

ПРИЛОЗИ. ОДДЕЛЕНИЕ ЗА ЛИНГВИСТИКА И ЛИТЕРАТУРНА НАУКА
CONTRIBUTIONS. SECTION OF LINGUISTIC AND LITERARY SCIENCES



ISSN 0350-1914

МАКЕДОНСКА АКАДЕМИЈА НА НАУКИТЕ И УМЕТНОСТИТЕ
MACEDONIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

ОДДЕЛЕНИЕ ЗА ЛИНГВИСТИКА И ЛИТЕРАТУРНА НАУКА
SECTION OF LINGUISTICS AND LITERARY SCIENCES

ПРИЛОЗИ
CONTRIBUTIONS
XLIV 2

СКОПЈЕ – SKOPJE
2020

Уредувачки одбор:

акад. Витомир Митевски (претседател)

акад. Катица Ќулавкова

доп. член Марјан Марковиќ

Меѓународен уредувачки одбор:

акад. Кајетан Гантар (Словенија)

акад. Предраг Пипер (Србија)

проф. д-р Нуло Миниси (Италија)

проф. д-р Јан Соколовски (Полска)

проф. д-р Виктор Фридман (САД)

проф. д-р Татјана Вендина (Русија)

проф. д-р Ала Генадјевна Шешкен (Белорусија)

проф. д-р Горан Калоѓера (Хрватска)

проф. д-р Павол Жиго (Словачка)

проф. д-р Рајна Драгиќевиќ (Србија)

проф. д-р Мира Менац Михалиќ (Хрватска)

проф. д-р Викторија Ивашченко (Украина)

Катица КУЛАВКОВА

Македонска академија на науките и уметностите, Скопје

kkulavkova@gmail.com

**ЕДНА МАКЕДОНСКА ПАРАДИГМА НА ФИКЦИОНАЛНОСТ:
ТРОЈНИОТ РОМАН *ВЕЖБИ ЗА ИБН ПАЈКО* И РАСКАЗИТЕ ОД
КАДИФЕНАТА ПОКРИВКА НА ОЛИВЕРА НИКОЛОВА**

**1. Внатрешниот парадокс на романот:
меѓу стварниот и имагинарниот свет**

Како и секое *о̀й̀к̀р̀ѝѝе на ѝ̀о̀з̀н̀а̀ѝо̀ѝо*, така и откритието дека книжевноста, иако е уметност на имагинацијата, допушта објективни, изворни и точни описи на места и настани, се доживува со восхит! Препознавањето на познатото во мигот кога се страхува од непознатото е, заправо, дел од естетската возбуда и уживање. Тоа се збиднува како еден вид когнитивно-емотивен чин или перформанс. Ефектот на препознавање се остварува особено при читањето романи, новели, раскази и драми, значи дела со фикционален предзнак. Што значи тоа? Дали, кога ја препознаваме стварноста (историска, општествена, семејна, лична) во текстурата на романот, ние го превидуваме и го одрекуваме неговото имагинарно начело?

Одговорот упатува на еден внатрешен парадокс на романот. Тој парадокс вели дека романескната имагинација не го исклучува контактот со стварноста, туку подразбира специфична, имагинарна, литераризирана и јазично доловена стварност: некој фрагмент од стварноста позајмен од минатото, од преданијата, од митовите, од соништата, од историските архиви и хроники, од биографските и енциклопедиските записи, во облик на иницијален прототекст, на историографски, па и метаисториографски интертекст. Со други зборови, фикцијата не ги исклучува препознатливите реферирања на реалноста, како што ни реалноста не исклучува елементи на иреалноста. Реалноста и иреалноста се надополнуваат.

Раскажувачкиот пристап на Оливера Николова (Скопје, 1936), во сите негови модуси (роман, кус роман или новела, расказ или новелетка, подразбира пребарување и истражување на историската стварност (минатото), што упатува на историографски извори и на народно предание како примарен облик на рефлектирана и раскажана историја, но исто така поседува фасцинантна имагинативна димензија, што пак е конститутивно начело на секоја литерарна фикција. Не само истражувањето на необичните историографски факти, туку и способноста нив да ги преобрази во оригинални измислени светови и приказни се основните одлики на раскажувачкиот опус на оваа врвна македонска писателка и на нејзината творечка работилница и „подготовка“, како што ја нарекува Оливера Корвезироска (2008: 5–17).

Контактот со стварноста подразбира уверливост на книжевниот опис, заправо живописност на имагинарниот свет, затоа што таа живописност е темелно начело на романот и на неговото фикционално устројство. Ние секогаш се воодушевуваме од *уверливоста* на книжевниот свет, независно од тоа дали тој е вистинит или колкава е дозата на неговата објективност. Уверливоста е доказ дека за романот, бил тој реалистичен или не бил, битно е да биде уверлив во тоа што го кажува, да му вдахне живот на мртвиот, на измислениот и на непостојниот свет, така што и мртвиот да се врати, и непостојниот да постои. *Ефектот на уверливост* на романескниот свет произлегува од неговата литерарна заснованост, а не од тоа дали тој свет е објективно прикажан и историски реален.

Книжевната фикција е визуелна и подвижна уметност, во таа смисла сценична, театрална и филмична при приказот на ситуациите, кадрите, ликовите, амбиентот, хронотопот на книжевниот свет. Со оглед на тоа дека книжевната фикција создава светови, таа врши светотворна функција и при тоа ја поттикнува „илузијата за реалност“ (Roland Barthes 1971: 81–90). Таа илузија за реалност е придружена од чувството за веќе виден свет, за естетски рефлектираната историја. Составот на собитија (прагми) во прозните фикции остава ефект кој не е само информативен, референцијален и автореференцијален, туку и чинодејствен или делотворен во однос на читателот, односно, кажано со термин на теоријата на говорните чинови, перформативен. Тој ефект произлегува од јазикот и се пренесува преку јазичниот медиум, предизвикувајќи многубројни сензации: слика на еден свет (глетки, сцени, амбиенти, привиди/илузии), сетилни возбуди (мириси, звуци, вкусови, допири), сеќавања иницирани од значенските финеси, асоцијации и алузии, сплет од чувства (восхит, гнев, ослободување и катарза, препознавање, охрабрување, наткомпензација, враќање во некој далечен и изгубен свет), поттици за некое дејство во стварноста (да се донесе одредена лична одлука, да се реагира на некоја ситуација во стварноста, да се направи идентификација со или против ликот и неговите дела, постапки и мисли). Токму поради

тоа, добрата фикција е едновременно светотворна, митотворна и јазична: таа на своите јазично-естетски светови им вдахнува „виртуелен“ живот кој има силно дејство врз читателите, врз нивните свест и психа. Еднаш создаден од авторот, книжевниот свет и самиот ќе твори митови за себе.

Токму таква е раскажувачката фикција на Оливера Николова: живописна, животворна, ги активира сетилата на читателот, ја поттикнува и неговата мечта и потребата да ги дозамислува книжевните светови, влијае врз неговите сфаќања и чувства, не го остава рамнодушен, сè додека во еден миг не се претвори, и самата, во свет за себе, а потем и во една неодминлива книжевно-историска референција.

Освен тоа, втемеленоста на книжевниот свет во историјата самата по себе не претставува естетска вредност. Таа, естетската вредност се востановува дури кога (и ако) романот/расказот ќе успее да предизвика чувство дека во светот на романот се провлекува сенката на некоја мистичност. Токму тој ментален допир на мистичното, тој возбудлив *удел на мистичношо* („participation mystique“, K.G. Jung 1978: 145–172)¹ ги поместува границите на историското и на митското време. Конечно, да бидеме експлицитни, такво деликатно искуство со мистичното се доживува при читањето на „тројниот роман“ на Оливера Николова, *Вејсби за Ибн Пајко* (2001), еден од парадигматичните романи на македонската постмодернистичка книжевност,² како и на нејзините раскази од збирката *Кагифенаша ѝокривка – новелести за жени – убијки* (2015).³ Тоа се случува не затоа што Оливера Николова ги создава своите книжевни светови врз основа на добро одбрани историографски извори и преданија, туку затоа што ги оживува со помош на својата раскошна фантазија или мечта, со својата хиперсензибилна авторска свест која точно знае по кој раб да се движи и колку долго да се движи по рабовите ако сака да го долови присуството на мистичното во реалноста. Затоа, нејзините историски фикции – романескни и новелистички – пленат со својата деликатност, живописност и досетливост, со својот интерес за вишата смисла на историските настани, за необичните подвизи на обичните

¹ Претходно Леви-Брил (Levy-Bruhl, 1928) „примордијален однос на примитивниот човек кон предметот“ со којшто се идентификува.

² Паратекстуалниот поднаслов додаден од авторката кон главниот наслов во првото издание на романот од 2001 година, *Вејсби за Ибн Пајко*, го нема во изданието од 2008 година. Требало да остане, затоа што тој ја подвлекува авторската интенција (намера, свест) да создаде еден хетероглосен роман, роман со повеќе раскажувачки гласови и перспективи, троен роман-во-роман во којшто е разбиена ауторитарноста и авторитарноста на сезнајниот писател-раскажувач.

³ Патем кажано, би било добро и во поднасловот на оваа книга да се задржи машкиот род за жени убијци, затоа што тој покажува дека идентитетот на убиството и на убиственоста е од онаа страна на родовиот идентитет на убиецот, па нема потреба да се подвлекува граматички женскиот род, кога веќе е доловена архетипската граматика на убиственоста!

луѓе, за нивните фатални страсти и заблуди, гревови и грешки. Во тој свет на реални привиди, Оливера остава простор за мистични алузии кои на нејзиниот историски роман му даваат митски, поетски, па и визионерски призивок.

2. Романот како состав од раскази, составот од раскази како роман

И романот за градителите на скопската џамија од Ибн Пајковото Маало, и новелите за жените убијци на О. Николова, имаат таква, парадоксална заснованост: од една страна, тие се втемелени врз некои првични историски факти и предлошки и, плус, се комбинирани со елементи од колективното народно предание, а од друга страна, обилно се надградени со автентичната визура на авторката. Таа визура е резултат од нејзината богата фантазија/имагинација, од нејзината смисла да му вдахне живот на безличниот историски факт, да ги персонифицира времето, просторот, ликовите, раскажувачките ситуации и јазичниот израз и, конечно, да го дозира уделот на мистичното, а со тоа и „илузијата за реалност“ на романот/расказот. Така надградени, историските факти се трансформираат во книжевен свет кој е доволно самостоен за да функционира како уметност и доволно референтен за да постави многубројни прашања и дилеми за одредени историски околности, собитија и личности.

И во двете прозни дела на Оливера Николова, *Вежби за Ибн Пајко* (троен роман) и *Кадифенаџа њокривка (новелети за жени – убијки)*, се работи за раскажувачка фикција, за раскажување приказни и за романескни состави од раскази/новели. Во првиот случај се работи за варијации на приказни за изградбата на една џамија, а во вториот, (се работи) за варијации на приказни за убиствата извршени од жени, при што – секоја жена – лик на убиец, е инкарнација на архетипот на убиец, може да се рече и на жена убиец. Со други зборови, и двете книги би можеле да се сметаат, подеднакво, и за тематски поврзани збирки (на) раскази/новелети, и за романи составени од разни раскази/новелети на една иста тема. Романот е составен од новели, како што и збирката раскази е составена од новели/новелетки. Романот се стреми да се фрагментира во новели, а новелите се стремат да се интегрираат во роман, така што се добиваат, како финален резултат, две постмодернистички дела обележани од отворена и мултиплицирана фикција. Секоја новела функционира како целина за себе, а сите новели заедно функционираат, помалку или повеќе, како една целина.

Разликата меѓу овие две дела, сепак, се состои во тоа што:

(1) Во *Вежби за Ибн Пајко* за трите главни лика се искажани три одделни, а сепак можни, па и уверливи приказни и „вистини“ за *џрадиџелсџвоџо* (како феномен) и за градителот на некогашната скопска џамија. Таквата, мултиплицирана и релативизирана објективност/

стварност ја подрива филозофската матрица на вистино-центричноста, се бунтува против строгата хиерархија на вистината и исклучувањето на другите опции и алтернативи. Тоа и ја објаснува одлуката на авторката да го истакне поимот „вежби“ токму во самиот наслов на книгата, односно да ја покаже крвкоста на официјалните вистини,

(2) додека, пак, во збирката *Кауифенаиџа њокривка*, шест подолги одделни раскази (паратекстуално просудени од авторката како новелетки) се посветени на една иста тема, на феноменот на *убисџивеносџа* и на убиствата извршени од жени, во разни историски околности, така што тие подолги раскази имплицитно покажуваат дека структурата на „убиецот“ е архетипска и, како таква, таа претставува еден престабилизиран идеен праобразец кој може да се актуализира, за жал, во секое време и во секој простор.

3. Темата на конверзијата: *Вежби за Ибн Пајко, џроен роман*

Три македонски романи од почетокот на XXI век, *Вежби за Ибн Пајко* од Оливера Николова (2001), *Книџа на небоџо* од Крсте Чачански (2000) и *Смрџиџа на дијакоџ* од Драги Михајловски (2002), имаат „статус на референтна точка во толкувањето на македонската историја и на македонскиот идентитет. (...) Романот *Вежби за Ибн Пајко* на Оливера Николова е занимлива игра на реконструкцијата на идентитетот на неимарот/градителот на Пајковата џамија во Скопје (ибн Пајко или синот на Пајко, на Бајко или на Т(р)ајко, односно Марко, Петре и Сандри). Оваа незавршена и рашомонски отворена реконструкција се претвора во серија од ревизии/конверзии на идентитетите во Македонија, вклучително и на Македонците, во периодот од крајот на XV и почетокот на XVI век (во рамките на скопскиот хронотоп кој е претставен како прототип на балканскиот хронотоп)“ (Кулавкова 2009).

Романот *Вежби за Ибн Пајко* на Оливера Николова го поставува прашањето на религиско-етничката конверзија на македонското население во Отоманската Империја на креативен и фикционален начин. Верската конверзија во околностите карактеристични за Отоманската Империја (исламизацијата) вклучувала серија културни, јазични, етички и социјални елементи (општествен статус, привилегии, полигамија). Поради тоа, исламизацијата на христијанското население претставувала облик на етничка конверзија (потурчување, турцизација).

Овој роман на Оливера Николова ги тематизира противречностите на конверзијата, затоа што со неа се ревидира севкупната постановка на една личност во општеството и остануваат тешки последици по животот и опстанокот на лицето – конвертит, на неговото семејство, а со текот на времето и на неговата поширока заедница (се формираат нови гранични култури и супкултури, но и флуидни идентитети, како што се, на пример,

Торбешите или Македонците муслимани, Помаците, Гораните, јаничарите, потурците, кои се, и денес, предмет на нови ревизии и манипулации со идентитетот). Трите машки лика во *Вежби за Ибн Пајко* ја прифаќаат конверзијата од различни мотиви, делумно лични, делумно општествени: Марко, на пример, затоа што тоа било услов да ја подигне џамијата (тој има силен внатрешен порив да гради), а таа, пак, била „нужно зло“ и негова лична жртва во името на доброто за христијаните (тој верувал дека на тој начин ќе ги смилостиви турските власти да бидат поблаги кон рисјаните, дека ќе има помалку бело робје на пазарот, помалку терор над сиромашното население, толеранција спрема христијанските цркви и манастири); – Петре, заради својот ирационален порив да ѝ се одмазди на сопругата Тодора која била „маж“ во куќата и, на тој начин, да го компензира кај себе недостатокот на моќ во домот со некакво конјунктурно влијание во општеството; – Сандри, поради некаква чудна надеж дека со тоа ќе го разреши опсесивниот и ирационален мерак по недостижната за него Атице, а во миг на затеченост/шок и недоразбирање од понудата да се ожени со друга млада Турчинка.

Што, всушност, се случувало при конверзијата? На еден маргинализиран, иако традиционален и препознатлив идентитет, му се спротивставувал еден друг, политички коректен и доминантен идентитет (исламски, отомански, турски). При тој трансфер на идентитетите, не се бришел целосно стариот идентитет, не се заменува стариот со новиот идентитет, административно и еднократно, туку се создавала двојна, гранична или лиминална, конфликтна и драматична идентитетска структура. Наследената стабилност на индивидуалниот и колективниот идентитет се подривала, а се востановувал еден нестабилен, проблематичен и мистифициран религиско-етнички идентитет (некогаш насилно, со притисоци и уцени, некогаш своеволно или привидно своеволно). Романот на Оливера извонредно го евоцира амбиентот на конверзијата: конфузијата на идентитетите (кој сум – што сум, што бев – што станав, што имав – што изгубив?) се рефлектирала не само врз субјектот на конверзијата туку и врз заедницата на којашто ѝ припаѓал (семејство, народ, јавност), затоа што се менувал и односот на заедницата спрема конвертираниот субјект, а односите во таа заедница, особено во семејството, станувале конфликтни, драматични, па и трагични.

Како и секоја голема книжевна тема, и темата на конверзијата не би можела да биде универзална без автентичниот локален хронотоп. Во сјајната романескна фикција *Вежби за Ибн Пајко* на Оливера Николова конверзијата е реконструирана врз идејата за еден градител на скопската џамија запаметена како Ибн Пајко, персонифициран во три лица на коишто им соодветствуваат три романескни лика – Марко, Петре и Сандри. Бидејќи конверзијата не доаѓа сама ниту е невина, авторката ги поставила овие ликови во сооднос со нивното семејство – таткото (впрочем, и називот на романот, како и на главните ликови реферира на имињата на

нивните татковци!), мајката и жената (љубената). Значи, на овие ликови им соодветствуваат: Пајко (Павле) е татко на Марко, Бајко (Благоја) е татко на Петре, а Т(рајко) е татко на Сандри. Калија е жена на Марко, Тодора жена на Петре, а Атице е љубовниот сон/севдах на Сандри (иако нему жена му станува Гулсима). Родителите на Марко се дојдени од Кратово, Марија е мајка на Петре (од Струмица), Влаинката од Белица е мајка на Сандри (од Струшко-охридско).

Овој, инаку „мал“ роман, е составен од четири дела, а секој од овие четири дела е поделен на три раздела, што дава дванаесет новели, односно дванаесет стилски вежби на (условно) истата тема, слоевито разгранета, при што Марко се наоѓа секогаш во првата приказна, потем следи приказната на (куциот) Петре, и на крај, Сандри (тој распоред се почитува и кога на преден план стапуваат женските ликови). Насловите на четирите дела на романот ги покажуваат главните тематски аспекти на нарацијата: прва вежба: *изглед, ѝошккло*; втора вежба: *Калија, Тодора, Атице*; трета вежба: *ѝошурчување*; и четврта вежба: *ѝоѓреб*.

Така, колку е вистината понедофатлива, налик на сплин, измаглина, колку е попрекриена со превезот на таинственоста, колку е поподложна на мистичност, толку е поцврста композицијата на романот. Романот мора да ја пронајде својата точка на рамнотежа! Впечатокот дека вистината е хаотична се компензира составилноста на наративните фрагменти, приказни и новели. Вистината е разбиена по сите основи: во јазикот, во имињата кои претставуваат доволна трага за да започне нејзината книжевна реконструкција, во претворањето на историските траги во митски слики, а народното предание, во романескна фикција: Марко – синот на Пајко (второто име, Мурат-ага), Петре – синот на Бајко (второто име, Музафер-ага) или Сандри – синот на Т(р)ајко (второто име, Сафет-ефенди, каја). Промената на христијанските имиња во муслимански создава таква збрканост во комуникацијата меѓу христијаните, што тие одлучиле меѓу себе, приватно, да си се викаат по старо, по христијански.

Оливера Николова го доловува, живописно и со доза на хумор, хаосот создаден како последица на промената на верскиот идентитет. Во нејзиниот став на автор наратор, кој не е типично сезнаечки, иако суверено ја менаџира драмата на конверзијата, забележлива е критичката интонација на вредносната дистанца на авторката. Таа вредносна дистанца радикално го карневализира светот на овој роман, а со тоа го прави и гротескен. Карневализиран е верскиот идентитет, карневализирани се обичаите и ритуалите, карневализирани се имињата, а со нив и комуникацијата меѓу луѓето, карневализиран е моралот, карневализирани се идеалите, карневализирана е астрологијата, пазарот на робје, грабнувањето на младите јаничари, дури и манастирските панаѓури се карневализирани. На тој начин, романот се доживува не толку како експлицитна (историска), колку како имплицитна (митопоетска) визија

на македонската сага на трауматични асимилации и конверзии во доминантните другости. Конвертираната стварност постигнува врв на гротескност при погребувањето на тројцата двоверници, конвертити. Тогаш, имено, доаѓа до конфликти меѓу христијаните и муслиманите, кои се расправаат околу тоа на која религија и заедница им припаѓа покојникот, а некогаш до комични ситуации кога покојниците се погребуваат двапати, еднаш по православните, вторпат по муслиманските обичаи.⁴

На крајот, внатрешните и надворешните конфликти предизвикани од етно-религиската конверзија се разрешуваат по смртта, мистично. Имено, и Марко, и Петре, и Сандри, по смртта, добиваат (или им се придава од народот) христијанска аура на светост, на мачеништво и слава: славата – поради градењето на џамијата, мачеништвото – поради гревот, светоста заради знаците што Господ Бог ги оставал, на христијански начин, над нивните почивалишта: а) ангелското лице на убиениот Марко, опколено со свездена круна на светец; б) Христовиот покров од фреската на оплакувањето во црквата во Нерези (Петре); в) босилекот, омиленото цвеќе на Богородица изникнато над гробот на Сандри, во дворот на џамијата. И во романот на Оливера Николова се рефлектира двојната, христијанско-паганска свест и традиција на јужнословенските, па и на другите балкански народи, трагичните собитија да се толкуваат на мистичен начин, конфликтните околности да се разрешуваат со повикување на вишите сили. Гротеската во романот на Оливера Николова се јавува во мигови кога треба да се осмисли некоја апсурдна ситуација. Христијанскиот мистицизам се граничи со суеверната паганска слика за светот.

Нарацијата на *Вежби за Ибн Пајко* е театрална, раскажувачките ситуации кулминираат и, на крај, се разрешуваат на мистично рамниште. На тоа мистично рамниште се обединуваат, филозофски, трите лика и наративните вежби за нив: исламизираниите христијани на оној свет го наоѓаат својот спокој како верски повратници, во христијанскиот симболичен хронотоп. Погребот според христијанскиот обред на тројцата потурчени мажи станува клучно и култно место на помирување и на прошка. Ако треба двапати ќе бидат погребани, ако треба ќе бидат откопани па повторно закопани, ако треба и босилек ќе никне сам од себе над муслиманскиот гроб (на Сандри), ама тие мора да ѝ се вратат на својата рисјанска вера, а на нивниот гроб мора да го пишува нивното христијанско име. Гробот станува место на меморија за семејството и за народот. Од таа перспектива погледната, конверзијата станува ефемерна, а домородната вера – вечна. Метафизичкиот поглед на светот го разрешува не толку прагматизмот на потурчените колку нивниот трагизам.

⁴ Попот Ставре, при закопот на Марко, ибн Пајко, т.е. Мурат-ага апелира: „За зулум е лесно! Треба мудрост да покажеме. Господ е еден и за вас, и за нас. Ибн Пајко е и наш и ваш. Ни служеше и нам, ви служеше и вам, колку што му одреди Севишниот. Таков човек и на две вери да служи не е штета. Тој стана жртва за својот народ...“ (Николова 2008: 177).

Но, некогаш треба да се случи големата грешка, непоправливата грешка, за човек да сфати дека е неразрешлива, дека била залудна надежта за среќа преку звање и имање, дека моќта не е вистинското лице на среќата, дека стравот од заканите и уцените на моќниците е ништо во споредба со несреќите кои доаѓаат како стихија по чинот на конверзијата, оти конверзијата самата по себе е стихија, искушение, ризик.

Тука треба да се истакне важната улога што ја играат жените христијанки, кои даваат безусловен отпор против исламизацијата (Калија, жената на Марко, непопустлива во отпорот да живее со потурчен македонски маж, се замонашува во манастирот „Св. Никола“ во с. Кожле, а Тодора, жената на Петре, омажена со него по волја на татко ѝ, не од љубов, а напротив, со некоја пизма и омраза, гневна и бунтовна, сепак, по неговиот муслимански погреб, го откопува и го презакопува на „рисјанските гробишта“, со неговото име, не можејќи да замисли нејзините деца „да имаат татко Турчин“ (2008: 184). Освен тоа, токму љубовните односи го покажуваат разорувањето на првобитната смисла на животот: а) меѓу мајсторот – градител и филигранист, Марко, и везилката Калија; б) меѓу Петре и жената – ламја и лавица, Тодора (Петре, по конверзијата во Музафер-ага, ќе земе три нови жени анамки, и тие потурчени, ама Тодора и понатаму управува со домот и со децата во чифликот) и в) меѓу рибарот – исцелител, несуден поет и сонувач, Сандри, и неговата речиси имагинарна Атице, најмладата жена на Санџак-бег, неговата неостварена мечта и фатална љубов (еден вид „црна севда“), чиешто наративно отсуство авторката го надоместува со присуството на дубровничкиот трговец, Евреинот Марин Крусиќ.

Разорената суштина на постоењето е причина за страдањата на сите ликови, при што секој страда на свој начин: мажите трагично и неразрешливо, жените – со шанса за разрешување на драмата на вишо рамниште, делумно сакрално и мистично, делумно како антрополошка рефлексија на опстанокот на семејните потомци и на народот, неговиот идентитет и неговото општо добро (Калија чемрее во манастирот, без пород од Марко; Тодора се грижи за четирите деца на Петре, трите со неа, едното со неговата кадана, крстено по христијански; Атице живее со сенката на својот забранет копнеж по Сандри, а Гулсима ќе го одгледува синот на Сандри според турските обичаи).

Потурчените мажи се тешат со помислата дека конверзијата е некаква привремена состојба, нешто минливо и дека тие повторно ќе се вратат на својата рисјанска вера, а со тоа и на својот живот, на својата љубов. Марко тоа го искажува со зборовите: „Мурат-ага, ама тоа е привремено. Сакам да ѝ кажам на Калија дека е привремено и затоа морам да ја видам.“ (2008, 172) Но, стварноста е сурова и неговото враќање е утопија. Онаа утопија која не е доволна за живот, па затоа ѝ отвора пат на смртта, прек пат, предвремен. За илустрација ќе кажеме дека сите тројца синови градители, умираат на чуден начин: Марко е убиен додека се

враќа од манастирот дома, Петре си го одзема животот со сечење вени, а Сандри умира и пред да почине, сам, во некоја зафрлена куќичка во Блатија, Скопско.

Романот *Вежби за Ибн Пајко* на Оливера Николова е креативна и мозаична реконструкција на колективното сеќавање на скопјаните, поделено, етницизирано, мултиплицирано, крeвко, инклузивно, помирувачко и, по малку, мистериозно. Овој кус роман нема цел да прикаже некаква ексклузивна историска вистина, туку да покаже дека многу илузии со текот на времето се усвојуваат од етнокултурните заедници како непобитни вистини и дека, погледнати од дистанца, тие повторно се сведуваат на илузии. Тоа ги покажува граничноста на книжевната меморија, нејзината флуидност, нејзината нестабилност, нејзината подложност на реинтерпретација, субјективна интерпретација и погрешна интерпретација на настаните од минатото. Сè е привид, ама тој привид не е секогаш невин, туку го носи товарот на историските грешки и трауми. Така, привидот станува темел на стварноста. Реалниот свет станува имагинарен, а имагинарниот реален. Единствено се менуваат претставите за тоа што е реално, а што имагинарно!

4. *Кадифенаџа њокривка* (2015): сага за жените – убијци

Книгата *Кадифенаџа њокривка* (2015) на Оливера Николова е еден вид сага за жените убијци, составена од шест новели за седум жени убијци од разни земји. Тие шест новели се автономни и одделни, ама сепак – на едно поопшто структурно рамниште на збирката – се однесуваат како делови од една поголема раскажувачка целина, која има латентна романескна интенција. Жените кои се предмет на наративното дизајнирање на Оливера Николова имаат различно потекло и различна социјална припадност. Се работи, помалку или повеќе, за фактографски, енциклопедиски и историски, познати личности од 17, 19, 20 и 21 век: маркизата Мари-Мадлен де Бренвиле (Франција, 17 век), учителката по француски јазик Жана Лорет (Белгија, 19 век), домаќинката Бел Ганис од Норвешка и САД (19 – 20 век), продавачката на зеленчук Марта Марек (Австрија, 20 век), шивачката Мара Бунева, обучувана за атентати (Македонија и Бугарија, 20 век), атентаторката Менча Карничу, подоцна и сопруга на Иван Ванчо Михајлов (Бугарија и Австрија, 20 век) и, на крај, Магзин Пипо алијас Емили Пипо, куртизана и домаќинка, христијанка и муслиманка (Судан и Англија, 21 век). Во авторската белешка на почетокот на оваа книга, Оливера Николова истакнува дека: „Главните личности во оваа книга се автентични, како и нивните дејанија. Некои од основните податоци за дел од нив се земени од *Енциклопедијата на убијциите*.⁵ Остатокот е на авторовата имагинација“ (2015: 5).

⁵ Уредник на оваа енциклопедија е Рене Реуван, македонското издание е на „Детска радост“, 1998.

Насловот на оваа збирка новели за жени убијци, *Кауифенаиџа ѿ-кривка*, алудира на императивната мисла на Агрипина, мајката на римскиот император Нерон (I век), позната како трујачка со печурки/габи: „Покријте го одарот со кауифена покривка: мекоста е за утеша, мракот за спокој“ (О. Николова, 2015: 7). Со оваа мисла земена како мото на книгата, се евоцира ироничното и гротескно лицемерие на убијците, да убиваат безмилосно, монструозно, следејќи го својот порив за убивање, без грижа на совеста (некогаш ноншалантно, некогаш инфантилно, некогаш ненаситно, некогаш дури и совршено), а при тоа да продолжуваат да живеат небаре ништо не се случило, дури и со доза на задоволство. Убијте ги и покријте ги со убаво кауифе, да им биде меко и да најдат утеша. Во ова мото најдобро се препознаваат: а) ликот на маркизата Мари-Мадлен, која ги труе своите жртви не само рамнодушно и немотивирано туку со извесно уживање, со леснотија, како да е тоа некаква заводлива и неодолива игра без граници и б) ликот на Марта Марек, чија демонска убавина ги заслепувала сите нејзини жртви сè додека една нејзина потенцијална жртва не ја открила и ја пријавила во полиција. Чудовиштето убиец со ликот на Мари-Мадлен е, од една страна, чувствително на мирисот на канела, мошус и лук, а од друга – лишено од каква било емпатија кон најблиските (татко, браќа, сопруг).

Кај некои жени убијци може да се препознае понекој мотив со политичка и национална позадина. Такви се атентаторките Мара Бунева (Македонија) и Менча Карничу (Бугарија) од дваесеттите години на 20 век, поврзани со атентатот на Тодор Паница во Виена (за што постои и е користена брошурата на Менча Карничу, *Зошто го убиев Тодор Паница?*) и со атентатот на Велимир Прелиќ во Скопје (13 јануари 1928 г.), кога е ликвидирана и Мара Бунева. Кај Магзин/Емили Пипо постои и елементот на незнаење. Таа разнесува и испорачува некакви пакетчиња на разни јавни места низ Лондон без да знае дека во нив има разорен експлозив. Тоа го прави по налог на сопругот, а овој по налог на претставници на екстремни терористички и фундаменталистички групи. Најпрвин наметнува дека експлозиите имаат некаква поврзаност со нејзиниот пакет, ама кога дефинитивно го сфаќа тоа, ги фрла своите три деца и самата се фрла од прозорецот на четвртиот кат, во знак на револт спрема „налудничавиот свет“ во којшто живее.

Во сите „новелети“, колку тие и да третираат различни личности, околности и мотиви за убиство, Оливера Николова ја реконструира појавата на убиствениот порив, вештината на убивањето, психолошкиот профил на убиецот и неговите соучесници, семејните односи, општествените и правните норми, подробностите кои ги доловуваат амбиентот и хронотопот на убиствата. Реалните судски и казнени случаи таа ги демистифицира на свој начин, секогаш пронаоѓајќи некаква дискретна подробност која ќе направи раскажувачката ситуација да биде сценична, да може да се визуализира, да може од неа релативно лесно да се напра-

ви сценарио за филм и, што е многу поважно, да ја допре сенката на архетипот на убиственоста, персонифициран и актуализиран во ликовите на жените убијци.

Во сите раскази, таа доловува некој деликатен миг, некоја суптилноста, некој таинствен аспект, некое перче коса, некоја слабост кон коњите, некој заводлив привид на нежност, некое примордијално препознавање на убијците еден во друг, некоја тивка меѓусебна приврзаност на душите/лицата понесени од култот на револуционерниот подвиг (меѓу Мара Б. и Менка К., на пример), некоја идентификација на убиецот со жртвата, некоја оксиморонски светла точка го темницата на умот кој го посакува, планира и го извршува убиството.

Во сите раскази се провлекува отсјајот на некаква безумна страст, на некаква прекумерна алчност, на некакво суштинско отсуство на сомилоност (емпатија), на некаква предиспонираност, да не речам надареност за злосторство. Никаде нема обид да се оправда убиството, напротив, а секаде се насетува присуството на *интертекстуалната иронија* (У. Есо 2002), не само онаа која поаѓа од литературниот извор туку онаа која се дистанцира психолошки и морално од владејачките културни стереотипи кои често го заробуваат умот и ја неутрализираат одбранбената моќ кај луѓето и во општествата.

Нема сомнение, Оливера Николова поседува ретка дарба за создавање фиктивни раскажувачки светови кои се во некаков однос со историјата: а) или рефлектираат некои историски факти (метаисторија); б) или создаваат илузија за својата историографска заснованост (метаисториографија); в) или мистифицираат одредена историска ситуација (мистификација). Таа дарба, Оливера Николова постојано ја развива и ја усовршува, надополнувајќи ја со своето повеќедецениско творечко искуство, легитимирајќи ја како суверена вештина или умешност/уметност на фикцијата. На дарбата и вештината за создавање романескни и новелистички фикции можат да ѝ позавидат многу угледни имиња од современата македонска книжевност. Можат и треба да ѝ позавидат, затоа што Оливера умее да го води читателот низ лавиринтите на своите романи и раскази вешто и суверено, од неговиот влез, до неговиот излез.

Литература

- Аристотел. *За ѱоеѱскаѱа веѱѱѱна*. Скопје: Превод од старогрчки.
- Николова, Оливера. 2001. *Вежби за Ибн Пајко. Троен роман*. Скопје: Издавачки центар „Три“.
- Николова, Оливера. 2015. *Каѱифенаѱа ѱокривка – новелетѱи за жени – убијКи*. Предговор кон *Вежби за Ибн Пајко*. Скопје: „Матица Македонска“, стр. 5-20.
- Реуван, Рене. 1998. *Енциклопедѱа на убијѱи*. Скопје, „Детска радост“.
- Корвезирска, Оливера. 2008. „’Подготовка’ за Оливера Николова“, предговор кон книгата *Вежби за Ибн Пајко*, Битола: Микена, стр. 5–17.
- Кулавкова, Катица. 2009. „Конверзијата во македонскиот роман: наративна контекстуализација на двојниот идентитет“, *Демоноѱ на ѱолкувањеѱо*. Скопје: МАНУ, стр. 183–199.
- Barthes, Roland. 1971 [1968]. L’effet de réel, *Littérature et réalité*. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt. Paris: Editions du Seuil, pp. 81-90. [1ed *Communications* 11, 1968, pp. 84–89].
- Eco, Umberto. 2002. „Intertekstualna ironija i nivoi tumačenja“. *O književnosti*. Beograd: Narodna knjiga/Alfa.
- Jung, Karl Gustav. 1978. „Transcendentna funkcija“, *Dinamika nesvesnog, Odabrana dela* Karla G. Junga, tom 1, Matica srpska, Novi Sad, 145–172.
- Levy-Bruhl, Lucien. 1928. *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*. Paris, Alcan.

Katica KULAVKOVA

ONE MACEDONIAN PARADIGM OF FICTIONALITY:
TRIPLE NOVEL *VARIATIONS OF IBN PAYKO* AND SHORT STORIES IN
VELVET COVER BY OLIVERA NIKOLOVA

S u m m a r y

Macedonian contemporary writer Olivera NIKOLOVA creates fictional storytelling worlds that have some connections to history by (a) reflecting some historical facts (meta-history), (b) creating the illusion of their historiographical basis (meta-historiography), (c) mystifying a particular situation (historical mystification) and evocating the effect of “mystical participation”.

This trans-literary/trans-aesthetic interpretation of her triple novel *Variations of Ibn Payko* (2001), followed by the comparative analysis of her collection of short stories *Velvet Cover: Saga for the Killer Women* (2015), is focused on the shared aspects of fictionality: - the inner paradox between the real (history, facts) and the imaginary world (collective memory and legends, mystifications); - the interdiscursive reciprocity between novel and collection of short stories (short novel as a composition of short stories, and the composition of short stories as a novel), and the topic of religious, cultural, linguistic and ethnic conversion (genesis of liminal, in between identity).

Ратко ДУЕВ
 Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје
 ratko@fzf.ukim.edu.mk

ПЛАТОНОВИОТ МИТ ЗА ПЕШТЕРАТА: НАД АЛЕГОРИЈА

1. Увод

Има многу толкувања врзани за познатиот Платонов мит за пештерата, за алегоричноста во него, за отсликување на контрастот меѓу сетилниот и умствениот свет, за можноста Филозофот да излезе од пештерата, да мине крај огнот и да ја види вистинската светлина, Сонцето, всушност, Доброто, изворот на постоењето и вистинското спознание, неговиот обид тоа знаење да им го пренесе на луѓето, затвореници во сопствениот сетилен свет, спречени да го согледаат вистинското добро, гледајќи само привид, сенки и отсјај, да не веруваат на оние кои го спознале (што потсетува на судбината на неговиот учител Сократ).¹ Исто така, има и многубројни анализи за улогата на овие митови во неговата филозофија. Но, дали пештерата крие и поинакво значење во овој мит и зошто Платон ја избрал токму пештерата?

2. Пештера со отвор кон светлината

[514a] ἰδὲ γὰρ ἀνθρώπους οἷον ἐν καταγείῳ οἰκῆσει σπηλαιώδει, ἀναπεπταμένην πρὸς τὸ φῶς τὴν εἴσοδον ἐχούσῃ μακρὰν παρὰ πᾶν τὸ σπήλαιον, ...

„Имено, замисли луѓе како живеат во еден вид подземна пештера со долг влез што се отвора кон светлината долж целата пештера, ...“²

¹ Frutiger 1930: 101–5; Malcolm 1962; Adam 1963: 2, 88, 95, 156–63; Morrison 1977: 227–31; Annas 1981: 252–8; Morgan 1990: 135–8.

² Преводот од старогрчки јазик на сите цитати е направен од авторот на статијата.

Секоја пештера има отвор низ кој влегува светлина. Но голем дел од пештерите се хоризонтални, други со извиени комори и тунели, а трети вертикални. Пештерата Шове е долга 400 м, позната по своите палеолитски цртежи на животни со црвена боја. Луѓето кои ги цртале, слегувајќи во пештерата, живееле во неа, а се претпоставува дека тие служеле како обележја за да можат полесно да слегуваат и да се качуваат во темнината на својот дом.³ Но, пештерата која има „долг влез што се отвора кон светлината долж целата пештера“, и во која од нејзиното дно може да се види светлината на отворот, е токму пештерата Психро на Крит, на платото Ласити, за која се претпоставува дека е Диктајската Пештера, пештерата во која, според преданијата, се родил врховниот бог Севс.⁴ Шесте најголеми пештери на островот Крит како Психро, Скотеино, Мамелукос, Камарес, Мелидони и Идајската Пештера се од ист вид.⁵ Во времето на Платон, Диктајската Пештера е местото каде што Минос слегува да се сретне со својот отец Севс и да ги прими законите од него.⁶ Дали за Платон „еден вид подземна пештера“ е Диктајската Пештера?

3. Излез од пештерата

Питагора слегол во Идајската Пештера заедно со Епименид, во домот на дактилите, изумителите на философијата.⁷ Прочистен, тој престојувал еден месец во пештерата и пред да излезе го извршил погребниот обред на богот Севс. Пештерата имала голема улога во учењето на питагорејците. Порфириј наведува дека и питагорејците и Платон сметале дека космосот е пештера.⁸ Несомнено за многу филозофи пештерата играла голема улога како симбол на влез во утробата на земјата и како мистично место за општење со боговите, особено на Крит каде што се наоѓал гробот на врховниот бог Севс.

Во филозофијата, Емпедокле ја дава идејата дека на човекот му треба помош од повозвишено суштество или сила која ќе го принуди да излезе од пештерата. Во митологијата моќта на божествениот уметник Орфеј можела да извлече сенка од подземниот свет. По завршувањето на митот слеудува објаснувањето преку зборовите на Сократ:

³ Kottman 2019: 125.

⁴ Sakellarakis 1988: 207-214, Yioutsos 2013: 38. Се смета дека локацијата била погрешна, бидејќи се врзувала за планината Дикта, која античките географи ја сместуваат на крајниот исток од островот Крит (в. Dowden 2006: 33, Rutkowski 1972: 131ss.; Nilsson 1950: 61ss.).

⁵ Tyree 2013: 178.

⁶ Plato, *Leg.* I. 624b. Во времето на Платон и Идајската и Диктајската Пештера се познати светилишта во кои се одвивале обреди на иницијација, а култот на Диктајскиот Севс е посведочен на многу натписи од тој период (Ustinova 2009: 180).

⁷ Diod. 5.64.

⁸ Porph. *De antro Nympharum* 5–8.

[517b] θεὸς δὲ πού οἶδεν εἰ ἀληθῆς οὕσα τυγχάνει. τὰ δ' οὖν ἐμοὶ φαινόμενα οὕτω φαίνεται, ἐν τῷ γνωστῷ τελευταία ἢ τοῦ [517ξ] ἀγαθοῦ ἰδέα καὶ μόγις ὀρᾶσθαι,...

„**Но, Бог знае дали тоа е вистинито.** Овие појави така ми се јавуваат, дека во спознатливото, последното нешто што треба да се види, а и тешко е да се види, е идејата за доброто...“

Во *Фајрон* Платон го опишува Сократовиот поглед на населениот свет како голема празнина (дупка), што претставува нагрисениот (’рѓосаниот) дел од големиот и убав вистински свет.⁹ За него пештерата е мало место каде што живеат малкумните луѓе затворени во своето непознавање на вистинското Добро.

Според наведените цитати: **Бог знае**, но тој е далеку од пештерата, како врвно добро. Според симболиката, пештерата, за Платон, е место на незнаењето, за разлика од Питагора, за кого што светот (космосот) е пештера чиј тунел е излезот за спознавањето на божествената вистина, далеку од тој свет.

4. Култни пештери

[514b] ὅρα τοίνυν παρὰ τοῦτο τὸ τειχίον φέροντας ἀνθρώπους [514ξ] σκευὴ τε παντοδαπὰ ὑπερέχοντα τοῦ τειχίου καὶ ἀνδριάντας [515α] καὶ ἄλλα ζῶα λίθινά τε καὶ ξύλινα καὶ παντοῖα εἰργασμένα, οἷον εἰκὸς τοὺς μὲν φθεγγομένους, τοὺς δὲ σιγῶντας τῶν παραφερόντων.

„Гледај сега луѓе кои разнесуваат покрај тој ѕид разноразни предмети кои го надвишуваат ѕидот; носат, на пример, кипови на луѓе и други камени и дрвени облици на некои суштества, и секакви изработки, според обичајот, едни викаат, а другите молчат додека разнесуваат.“

Култните пештери се особеност на минојската цивилизација во средното бронзено доба. Многу култни пештери се пронајдени оддалечени од населените места, тие се наоѓаат високо во планините, така што се достапни преку зимата, поради снегот и студот, а со тоа, непогодни за живеење и за погребни, за да се прави некаква аналогија со праисториските пештери – живеалишта и погребни места.¹⁰ Според тоа, уште во раната историја на Егејот, за Минојците тие биле дом на божествата. Вакво култно место е и Диктајската Пештера, во која, според митовите, се раѓа богот Севс. Во пештерата кај Психро се пронајдени двојни секири, мноштво долги мечеви, ножеви и бронзени фигурки – претстави на животни и луѓе и мноштво глинени фигурки од сите видови.¹¹ Двојните

⁹ Plato, *Phaedo* 109a-110a.

¹⁰ Nilsson 1950: 53; Burkert 1985: 24-26; Georgiadou 2005: 5.

¹¹ Prent 2005: 159s.

секири и мечеви биле закачувани меѓу сталактитите, а помалите дарови биле фрлани во базенот со вода. Во горниот дел се пронајдени слоеви и животински коски и многубројни фрагменти од плочи за излевање близу едно издигнување слично на олтар.¹² Крвните жртви, заветното оружје, двојните секири – симболот на моќта, лесниот приод од палатата во Малија до пештерата, соодветствувало на подоцнежната традиција на местото каде што кралот Минос го барал својот татко Севс во Идајската Пештера за да разговара за обновување на својата кралска моќ.¹³ Хомеровиот спомен за пештерата на божицата на раѓањето Ејлејтија кај Амнис, недалеку од Кносос, археологијата го потврди, и го посведочи култот со долга историја од неолитот до римскиот период.¹⁴

За Хелените, пештерите се места каде што живеат нимфи (како Калипсо во *Одисејата*), но и чудовишта како Киклопите и оставениот Филоктет. Пештерите имале голема улога во култовите поврзани со плодноста. Така, во многу митови, божественото и херојското соединување како она на Пелеј и Тетида, на Јасон и Медеја, се случува во пештера. Тие чувствуваат дека во пештерите влегувале во пазувите на земјата, па оттаму, метафората за пештерата како матка на Големата Мајка, што ја поврзува со хтонските култови. Секако, врховниот бог Севс е роден од Реја, божица на плодноста. Во понатамошниот развој на религијата, во историскиот период, во култните пештери се почитувани многу богови,¹⁵ покрај нимфите и Пан, и Аполон, Хермес и Херакле.¹⁶ И богот Дионис престојува во пештерите заедно со нимфите, иако изворите се само книжевни.¹⁷

Описот на Платон за „луѓе кои разнесуваат покрај тој сид“ разновидни предмети како да е опис на ритуалите, потврдени од археологијата и од најдените артефакти и купови во пештерата Камарес, дарувани од Минојската палата во Фајстос: „кипови на луѓе и други камени и дрвени облици на некои суштества“.¹⁸ Како сред обредот кога верниците ги носат даровите, а свештениците „...според обичајот, едни викаат, а другите молчат додека разнесуваат“.

¹² Sakellarakis 1988: 207–214.

¹³ Хомер, *Од.* 19.179; Платон, *Закони* 624a; Дуев 2010: 65.

¹⁴ Stampolidis 2013: 188–200. Најдените садови од пештерата на Ејлејтија покриваат огромен временски период: од најраното присуство на човекот на Крит до VI век н.е. (в. Yioutsos 2013: 38). Во Аланија, во пештерата на Плажата на Клеопатра, и денес може да се сретнат многу забулени жени кои преспиваат за да можат да забременат и покрај силината на исламот и концепцијата за Бог кој е високо горе.

¹⁵ Sporn 2013: 207.

¹⁶ Larson 2001: 91–100.

¹⁷ McInerney 1997.

¹⁸ Van de Moortel 2001: 316; cf. Tyree 2008: 179–185.

5. „Чудотворци“ во пештерата

[514β] ...παρ' ἣν ἰδὲ τευχίον παρφοδομημένον, ὡσπερ τοῖς **θαυματοποιοῖς** πρὸ τῶν ἀνθρώπων πρόκειται τὰ παραφράγματα, ὑπὲρ ὧν τὰ θαύματα δεικνύασιν...

„замисли дека меѓу огнот и окованите има некаков нагорен пат, а покрај него ѕид изграден како кај чудотворците (или магионичари), поставени пред луѓето како стена над која се прикажуваат чуда“

За преводот на **θαυματοποιοῖ** има повеќе толкувања, дали станува збор за куклари со марионети или пак други слични забавувачи. Но, кои се тие чудотворци? Во култните пештери се најдени сталагмити што личат на женски фигури, чии врвови биле скршени, а и како материјал биле лесни за обработка. Пештерите имаат природни прегради, а сталагмитите биле лесни за обликување на олтари. При обредите, насекаде низ пештерите, свештениците закачувале фигурки, заветни дарови на сталагмитите,¹⁹ ги фрлале во природните басени, токму како некои магионичари. Најкарактеристични предмети најдени во пештерите се бронзените фигурки. Машките фигурки се со рака на главата како акт на обожување. Двојните секири, како најголем симбол на минојската и микенската религија, се ставани на сталагмитите за обележување на местата во пештерата каде што треба да се ставаат заветните дарови. Описот на огнот, предметите и сенките, во голема мера наликува на иронична претстава на обредите што се извршувале во пештерите.

6. Пештерата и верувањето во задгробниот живот

[516δ] ...δοκεῖς ἂν αὐτὸν ἐπιθυμητικῶς αὐτῶν ἔχειν καὶ ζηλοῦν τοὺς παρ' ἐκείνοις τιμωμένους τε καὶ ἐνδυναστεύοντας, ἢ τὸ τοῦ Ὀμήρου ἂν πεπονθέναι καὶ σφόδρα βούλεσθαι „ἐπάρουρον ἐόντα θητευέμεν ἄλλῳ ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρῳ“ καὶ ὁτιοῦν ἂν πεπονθέναι μᾶλλον ἢ 'κεῖνά τε δοξάζειν καὶ ἐκείνως ζῆν;

„ти се чини ли дека овој што излегол горе би имал некаков копнеж и стремеж кон оние почесни велможи кај нив, или би го доживеал она, според Хомера, и силно би посакал 'селанец тој да биде, слуга кај сиромав некој', дури и да поднесува што и да е повеќе, одошто да му се привидува она додека живее онаму.“

Стихот на Хомер од 11. пеење на *Одисеја* е мошне цитиран уште во антиката.²⁰ Хомеровата *Книга на мривиие* е најраното литературно сведоштво за кралството на Хад. Одисеј раскажува за својата посета на подземниот свет пред фајакиските првенци и нивниот крал Алкиној,

¹⁹ Tyree 2001: 41

²⁰ Hom. *Od.* 11.489

каде што морал да ја праша душата на покојниот пророк Тејресија како, по долгото талкање, да се врати во Итака.²¹ Интересно е што Хомер не дава опис на подземниот свет. Одисеј доаѓа до влезот сличен на пештера. Од описот се чини дека сите души на покојниците се сместени на исто место, иако, можеби, има некаква хиерархија, бидејќи Одисеј смета дека сенката на Ахил има моќ меѓу сенките во Адот каква што тој имал додека бил жив меѓу луѓето. Но, сенката на јунакот одговара преку наведениот стих кај Платон, кој е искористен со спротивно значење.

Платон го завршува својот најпрочуен дијалог *Држава*, со митот за Ер. Визијата за задгробниот живот, натопена со религиски и философски концепти, иако се вклучени и митолошки ликови, е симболично насликана, а мошне се разликува од Хомеровото гледиште. Тој зборува за душите кои го завршиле својот круг од 1000 години и поминуваат седум дена во рамницата.²² Четири дена подоцна, тие пристигнуваат до местото, каде што го здогледуваат снопот светлина кој како столб се протега низ небото и земјата. Наредниот ден од патувањето, душите можат да согледаат дека таа светлина е како оков кој ја држи обединета вселената. Оттука се простира вретеното на Ананка од кое се вртат сите сфери. Во следниот дел од митот се раскажува едно мошне тешко космолошко толкување на вселената, за нејзините кругови од фиксирани ѕвезди и планети што се вртат, а во таквата вселена, Земјата е центарот на тој вртеж.

Вистинскиот интерес на Платон во овој мит е идејата за казната и наградата за душата и нејзината бесмртност. Тој внесува традиционални прикази за Тартарот. Тартарот е дното на светот.²³ Но, сликата на амбиентот со *stomion* што се затвора, значи 'уста на пештера'. Платон прави душите да минуваат низ пештеролик еднонасочен кратер неколкупати. Дали философот го зема Тартарот за да ја објасни сликата користејќи традиционални мотиви и да го доближи своето учење до обичните луѓе?

7. Заклучок

Дали поетот ја избрал пештерата само како алегорија или, пак, имал намера да ги критикува и празноверијата на луѓето кои во нив барале епифанија на божества, влез во подземниот свет за да општат со душите на умрените? Во *Теогонија*, Хесиод пее за примордијални божества кои излегуваат од Хаосот, во својот обид да го обликуваат настанувањето на светот, а меѓу нив го сместува и Ереб, со значење „запад“ или „самрак“, всушност дупката која претставувала влез во Тартарот (затоа на ова место Атлант морал да го држи небесниот свод). Верувањето во подземниот свет и во култните пештери кои се најблиску до него, во го-

²¹ Hom. *Od.* 11. 12–99.

²² *Ипопсихично види* Митевски 2005: 84-90.

²³ Cf. Christopoulou 2010: 187.

лема мера се косело со учењето на Платон, затоа тој ја зел симболиката на темната пештера во која мора да се влезе со факел, а колку подлабоко се навлегува се губи природната светлина што доаѓа низ нејзиниот отвор.

Во хеленската и римската верска традиција, пештерите се сепри-сутни. Во прогонот на паганите, императорот Константин ќе ги прати своите пратеници „во секој пагански храм и во секоја мрачна пештера“.²⁴ Но, во V век н.е., византискиот император Јулијан ќе дозволи паганските пештери да се претворат во христијански светилишта, а многу од нив ќе станат и познати манастири.²⁵

Непознато е дали Платон ја посетил Диктајската или Идајската Пештера, но описот на пештерата со „долг влез што се отвора кон светлината долж целата пештера“ упатува дека го познавал нивниот изглед. Обредите што се одвивале му биле познати: „луѓе кои разнесуваат покрај тој сид“ разноразни предмети е опис на ритуалите, „кипови на луѓе и други камени и дрвени облици на некои суштества“ се фигурките и заветните дарови при богослужбата, а свештениците и верниците „...според обичајот, едни викаат, а другите молчат додека разнесуваат“. Свештениците се „чудотворците“ кои „меѓу огнот и окованите ...пред луѓето како стена над која се прикажуваат чуда“ и при обредите од светлината на факелите на сидот од пештерата, се гледале само сенките на верниците и заветните дарови. Затоа, за Платон, пештерата е место на незнаењето, но и излез за спознавање на вистинскиот Бог кој „знае“. Тој не се раѓа и е вечен, а неуките залудно го бараат во пештерите, Севс е светлината, творец, врвното добро, не се слави со древни обреди и процесии кои ги држат луѓето заробени во своето незнаење и во вечна темнина, гледајќи ја сенката на вистинскиот свет.

²⁴ Euseb. Vita Const. 3. 57. 4.

²⁵ Mavridis 2013: 7.

Литература

- Дуев, Р. 2010. *Севс и Дионис: раѓање на античкиот верувања и култови*, Скопје.
- Митевски, В. 2005. *Платоновото учење за душата*, Скопје.
- Adam, J. 1963. *The Republic of Plato. Edited with Critical Notes, Commentary and Appendices*, Cambridge.
- Annas, J. 1981, *An Introduction to Plato's Republic*, Oxford.
- Burkert, W. 1985. *Greek Religion*, Cambridge: Massachusetts.
- Christopoulos, M., Karakantza, E. D., Levaniouk, O. (ed.). 2010 *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion. Greek Studies: Interdisciplinary Approaches*, Lanham.
- Dowden, K. 2006. *Zeus*, Routledge.
- Frutiger, P. 1930. *Les Mythes de Platon*, Paris.
- Georgiadou, A. 2005. 'The Semiotic Use of the Cave in Classical and Modern Greek Literature' *International Journal of the Humanities* Vol. 3 Issue 4, pp. 5–9.
- Kottman, P. A. 2019. 'Learning to Notice: Light and Shadow, from Chauvet Cave to Plato's Cave and Beyond' [in:] *Plato and the Moving Image*, S. Biderman, M. Weinman (eds.), Brill, pp. 123–144.
- Larson, J. 2001. *Greek Nymphs: Myths, Cults, Lore*, Oxford.
- Mavridis, F., Jensen, J.T., Kormazopoulou, L. 2013. 'Stable Spaces – Changing Perception: Cave Archaeology in Greece', [in:], *Stable Places and Changing Perceptions: Cave Archaeology in Greece*, F. Mavridis, J.T. Jensen (eds.), Oxford, pp. 1–16.
- McInerney, J. 1997. 'Parnassos, Delphi, and the Thyiades,' *GRBS* 38, pp. 263–283.
- Malcolm, J. 1962. 'The Line and the Cave', *Phronesis* 7, pp. 38–45.
- Van de Moortel, A. 2001. 'The Phaistos Palace and the Kamares Cave: A Special Relationship,' [in:] *Our Cups Are Full: Pottery and Society in the Aegean Bronze Age*, W. Gauss, M. Lindblom, R. A. K. Smith, and J. C. Wright (eds.), Oxford, pp. 306–318.
- Morgan, C. 1990. *Athletes and Oracles*, Cambridge.
- Morrison, J. S. 1977. 'Two Unresolved Difficulties in the Line and Cave', *Phronesis* 22, pp. 212–31.
- Nilsson, M. P. 1950. *The Minoan-Mycenaean Religion and Its Survival in Greek Religion*, 2nd ed. Lund.
- Prent, M. 2005. *Cretan sanctuaries and cults: continuity and change from Late Minoan IIIc to the Archaic period*, Leiden: Boston.
- Rutkowski, B. 1972. *Cultplaces in the Aegean World*, Wroclav.
- Sakellarakis, Y. 1988. 'The Idaean cave. Minoan and Greek worship,' *Kernos* 1, pp. 207–214.

- Sporn, K. 2013. 'Mapping Greek Sacred Caves: Sources, Features, Cults,' [in:], *Stable Places and Changing Perceptions: Cave Archaeology in Greece*, F. Mavridis, J.M. Jensen (eds.), Oxford, pp. 202–216.
- Stampolidis, N., Kotsonas, A. 2013. 'Cretan Caves Sanctuaries of the Early Iron Age to the Roman Period', [in:] *DAIS: The Aegean Feast*, [Aegaeum 29] L. A. Hitchcock, R. Laffineur, J. Crowley (eds.), Liège/Austin, pp. 188–200.
- Tyree, L. 2001. 'Diachronic Changes in Minoan Cave Cult,' [in:] *POTNIA. Deities and Religion in the Aegean Bronze Age* [Aegaeum 22], R. Laffineur, R. Hägg (eds.), Liège/Austin, pp. 39–50.
- Tyree, L., Kanta, A., Robinson, H. L. 2008. 'Evidence for Ritual Eating and Drinking: A View from Skoteino Cave,' [in:] *DAIS: The Aegean Feast*, [Aegaeum 29] L. A. Hitchcock, R. Laffineur, J. Crowley (eds.), Liège/Austin, pp. 179–185.
- Tyree, L. 2013. 'Defining Bronze Age Ritual Caves in Crete', [in:], *Stable Places and Changing Perceptions: Cave Archaeology in Greece*, F. Mavridis, J.M. Jensen (eds.), Oxford, pp. 176–187.
- Ustinova, Y. 2009. *Caves and the Ancient Greek Mind. Descending Underground in the Search for Ultimate Truth*, Oxford University Press,.
- Yioutsos, N. 2013. 'Cave dancing in ancient Greece', [in:] *Présence de la danse dans l'Antiquité – Présence de l'Antiquité dans la danse*, R. Poignault (ed.), Clermont-Ferrand, pp. 35–55.

Ratko DUEV

PLATO'S MYTH OF THE CAVE: LOOKING BEYOND THE ALLEGORY

S u m m a r y

A number of interpretations exist concerning Plato's famous *Myth of the cave*, and its allegory, but does the cave also conceal a different meaning in this myth? Cult caves are characteristic of the Minoan civilization during the Middle Bronze Age. A number of such cult caves have been discovered, located far away from populated areas, set high in the mountains, inaccessible during the winter due to the snow and cold weather conditions, and, as such, inhospitable neither for habitation nor for burials, to allow for any analogy to be made with prehistoric cave dwellings and tombs. As such, as far back as the early history of the Aegean, they were, for the Minoans, home of the deities. Plato's θαυματοποιοῖ (miracle workers or magicians) remind of the priests who, while performing rites, would, throughout the caves, put up figurines, votive gifts, and throw them into natural basins, just like magicians did. The poet has chosen the cave not just as allegory, but, rather, with the intention to also criticize the superstition of the people who sought a divine epiphany there, an entrance into the Underworld, so as to communicate with the souls of the departed. The belief in the Underworld and in the cult caves which are closest to it went, to a large extent, against the teachings of Plato, and for this reason it is my opinion that it was no coincidence that this symbolism of the dark cave was made use of, which could be entered with a torch, and which, the deeper one went into, the more the natural light coming from its entrance faded.

УДК 821.163.3.09Старова, Л.
УДК 821.18(479.7).09Старова,Л.

Кристина ДИМОВСКА
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје
amato.maya@gmail.com

ИДЕНТИТЕТОТ И ГРАНИЦАТА ВО „БАЛКАНСКАТА САГА“ НА АКАДЕМИК ЛУАН СТАРОВА

1. Увод

„Што има да се говори за границите? Тие се утврдени со крв...“
„Балканска стапица“

„Живеев, создавав, верував, истрајувам помеѓу два различни идиоми, помеѓу две култури, честопати спротивставувани една на друга. Извлеков пресудна лекција од мојот живот за себе и за моите потомци дека пресилното потврдување себеси, води кон негирање на другиот.“

(Старова 2013: 11)

Луан Старова, македонскиот писател од албанско потекло, на книжевната културно-уметничка сцена се прослави со циклусот дела обединети, собрани и меѓусебно поврзани преку парадигматичниот наслов „Балканска сага“, наслов условно употребен во балкански и семеен контекст (етимологијата на поимот „сага“ е од исландско потекло и се однесува на приказните што се раскажувале за древната скандинавска и германска псевдоисторија и митологија). Амбициозен, верен на наративот обременет од тешкото, мачно минато, кон кое е предаден како кон приказна која мора и сака да биде раскажана, а уште повеќе, слушната, авторот тргнува во смел поход, задавајќи си ја задачата да го портретира и да го наслика, на своето книжевно платно, духовниот, историскиот и цивилизацискиот портрет на Балканот. Од својата палета ги зема, како најпредан уметник, и грижливо ги комбинира спомените, старите раскажани

приказни од своите предци, чиј глас сè уште живо одекнува во неговиот ум, додавајќи ги кон сведочењата на оние кои доживеале да бидат одделени од родното тло, упорно и предано негувајќи го и поттикнувајќи го внатрешниот водечки глас да одсвонува во неговото битие и да му го осветлува патот кон тешкиот потфат да ја запише интимната историја на едно прогонето семејство. Академик Старова го постигнува ова преку сликањето на „крпениот живот“ на малото кралство, сочинето од родители именувани во Фокнеров манир (Мајката, Таткото) и нивните чеда, осудени на земја без враќање; тие се „казнети“ поради тоа што попусто и неутешно талкаат среде вриежот на мрачниот балкански егзил, каде што секој од нив се соочува со конфликтни прашања на кои ниту тие самите, а уште помалку некој друг, може да даде одговор. Осудено да го напушти семејното огниште, семејството неволно, мачно, неизбежно се населува на другиот брег на езерото, како што раскажува нараторот, „на брегот на егзилот“. Со себе го носат товарот на потеклото, што уште повеќе ќе го раскостува нивното внатрешно битие.

„Пишувањето на авторот му е повеќе вид благо мачеништво отколку повод за почести и слава“, пишува двојно позиционираниот наратор-автор, одржлив преку две инстанции/фокализации на свеста (онаа на авторот и на нараторот). Овие се врзани толку силно и цврсто, интимно испреплетувајќи се, што честопати е тешко да се разлучат и да се посматраат одделно и посебно. Среде концентричните кругови на егзилот, кои секогаш само лажно ја поттикнуваат надежта за конечно враќање во родниот крај, нараторот, инспириран и поттикнат како од спомените и сеќавањата на својата мајка така и од списите со клучно значење оставени како единствен аманет од неговиот татко, заминува во потрага по *своејто* време,¹ за сам да го продолжи „патот на пробивањето кон неизвесноста“. „Беше обземен од дилемата на својот живот: како да најде излез од кругот на утопијата, југословенската комунистичка утопија, која дотогаш убаво функционираше и му го осмислуваше животот“, пишува нараторот, со исповеден тон кој ја бележи неговата нарација, а која само го збогатува книжевниот спектар на делото кое во себе ги интегрира и ги поставува во симбиоза одликите на есеистичкиот и мемоарскиот дискурс; ова само дополнително ја збогатува постојано протечната нота на автобиографска конфесионалност, која, пак, уште поживописно, пореалистички и поемотивно ја обојува позадината на авторовата интимна хроника. Словото на академик Старова изобилува со авторорефлексивни и автореференцијални пасажи, очигледни и присутни преку прашањата кои го тангираат книжевното писмо. Наследник на татковата библиотека, која симболично и непретенциозно е именувана како „вавилонско одајче“ (еве една реминисценција на Борхес), без да знае и по игра на

¹ Интимизирањето на еден личен хронотоп е „посесивен чин“ на фамилијаризација, „небаре времето може да припаѓа некому“ (Кулавкова 2009: 128).

случајноста, нараторот го наследува пишаниот збор на татка си, во чиј ракопис е содржана вистинската формула за разбирањето на Балканот. Токму овие списи ќе бидат појдовна точка за заклучокот дека враќањето од егзил може единствено да се постигне „низ чинот на пишувањето имагинација“. Запишаните книги, како складишта на сеќавањето за минатото, се единствените сведоци кои можат да ја раскажат семејната историја.

2. Поимите на границата и идентитетот во расказите од *Балкански клуч* – границата како универзална геометрија на проклетството

„И кога некој мислеше дека неговите корени му се во својата почва, во својата вера, во својот идентитет, во својата нација тој бил неповратно во егзил! Сè беше, до проклетство, измешано во големиот балкански караказан. (...) Никогаш не можеше човек докрај да биде самостоен, цел, чист, неизменет, правоверен, незамахан...“

„Балканска стапица“

Кој било од текстовите опфатени во „балканската сага“ може да послужи како јасен пример за актуализацијата на прашањата за границите, во една поширока смисла на зборот, и за нивното влијание врз идентитетот на сите оние кои ја искусиле нивната менливост и флексибилност. Писмото на академик Старова претставува посебна, парадигматична феноменологија на бегалството која се занимава со специфичниот трагизам на оние кои ги загубиле границите, принудени да ги напуштат своите и своето, осудени вечно да го носат жигот на оттуѓеноста. Тоа е само дел од проклетството на имигрантските етнички малцинства, лишени од правото на избор и глас за сопствената судбина. Нивниот третман како лица на периферијата, ја прави уште подлабока личната, лиризираната трагедија на семејството Старова, проколнато со слична судбина каква што ги снајде и Егејците.

Меѓу редовите на расказите, обединети под насловот на збирката *Балкански клуч*, постојано се провлекува поимот за *границата*, сфатена како непробоен ѕид, како невидлива решетка или неизбришлива линија која дели два народи, два топоси, два различни света – оној отаде, во себе ги носи топлината на татковината, местото на вистинската припадност на опишаните ликови во сагата, нивното родно парче земја низ која тече крвта на нивните предци, додека другиот е просторот каде што насилно се наметнува нов идентитет, нов живот кој е непознат, туѓ, далечен, а кој мора да биде прифатен бидејќи не постои друга алтернатива. „Темата на балканските граници кои се претвораат во непробојни ѕидини, потрагата по идентитетот што ја надраснува балканската детерминанта за да се ситуира во универзалните рамки на човечноста; чувството на непостојаноста на нештата, како од материјална така и од спиритуална природа,

потсетувајќи нè дека некои наши битки се во најмала рака цинични, како и значењето на практичниот разум кој успева да ги одбегне големите катастрофи“ (Поповска 2013: 550).

Носејќи го со себе своето потекло, на членовите на нараторовото семејство им се наметнува нова историја која мора да ја прифатат како своја, со што стануваат жртви на бикултуралниот механизам, актуелен на Балканот, виден како меѓник каде што егзистираат мрежи од субалтерни култури. Меѓу овие, постојано и неуморно се води невидлива војна (особено во контекстот и костецот на различните идентитети). Анастасија Гурчинова смета дека: „Балканскиот циклус на Луан Старова претставува сведоштво за соживотот и за судирот на различните култури на просторите на Југоисточна Европа, т. е. сведоштво за постојано актуелниот феномен на ‘мултикултуралноста’ во македонската реалност“ (Гурчинова 2013). Со тоа станува очигледна потребата од дефинирање и анализа на мултивалентниот по природа, комплексен, повеќезначен поим за границата. Не треба да се нагласи дека е значајно да се врши дистинкција меѓу т.н. политичка од културна граница. Начелно, постојат две општоприфатени значења:

а) според примарното значење, под поимот граница се подразбира секоја територијална, социо-културна, геополитичка и географска граница која одделува определена група луѓе (народ, нација) со слични атрибути и особености (заеднички јазик, вера, верувања, земја на живеење итн.) од друга група луѓе со поинакви карактеристики и особености. Ваквото сфаќање на поимот остава простор за поимање на границата како вид заштитна бариера која ја спречува насилната трансгресија на „Другиот отаде“, како „непожелен знак на агресија“ кој ќе се толкува како причина и повод за конфликт и соодветна државно-правна санкција;

б) второто значење ги означува, опфаќа и ги подразбира моралните, етичките, духовните, психолошките граници кои владеат кај/со една индивидуа, еден народ, една нација и кои, во релативна смисла, се пофлексибилни од првите.

Како за границата, така можеме да зборуваме и за еден друг актуелен поим кој речиси секогаш самиот по себе се наметнува кога ќе стане збор за Балканот – тоа е т.н. поим за граничните култури, веќе издигнат на ниво на општопозната синтагма. Гранична се нарекува секоја онаа култура сместена на маргините, меѓу некаква крстосница низ која врват и други култури, чија единственост и индивидуалност се ставени под знак прашање.

Исцртувањето, строгото определување и фиксирањето на границите е речиси невозможно, бидејќи во нивната природа е да бидат приспособливи, еластични, флексибилни, под силна манипулација на менливите политики. Ова не се однесува само на геополитичките граници,

туку и на оние второстепените за кои стана збор погоре. Теоретизирањето за границите е особено актуелно во рамките на постколонијалната критика која се занимава со разгледување и диференцирање на позитивната од негативната имагологија на границата, најчесто сфатена и дефинирана како т.н. *кризно жарииште*, како маркирана линија со негативен предзнак и, оттаму – како бариера, лимит, граница, зад која се преземаат соодветни казнено-правни санкции за она што не е, наспроти она што е дозволено.

Прашање е дали воопшто може да се зборува за поимот граница, без нималку да не се допре поимот идентитет, кој е безмалку силно поврзан и неразделив од границата, особено кога станува збор за Балканот. Токму дефиницијата на народот како ограничена група, како збир од единки кои живеат на определена територија, строго обележена од конкретни и јасни граници, подразбира постоење на извесни карактеристики својствени за таа група, кои ги маркираат како уникатни, единствени и неповторливи и соодветно ги одделуваат како од нивните соседи така и од кој било друг народ во светот. Множеството на тие карактеристики го означува она што би се именувало како општествено-културен идентитет на еден народ.² Вака сфатениот поим на идентитетот станува проблематичен во време на кризни турбуленции низ кои минува една држава, за време на војна и по нејзиното завршување, каде што скршените идеали и претходно востановени вредности (кои се девалоризираат), влијаат и на стабилноста на идентитетот (било индивидуален или национален – ако овие воопшто и можат да се одделат, во една генерална смисла). Со фактот што на ликовите на Старова им е припишана етикетата „бегалци“, уште од стартот се наложува нивниот посебен, специфичен сензибилитет и оттаму – на потребата од нивен посебен третман. Она што тие го сметаат за идентитет е расцепкано меѓу она што некогаш било и она што мора да биде, без поговор, без слобода на избор. „Во секој човек се сретнуваат повеќе припадности кои понекогаш се спротивставуваат меѓу себе и го принудуваат да направи избор поради кој ќе се чувствува растргнат“ (Малуф 2001: 8); ова совршено и соодветно се вклопува во „личната карта“ на ликот на бегалецот (родителите на нараторот, неговите браќа, тој самиот...). Ваквиот пристап кон поимот за идентитетот ќе не доведе до заклучокот дека истиот тој станува спорен во мигот кога се оспорени и границите на државата каде што тој е за првпат зачат. Ова сфаќање е апликативно особено за ликовите на Мајката и Таткото на нараторот, чиј оригинален идентитет, име и припадност, се наоѓаат некаде помеѓу урнатините на распаднатата Југославија, спомените и белешките врз кои Таткото препредено и неуморно работи. Силната верба дека некогаш ќе дојде мигот кога ќе се врати на „своето“ и толку по-

² До одредена мера, идентитетот како поим е „веќе профанизиран збор... премногу детерминиран термин“ (Кулавкова 2009: 247).

требната сигурност која ја носи тоа чувство и која е потребна за да се продолжи понатаму со крената глава, се положени во алката со клучевите „од сите балкански времиња“ кои Мајката секаде ги носи со себе. „Клучеви со глава на лавче, клучеви со глава на орел, клучеви со глава на козле. Клучеви против уроци, клучеви од исчезнати брави, клучеви од нашата балканска судбина со сета неизвесност на враќањето“ ја ниже својата редаленка нараторот, верно портретирајќи го ликот на Мајката потисната од нерешливиот и постојан немир – резултат на оттуѓеноста, на немањето место на припадност, на невдоменоста. Мајката, како претставник на една генерација чиј вистински идентитет е зафрлен некаде низ времето, а кој мора, парадоксално, постојано да биде докажуван, постојано одново легитимиран, е типичен претставник на она што Хоми Баба го именуваше како *транслационен идентитет*, таков што подразбира потреба од преводливост, т. е. таков што бара да се преведе и што е потчинет и постојано подложен на тестови за одново (само)докажување. Задачата постојано да се докажува сопствениот идентитет води кон еден *circulos vitiosus* чие времетраење е подолго од човековиот век и единката, западната во неговите погубни канци, најчесто не го доживува излегувањето надвор од него.

Семејството на нараторот е одделено со една непремостлива граница од својата татковина, местото каде што живеат неговите блиски, со кои нема никаков контакт, освен преку телеграмите кои се праќаат на семејната адреса, во кои се објавува смртта на некој близок „отаде границата“. На еден метафоричен начин, границата станува и симбол на одделеноста, на „заштитеноста“ од смртта/несреќата, како еден парадокс, небаре тие единствено постојат „отаде“, „од другата страна“, односно зад границата. Понекогаш, постоењето на границата може да биде спасоносно, споредено со друга несреќа. Тоа е очигледно преку заклучокот: „Колку и да беше проклета таа граница, беше само една, а ако се оддалечевме од неа, којзнае колку граници ќе имаше“. Гротескен, первертиран и перверзиран – статусот на Балканецот е понекогаш дотуркан до својот лимит. Единствено што му преостанува – потчинетост, понизност, наведната глава и живот со спомените. Живот-граница.

„Во романескниот свет на Старова, причината за неможноста на враќањето во родината е токму непреодната, непробојна, фатална политичка граница помеѓу Албанија и остатокот на светот, која останува да функционира повеќе од половина век“, пишува Шелева во есејот посветен на романот *Ервехе* (Шелева 2005). Меѓутоа, кај ликовите на Старова, оваа граница понекогаш доживува и метафизички третман: таа се крои во нивната свест, некаде длабоко во нив самите, како една линија преку која не може (читај: не е дозволено) да се оди понатаму. Границата во нив самите ја предизвикува и одбивноста и сомнежот кои не се ништо повеќе од несакани појави предизвикани од статусот „егзилант“, зашиен и додаден како етикета кон срамот.

Како најтипичен, најеклатантен пример за тегобноста на емигрантството е расказот со истото име – „Емигранти“. Нараторот, кој и тука (како и во *Амбасади*) одбива да се самоименува, останувајќи на позицијата на едно речиси омонисцентно поставено „јас“, на своето раскажувачко платно се обидува да ја наслика детската радост при чекањето на жолтиот камион од Америка, кој секоја година, на „емигрантските деца“ им носел „second hand clothes“ (користена/носена облека; облека „од втора рака“). На таа своја невина и сè уште неосвестена младост, тој не го знае вистинското значење на зборот „емигрант“ и оправдано, поради доделуваните подароци од „добродушната Америка“, во него гледа пожелна, заводлива, па дури и престижна титула. „Зар е можна волкава радост на Балканот?“, се прашува тој, со детски глас што затреперува од сеќавањата за претрпените несреќи, живо вкоренети во малото детско главче, кои ќе останат длабоко врежани во свеста од каде што и ќе никнат нивните метастази, вродувајќи со болеста на „неприпадноста“ и на „отуѓеноста“. Вистинското значење на зборот нема да му биде откриено ниту во моментот кога во својот дом ќе најде на топло подготвена вечера, таква каква што неговата мајка обично подготвувала за време на свечените празници, кога татко му јавно ќе пристапи кон семејството со широка и задоволна насмевка, велејќи дека тие веќе не се емигранти. „Зар и јас сега – како неемигрант“, се прашува нараторот, „станувам позначаен од порано, макар што во мигот додека се славеше во семејството, долго време не можев, но и никогаш не разбрав, во суштина, од што ‘се спасивме’, се збогативме, а јас разбирав само дека ја изгубив сонуваната и одбрана американска облека...“ Неспособноста да ја увиди спасоносната околност дека неговото семејство конечно се ослободило од статусот на емигрантството доаѓа оттаму што нараторот е роден „на границата“, во време кога распадот на Југославија е веќе во силен подем; неможноста да направи дистинкција и согледба меѓу она што било (т. е. меѓу времето кога зборот „емигрант“ не се употребувал во толку жестоко негативна конотација) и она (време) што е сега. Но, неговото напатено, детско срце, силно ја чувствува црнината што вирее околу телото на Балканецот, како негова зла коба решена да го сотре во часот кога најмалку ќе очекува. „А во историјата на нашето балканско преселничко семејство сигурно имаше повеќе црни отколку бели денови“, бележи нараторот во текстот чие име е често среќавана и веќе универзализирана синтагма – „Судба балканска“, продолжувајќи: „Зашто балканската судбина често нè пресретнуваше секаде каде што мислевме дека ќе ја избегнеме“. Судбината како да престанува да постои само на ниво на јазик и се сели на ниво на несреќната свест која не знае за друг начин и за друго име за непосакуваниот сплет на речиси ритуализираните околности во кои се „прогласуваат“ жртвите од распаднатата Југославија; таа, судбината, како да се издигнува на ниво на телесно оформена сенка на злото, на кобна еринија која го впира и ја истиснува преостанатата надеж. Оваа

еринија е тука за да казнува, но таа казнува за несторени дела, по случајност бирајќи ги жртвите кои најмалку од сè го посакувале нејзиното присуство.

Како добар пример за сите претходно актуализирани, споменати и разгледувани теми, кои се однесуваат на поврзаноста на творештвото на академик Старова со балканските прашања, можеби неговиот текст „Балканска стапица“ е напишан во истиот манир својствен и карактеристичен за неговото писмо, со исповеден, тажен призив на минатото кое не може да биде заобиколено, заборавено, на кое не може да му се заврти грбот. „Кога го примил новото државјанство, на татко ми сигурно не му било лесно во душата“, без должење почнува нараторот, упатувајќи нè, без поголеми одложувања, во „срцевината“, во средето/суштината на приказната. „Спасувајќи се од порочниот круг на еден егзил, тој свесно влегувал во другиот“, и понатаму, можеби, клучното: „И кога некој мислеше дека неговите корени му се во својата почва, во својата вера, во својот идентитет, во својата нација, тој бил неповратно во егзил!“ Тука, одново, на истиот својствен начин, со истакнување на реторичкото: „А кој не беше во егзил на Балканот?“, нараторот уште еднаш го наметнува прашањето за вистинскиот идентитет – каков е тој, каде треба да се бара, дали во земјата од каде што дошло неговото семејство или во земјата во која се доселило? А за идентитетот како толку чест и референтен поим, постојат низи прифатливи дефиниции. „Идентитетот секогаш претпочита повеќе од национално и религиозно обележје. Во него се инкорпорираат културните, историските, половите, расните, интелектуалните, социолошките обележја, кои прават идентитетот да се разликува и да се одделува од нему сличните“ (Ивковиќ 2013). Но, ниту оваа ниту која било друга дефиниција, не би можела апсолутно и во целост да биде аплицирана врз овој поим, кој во творештвото на академик Старова ужива посебен третман. Неговите ликови се луѓе без имиња – дури и деноминацијата на родителите латентно укажува на тој ноторен факт.³ Поседувањето име значи постоење: тоа е сугерирано уште во *Свештото писмо* кога Бог му ја доделува функцијата на Адам како родоначалник на имињата на тогаш сè уште неименуваните појави и суштества. Постоењето, пак, подразбира индивидуалност, односно идентитет: овој не е отсутен кај ликовите на академик Старова, бидејќи тогаш тие би биле аморфни фигури без концизни контури, без никакво конкретно значење, туку тој е, како што во повеќе пригоди беше нагласено, проблематичен, двоен, троен, флуиден, проточен, обоен од различните општествено-политички настани, околности, средби, па е зависен и од владејачката политика (на сталинизмот, енверизмот, комунизмот, итн.). „Идентитетот секогаш

³ Иако ваквиот начин на именување има и друга функција, имено избегнување на комплетна автобиографска обоеност на писмото. Ваквата номенклатура ја продлабочува фиктивната димензија на фигурите на родителите.

претпочита извесен степен на сепарација, одвојување од некој Друг, од некоја целина“ (Ивковиќ 2013). Таквата дистанца постои, но нејзините обележја се слаби, провидни, и прашање е до кој степен се тие објективни. Таткото на нараторот е свесен дека „постотоманското време на Балканот ќе помине во жестоки битки за апсолутизирано докажување на посебноста на идентитетите“ и тој е директен сведок на утопизмот на т.н. *чисти* идентитет. А одговорот, помалку или повеќе, е сугериран преку следнава мисла која, повторно, се однесува на контемплациите на таткото: „Сметаше дека секој од балканските народи е обележан од јаничарската традиција, без исклучок. Затоа е бесмислено да се апсолутизира каков било балкански идентитет. Затоа, впрочем, татко ми рано во животот стигна до релативистичкото чувство и смиреност, до сопствениот идентитет, но и во однос на идентитетот на другите“. Понекогаш не е доволно да ни се каже кои сме или да си дозволиме лежерно и летаргично да се потпреме на конкретните, јасни и присутни докази кои само површно го прават неоспорен нашиот идентитет (личната карта на пример); понекогаш е потребно идентитетот да праизбликне однатре, од нашата душа, да почувствуваме кои сме. Секој идентитет е под знакот на парадоксите. Не постои индивидуа комплетно одделена од потребата да се праша „кој сум јас?“, во определен дел/час/простор/време од животниот пат. Ако постои таква, тогаш таа живее под вообразбата дека е или Бог или животно, а објективно, реално и според законите на здравата свест, не може да биде ни едното, ни другото.

Не секогаш зад границата е стационаран утопискиот, безгранично слободен, идеализиран свет – честопати, а доказ за тоа уште еднаш е текстот „Балканска стапица“, чие име е повеќе од значајно во определениов контекст, зад границата лежи лавиринт од нови граници, нов похатичен, позбркан свет на конфузно изнаредени кор-сокаци. Затоа заробеноста меѓу границите не е секогаш негативна, погубна – во случајов таа може да биде и услов за избегнување поцрни, побезнадежни и уште полоши судбини. Отаде лежат нови стапици на режимот, ќе заклучи таткото на нараторот наоѓајќи ја својата сигурност во имагинарниот затвор во кој и онака веќе свикнал да живее. Посрекен избор, но ниту излез, нема. „Добро знаеше дека границите на Балканот секогаш се цртале кога останувало нешто запретано во душата на еден човек, на еден народ. Па тој и неговото семејство, можеби како никои други на Балканот, во тие и во многу други времиња ја чувствуваа болката од боцкавите балкански граници, граници кои им ги беа преседеле душите, животите, смртта, гробовите.“ На крајот останува сознанието дека идентитетот е помирување, компромис со силите кои го пропишале, го определиле, назначиле и доделиле, против кои бунтот би бил залуден и поопасен од неговите последици.

3. Амбасади

Романот *Амбасади* е издаден во 2009 г., а неговиот дискурс бележи мала разлика во однос на расказите опфатени во *Балкански клуч*. Тематски и типолошки, авторот му останал верен на своето карактеристично писмо, а главната разлика меѓу овој роман и претходноспоменатите раскази се должи на изразениот фактографски карактер на романов. Доминантното, водечко дуо на родителскиот пар во овој роман не е сместено во главниот фокус и наместо тоа се проблематизираат актуелните политички прашања кои не ги засегаат исклучиво само Балканците туку и Европејците, посебно Французите и Американците. На страниците на романот се разгледуваат и спорните прашања, теми, конфликти, врзани за палестинско-израелскиот спор; тука, како во ниту едно друго дело претходно, академик Старова реферира кон познати дипломати, државници и политичари, давајќи една „поблиска“ слика за физиономиите кои сме навикнале да ги гледаме само на телевизиските екрани. Особено често се споменува името на палестинскиот лидер Јасер Арафат, откриен во поинакво, поинтимно светло од она во кое ја паметиме неговата политичка фигура.

Она што е од интерес тука, а што воедно го прави овој роман значаен, е третманот на границата и маргиналноста на една помала култура (македонската) визави една друга (француската, американската). Нараторот на текстот е амбасадор, претставник на Македонија, пратен во Франција да соработува со тамошните дипломати за различни прашања, меѓу кои е и обидот за стишување на палестинско-израелскиот спор. Освен балканските, на исто толку концизен и детален начин се портретираат и културите на Истокот, меѓу кои некои од нив се вистински примери за периферни култури со проблематично минато и со уште попроблематична иднина.

И тука се актуелни „татковите списи“ кои го сликаат Балканот на оној толку специфичен начин, лишен од секакви непотребни еуфемизми: „Посебниот релјеф на Балканот, кој од север е затворен, од другите страни опкружен со мориња, принудува на постојано патување по споредни патишта, како во лавиринт“, раскажува нараторот реферирајќи на семејното богатство (татковата недовршена *Историја на Балканот низ ѝадовиџе на имџериџе*). „Синтагмата балкански лавиринт беше многу честа во неговите записи, како и подоцна, балканското проклетство. Балканот беше географски поставен да ги доближува Европа, Азија и Африка. Имаше голем број страници, пишувани во тонот на егзалтирана балканофилија како противтежа на дефетистичките расположби од балканската историја.“

Единствено, во условно кажано првиот дел од романот, кој е живо ориентиран кон непресушната историја на протераното семејство, нараторот е посветен на тематизација и обработување на поимот за грани-

цата. Тој вели дека неговиот чин на пишување се остварува со цел да отвори „одамна затворена врата“, сè со цел да се мине една незнајна граница. Дадена е интересна перспектива на гледање на амбасадорот и на неговата функција. Тој е претставен како борец кој се залага за спас на спротивставените земји од војна, кој пренесува „божја“ порака. Во свеста на бабата, амбасадорот е спасител со митска моќ. „За неа, зборот амбасадор конечно значеше спасување.“

Неизвесноста на семејната судбина, неможноста за враќање на обединетото семејство во татковината, проткаени со носталгичниот призвук, ги обојуваат редовите и на овој роман, како што беше случај и со расказите. Се чини како да не може да се даде конечен одговор на мачните дилеми и незапирливите, вечни прашања, за кои сега се понудени само утешителни одговори со спасоносна заднина. Изгледа како на индивидуата да не ѝ преостанува ништо друго, освен молчаливо да ја прифати секоја нова ситуација, да мисли на мигот, на едно живеење *hic et nunc*, лишено од товарот на личните патила кои крваво ги бојадисуваат сидовите на историјата. Нараторот на *Амбасади*, кој суптилно се испреплетува со неговиот креатор, создавач – со авторот – како да сака да го стави минатото „во мирување“, прескокнувајќи ја со тоа границата која го дели неговиот реален, тукашен, овоземен живот, од она што е далечна епопеја за едно загубено време. А на крајот од овој свој роман, на чии завршни страници стои паратекстуалната забелешка „крај на првата книга“, академик Старова доаѓа до еден прустовски заклучок – дека единствениот спас и заборав лежат единствено во уметноста.

Во извесна смисла, „Балканската сага“ не само што го загатнува процесот на имигрирањето, што нужно резултира со своевиден загрозен или нестабилен идентитет, туку истовремено како да сведочи за оправданоста на Баумановата идеја за имигрантот како странец, како „некој кој чука на нашите порти“. „Уште од почетоците на модерното време, бегалците од сверствата на војната и од деспотизмот или од лудилото на изгладнетото и бесперспективно постоење, чукаа на туѓите врати. За луѓето зад тие врати, овие отсекогаш беа – како што се и сега – странци. Странците поттикнуваат на немир токму поради тоа што се ‘страни’ – па, следствено, тие се застрашувачки непредвидливи, за разлика од луѓето со кои дневно комуницираме и од кои веруваме дека знаеме што да очекуваме“ (Bauman 2016: 8).

Литература

- Ѓурчинова, А. 2013. „Македонската книжевност во периодот на транзиција: некои најнови тенденции во прозата“, *Мираж* бр. 23. <http://www.mirage.com.mk/tekst.asp?lang=mac&tekst=153> Пристапено на: 31.7.2019.
- Ивковиќ, И. „Идентитети – конструкции“, *Мираж* бр. 8. <http://mirage.com.mk/index.php/mk/spisание-mirage/256-8/hibrid/286-2013-04-23-12-30-02> Пристапено на: 23.07.2019.
- Малуф, А. 2001. *Поѓубни идентитетите*. Скопје.
- Поповска, Е. 2013. „Француската рецепција на Балканската сага“, *Балканска сага. Француска рецепција*, 545–638.
- Старова, Л. 1995. *Балкански клуч*. Скопје.
- Старова, Л. 2009. *Амбасади*. Скопје.
- Старова, Л. 2013. *Балканска сага. Француска рецепција*. Скопје.
- Шелева, Е. 2005. *Дом/Идентитетите*. Скопје.
- Ќулавкова, К. 2009. *Задоволство во џолкувањето*. Скопје.
- Bauman, Z. 2016. *Strangers at Our Door*. Malden.
- Bhabha, H. 1990. *Nation and Narration*. London.

Kristina DIMOVSKA

IDENTITY AND BORDER(S) IN *THE BALKAN SAGA* BY ACADEMICIAN LUAN STAROVA

Summary

The “Balkan Saga” by the Academician Luan Starova (reviewed, analyzed and interpreted in this research paper through the texts in *Balkanski kluch/Balkan Key* and *Ambasadi/Embassies*) has its main emphasis (aside from the multitude of themes, topics and motifs that shape the so-called “Balkan tragedy” after the collapse of Yugoslavia) on the key notion of the (Balkan) borders and problematic identity/identities. The impenetrability, rigidity and solidity of the borders directly affects and influences the quest and the attempt of trying to formulate one’s identity beyond those borders – as an identity which will become *belonging to* and not *escaping from*.

The “Balkan saga” takes place on the “coast of exile” which means that the dynamic developments are constantly ongoing, transforming and changing on uncertain ground. Starova’s discourse seems to reflect on the particular phenomenon of the refugee mentality which means crossing and losing own’s personal (national) borders and boundaries and emerging into the world of the borders and boundaries of “the Others”.

Марија ЃОРЃИЕВА ДИМОВА
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ – Скопје
marija.gorgieva@gmail.com

ПОЕЗИЈАТА КАКО МЕТАГОВОР

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.

Катица Кулавкова, *Александриски синдром*

Препознатливоста на еден автор и на неговото творештво во критичкиот систем на книжевните вредности и во системот на книжевната историја е поврзана со два параметра:

1. Со континуитетот, со поетичката системност и систематичност, постигнати низ еволуцијата која се одвива по линијата на креативното, поетско созревање.

2. Со автентичниот придонес кон извесна книжевна, поетска традиција, втемелен врз иновативниот, револуционерно-авангардниот однос кон постојните книжевни, жанровски, поетички конвенции, односно кон координатите што се канонизирани во рамките на дадената национална литература. Притоа, неконвенционалното практикување на книжевноста мора да биде и функционално (воопшто, не само помодно експериментирање), во смисла да влијае врз обликувањето критериуми за начините на создавање на книжевните вредности, но и за нивното препознавање и афирмирање во поширокиот културен и општествен контекст.

Овие параметри, што би ги именувале како принцип на творечка (р)еволуција, може да се доведат во врска и со книжевното творештво на

Катица Кулавакова. Присутна во книжевниот простор во 70-тите години на XX век, како дел од четвртата генерација македонски поети, авторизирајќи импозантен опус (сочинет од стихозбирки, прозни дела, научни монографии, студии, есеи, преводи и препеви, хрестоматии, антологии), Кулавакова, во секое свое книжевно (поетско и прозно) појавување, е подеднакво препознатлива, а сепак различна, доследна на поетичките рамки што умешно си ги поставува, ама и креативно ги изневерува. Оттаму, секоја нејзина стихозбирка е потврда на еден творечки континуитет што, од првата, *Благовестии* (1975), се одвива по видливо еволутивната линија на поетското зреење. Но, во исто време, секоја нејзина книга го осведочува и радикалното исчекорување во насока на творечко преиспитување на зададените граници, не само оние етаблирани во рамките на дадената книжевна традиција туку и оние востановени низ сопствената книжевна продукција, исчекорување што се реализира низ креативното испреплетување на постојните форми, жанрови и конвенции, за што говорат и нејзините стихови: „Потем исчезнаа границите/меѓу нештата, облиците се споија“. „Потребата од пресврт, од обрт, од ‘троп’, поривот да го преиспитам повторно она што е општопознато и всадено во некои стереотипни претстави за светот, за човекот, за моралот, за уметноста, за војната, за сексуалноста, за идентитетот, за поезијата, за ангажманот, за историјата, за јазикот, таа трополошка глад, гладта за поетизација, за двосмислени фигури, за лирскиот *imago mundi*, ја обележува длабоко мојата личност, поетот во мене... Пресврт се прави во однос на востановените канони, вклучително и оние на сопствената поетика. Мојата поетика е склоп од различни канони од коишто периодично имам длабока потреба да се отуѓам, барајќи нови. Ако има пресврти, значи има незадоволство од постигнатото и копнеж по нешто друго, исконска желба за уште малку, совестен поетичен револт или, напосто, порив по уште едно искушение/авантура, обземеност од магијата на творечката игра, од неизвесноста, од небезбедноста, од стравот, од јазично-поетскиот адреналин“ (Кулавакова 2012: 305–306). Во таа смисла, поезијата на Кулавакова ја потврдува теориската премиса дека ентропијата е присутна, па дури и посакувана во книжевниот систем. Тоа е оптимална, но и амбивалентна ентропија која истовремено претендира и кон зголемување и кон намалување: книжевноста, и поезијата посебно, ја зголемуваат ентропијата, внесувајќи шум, неред во природнојазичниот систем (од лингвистичка гледна точка, поетскиот јазик е аномалија, девијација од јазичниот поредок), но во исто време, тие ја намалуваат ентропијата во својот потсистем, внесувајќи построги правила на кодирање, во согласност со книжевните и со поетичките конвенции, но и во согласност со сопствениот креативен однос кон тие конвенции (било да се работи за нивна пародична субверзија било да се работи за нивно иновирање и творечко дополнување).

Најновата потврда на оваа „поетика на пресвртот“ ја добиваме во *Ејисџули до Јулија*, првиот циклус од стихозбирката *Мои сѝрасѝи, мои сѝраданија* (2019). Сугерираната еквиваленција помеѓу страстите и страдањата, која и етимолошки е очекувана (како што посочува и Лидија Капушевска Дракулевска во поговорот кон книгата), може да се сфати и како алузија на античкото поимање на хибрисот: страста, како и секој облик на прекумерност, е кобна, па дури и автодеструктивна, бидејќи нарушува одреден космос и општествен поредок, нарушува извесна рамнотежа или, пак, конвенционализирано однесување. Оттаму, (о)страст(е)носта, како своевидна прекумерност, нужно, води до страдањето: и тоа не се однесува само на љубовната, на еротската, на телесната страст, туку и на духовната и на творечката страст која води отаде познатото, кон различното, кон неочекуваното, кон новото, а како израз на вечно немирниот „копнеж по нешто друго“. За една таква прекумерност говори и лирскиот субјект во *Ејисџули до Јулија*:

Сè си има своја цена –
и убошта, и умот, и моќта
особено занесот, Јулија
оној занес во чијашто сенка паѓа
сè земно и приземно.

Оној занес кој нè прави слепи
пред иднината и вистината.

Хеременевтичките теориски премиси го поставуваат толкувањето како комплексен процес на разбирање, на објаснување и на толкување на текстот, при што првичната фаза (фазата на прекогнитивното, воцјазичното разбирање) ја подразбира интуитивната, личната читателска егзалтираност, било во емотивна било во духовна смисла. Дури потоа таквата иницираност води кон когнитивното, кон хеременевтички артикулираното и теориски контекстуализираното објаснување и толкување на дадениот текст. Во таа смисла, интерпретативниот предизвик на циклусот *Ејисџули до Јулија* го согледувам во неговата поврзаност со историјата (сфатена првенствено како *res gestae*), значи со она што е моја долгогодишна научна преокупација (интердискурзивните релации книжевност – историја), но и со она што е моја читателска преференција, па дури и човечка фасцинација со историјата, видена низ призма на цивилизациските колапси и деволуции низ кои поминува човештвото токму поради заслепеното, тврдоглавото или арогантно неприфаќање на „учењето од историските грешки“, кои (ни) се враќаат како циклични закани. Вообичаено, теориските опсервации на односот книжевност – историја се фокусираат врз наративните (главно романескните, но и филмските) текстови, со оглед на тоа што голем број од наративните

и реторичките постапки се препознаени како заеднички содржател на романескните и на историографските текстови.¹ Во случајов, пак, станува збор за стихозбирка, односно за лирска поезија, за циклус лирски песни кои ја тематизираат историјата. Тоа значи дека имаме работа со сосема поинаков комплекс генолошки, жанровски (лирски) конвенции, кои, следствено, подразбираат и поинаков интердискурзивен однос кон историјата, што, пак, се поставува како посебен предизвик за херменевтичка перцепција на еден лирски текст и циклус.² Поетскиот интерес за историјата/историските личности, Кулавкова го навестува уште во стихозбирката *Жебви*,³ како, на пример, во песната *Александарски синдром*, која говори за грчкиот поет Константин Кавафи и за неговиот однос кон историската стварност:

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 проценот меѓу историските факти
и вистината, над парадоксите на судбината
и драмата на оживотворувањето.

.....
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

¹ Станува збор за постапки што се препознаени како дел од книжевниот и од историографскиот репертоар и од страна на теоретичарите на книжевноста (Линда Хачон), и од страна на историографите (Хејден Вајт, Доминик Лакапра) и од страна на романсиерите (на пример, Џулијан Барнс, Слободан Мицковиќ).

² Се разбира, оваа практика е позната и во лирската поезија. Да потсетиме на грчкиот поет Константин Кавафи чии лирски песни имаат свои митски и историски предлошки, што во голема мера резултира и со наративизација на лирскиот текст кој е поблизок до метонимискиот одошто до метафоричниот модел на пишување. И македонскиот поет Иван Цепароски има неколку песни кои ја тематизираат историјата, како на пример: *Слоевитије на исџоријата* и *Исџиражување на исџоријата*, како и песната *Варвариите коџо-џоде не чекаат*, која интертекстуално упатува на песната *Чекајќи ги варвариите* од Кавафи).

³ Историјата и историските фигури се дел и од тематскиот репертоар на поетесата: повеќето песни од вториот циклус во *Жебви*, со наслов *Дива мисла (жебба: стварност)*, како на пример, *Преродба*, *Џордано Бруно*, *Времиња*, *Обичаи*, афирмираат типичен лирски третман на историските фигури или, пак, песните *Исџоријата се йовџорува* и *Иронија на исџоријата* од стихозбирката *Тенок мраз*.

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.

Вака „описаниот“ лирски однос кон историјата во поезијата на Кавафи како да го препознаваме и во *Ејисџули го Јулија*, па оттаму и во двата случаја доминира моделот на „појмовна лирика“ (Стамак 1977), односно „метонимското писмо“ (Јакобсон 1978, Лоц 1988). „Има многу различни песни напишани на различни начини, но сите тие се проекции на поезијата, епифани на поетското битие“, вели Кулавкова во својот автопоетички оглед (2012: 304). Оттаму и *Ејисџули го Јулија* е една проекција на лириката, па следствено, песните/циклусот⁴ ќе се натурализираат во согласност со, или со помош на, востановените лирски конвенции (Калер 1990), но и низ призма на нивното преиспитување, што, секако, е во духот на потребата за перманентните преиспитувања и пресврти за кои говори Кулавкова во автопоетичкиот текст.

Жанровски, овој циклус ја потврдува играта со жанровските кодови и конвенции, постапка која е веќе позната во творештвото на Кулавкова. Насловот на циклусот *Ејисџули го Јулија* е инструктивен парацитатно-метајазичен индикатор: тоа е парацитат кој ја насочува читателската рецепција 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*

⁴ *Ејисџули го Јулија* отвора уште една интерпретативна визура – онаа на лирскиот циклус. Според Елени Апостолос Стерјопулу лирскиот циклус е „обединето уредено мноштво од самостојни поетски текстови кои реализираат интертекстуални врски на различни нивоа, кои создаваат нови смисловни комплекси кои не може да се изведат од смисловниот систем на кој било поединечен текст“ (2003:139). Според тоа, поетските смисловности што ги создава лирскиот циклус не настануваат од збирот поетски смисловности на секој одделен текст, исто како што еден текст не може да ги содржи ниту поетските смисловности на циклусот, односно тие настануваат единствено во интеракцијата на значењата на заемно зависните поетски текстови. Следствено, секој поетски текст, кој е дел од лирскиот циклус, се разликува од „изолираната“ песна по тоа што се одликува со „двојноста на својот онтолошки статус или со истовременото постоење во две ипостаси“ (2003:134). Во согласност со нејзините типолошки модели, лирскиот циклус на Кулавкова би припаѓал на т.н. максимално поврзан циклус во кој „секој поединечен поетски текст е поврзан со непосредни односи со сите други текстови од дадениот циклус“ (Стерјопулу 2003: 136).

или, пак, *Epistulae herodium* и *Epistulae ex Ponto* на Овидиј), е дефинирана како „поетско писмо во кое се расправа за филозофски, книжевни и морални теми, најчесто во хексаметри, дистиси, јамби и александринци“.⁵ Говорејќи за лик од римската историја, за Јулија, ќерката на Гај Јулиј Цезар Октавијан, авторката одлучува својот лирски циклус да го врами во жанр кој бил експлоатиран во римската епоха. Сепак, епитоларната форма не е непозната и во опусот на Кулавакова. Во својата студија *Интертекстуалната теорија и редефинирањето на поимот книжевност* (објавена во книгата *Мала книжевна теорија од 2001-та*), некаде кон крајот, авторката вметнува поднаслов *Нацрт за епискула до либературијата*. Во книгата проза *Животој е сон* (2014), вториот и третиот предговор се насловени *Поисејник за азбукајта на сонувањето – писмо до читателот* и *За азбукајта на сонитата – писмо до К. Г. Јунџ*. Во стихозбирката *Домино* (1993), во последниот циклус е поставена песната *Грда стварност – епискула*, односно песната *Мирисливото писмо на писарот* во збирката *Жебџи* (1989). Фуснотата, што е додадена кон насловот на циклусот, му доделува уште еден парацитатен статус – тој е во функција на откривање на интертекстуалната релација на циклусот. „Овие песни – писма се вдахновени од историската фикција *Augustus* на Џон Вилијамс (John Williams)“ (2019, 5), објаснува Кулавакова. 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 интертекстуалност (1984: 67–68). Реферирајќи на реална, историска фигура и упатувајќи на историската фикција која говори за оваа историска личност и за настаните поврзани со него, лирскиот циклус на Кулавакова дозволува да биде читан и како двоен метатекст: како лирска (транскон) текстуализација на историските факти и на фикциските текстуализации на тие факти, што би значело 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 се уште една паратекстуална рамка – текст кој ја содржи историографската верзија за Јулија, а кој се одвива и графички видливо, паралелно на лирската текстуализација. Конечно, во *Епискули до Јулија* 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 во *Изгон на злојто*).

Циклусот е сочинет од 27 песни, ненасловени, но нумерирани, и содржи дводелен пост скриптур:

⁵ Според дефиницијата дадена во *Речникот на книжевни термини* (1983: 194).

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

*Напишано на македонски,
во Македонија,
некогашната римска провинција,
сегашна монета за појкусување
од каде што сите Македонци си заминуваше,
никој не се враќа,
во догледно време.*

декември 2017 – февруари 2018

Пост скриптумот е уште една потврда на метатекстовната интенција на циклусот: потребата од коментаторска трансконтекстуализација на историските фигури и настани. Следствено, во дослук со лирските конвенции, се создава еден лирски метаговор што ќе ги реактуализира перенијалните теми, артикулирани како типично лирски прагми, ама посредувано, низ говорот за една историографски веќе верификувана стварност (римската) и низ говорот за една искусвена стварност (македонската). Во оваа смисла, упатно е објаснувањето што го дава Кулавакова во предговорот кон стихозбирката *Кога ни зореше поод нозете*: „Доживувањето на време-просторот во којшто живеам, на современиот миг на човештвото, па и на себеси, во овој стварен општествен и културен амбиент, е изразен во вид на лична драма“ (Кулавакова 2013: 8).

Еписџули до Јулија континуира дел од поетските константи на Кулавакова: циклусната организација, којашто е редовно присутна во нејзината поезија (и особено ефектно конструирана во стихозбирките *Жедби* и *Домино*); интертекстуалните референции кон книжевни и некнижевни текстови; жанровските хибридации (миксурите помеѓу книжевни родови и видови, помеѓу книжевни и некнижевни жанрови, помеѓу различни поетски и книжевни жанрови).⁶ Во согласност со пое-

⁶ Жанровските хибридации се поетичка константа во опусот на Кулавакова: *Изгон на злошто* (1997) во којашто интерферираат драмскиот (античката трагедија), епскиот и лирскиот род, создавајќи синкретичен ефект; необичниот микс меѓу лирските видови од различни книжевни традиции е сугериран и во книгата со наслов *Хаику елеџи* (2014); *Сонои е живои* (2014) е интердискурзивна микстура од раскази, фикции, дневнички записи, мемоари, еписџули, исповеди, есеи, драмски сцени, па и песни Голем број песни во насловот или во поднасловот ја сугерираат таа жанровска, пародично-пастишна и очудувачка амалгамација: *Сонои е живои – 1001 фикција*, *Домино* (лирски сџев), *Хронос* (беседа), *Левиџан*: *Бел киџ* (пофалба), *Водни зми* (слово), *Сашана* (појлака), *Поеџика на смешношо* (инвокација), „*Жални и сџрашни собиџија*“ (оѓлед) *Заминување* (џасија), *Еџиџаф*, *Требник*, *Беседа на џема*: *миџоџи е душа на*

тичката доследност, нема сомневање дека пред себе имаме лирски песни и дека нивната рецепција ја натурализираме со посредство на лирските конвенции. Следствено, песните од циклусот содржат типично лирски комуникативен модел, проектиран низ релациите Јас – ти како два семантички центри.⁷ Тоа не е резултат само на епистоларната форма, туку станува збор и за структурна одлика на лирската песна (на што упатуваат и Јуриј Лотман, Јуриј Левин и Џонатан Калер). Лирскиот субјект, материјализиран граматички во прво лице, односно како лирско Јас, ја задржува апелацијата до експлицитното ти, честопати именувано и како Јулија (историска фигура од римската антика). Лидија Капушевска Дракулевска, говорејќи за лирскиот субјект во циклусот, вели: „Овде, лирскиот субјект е претставен како проекција на идентитетот на поетесата. Споменатата идентификациска схема, самата Кулавкова ја објаснува во една своја студија за поезијата на Вислава Шимборска, каде што читаме: ’Во поезијата на Шимборска е забележлива свесната интенција на совпаѓањето на инстанцата на биографскиот (историски) и лирскиот (трансцендентен) идентитет. Поетесата намерно покажува дека е ослободена од фрустрацијата да ја подвлекува упорно разликата меѓу неа, како реална историска личност, и лирскиот субјект, конструиран во нејзините поетски творби и силно присутен во светот на нејзините песни. Поезијата на Шимборска дрско го поставува прашањето – па што, зошто да не може некогаш да го споделуваме идентитетот, Јас, авторката на песната, и лирското Јас на песната? Зошто, по секоја цена, таа стигма на апсолутната разлика и дистанца? Зар мимезата не подразбира и интерес за себе? Зар не сум дел од светот, зар сум само (пасивен, изопштен, отуѓен) субјект на посматрање?’⁸ Изречените ставови имаат автореференцијален карактер и се сосема релевантни и за книгата стихови *Мои сѝрасѝи, мои сѝраданија*, особено за епистулите до Јулија. На тој начин, лирското Јас или гласот во песната, со кој се поистоветува и преку кој се легитимира нашата Катица, поведува еден суптилен, длабоко интимно проектиран епистолариум и дијалог со Јулија, но индиректно и со историјата“ (Капушевска-Дракулевска 2019: 123–124). Имајќи ги предвид овие констатации, во песните ја препознаваме варијантата на лирска внатрешностна комуникација што се води помеѓу првото лице експлицирано во текстот, како „прво лично лице кога Јас може да се идентификува со реалниот автор“ и „експлицираното друго лице, како друго лично лице, кога ти се идентификува со одреден адресат“, создавајќи текст

ѝраѓедијата (каде што се интегрира беседничката структура со хипотези и аргументи), *Македонска сказна* (која го имитира бајковниот клиширан говор и бајковната синтакса реализирана полисиндетонски).

⁷ Овој модел е доминантно присутен во првите циклуси од стихозбирката *Кога ни ѓореше ѝод нозеѝе*, со тоа што таму ја следиме драматизираната дијалошка комуникација.

⁸ Катица Кулавкова, *Македонски искушенија и оруѓи оѓледи*, 2013: 249.

што е истовремено „еготивен и апелативен“ (Левин 1998: 470). Во крајна линија, станува збор и за еден вид автокомуникација на лирското јас, кое е егзалтирано не само од судбината на Јулија („Не можам да прежалам“/ „Не можам да се помирам“/ „Не можам да премолчам“, изјавува лирскиот субјект во почетните стихови од првите три строфи од првата песна) туку и од актуелните состојби во македонската стварност (Она место кое не постои./Онаа жива утопија/на којашто денес наликува/Македонија.), ги искористува како повод да проговори за интимната медитативна надвиснатост над вечно актуелните антрополошки дилеми кои честопати се иницирани од историјата и од нејзините парадокси.

Во однос на лирскиот објект, како една структурна категорија на лирската песна, циклусот на Кулавкова повторно ја следи конвенцијата: во песните е афирмиран лирскиот предмет како типично лирски, двоен објект, проектиран во осцилациите помеѓу референцијално-прикажувачката, емотивно-изразната и поетската функција, создавајќи ефект на параболична флуидност. Иако песната упатува на еден историски фрагмент и во таа смисла се нагласува прикажувачката функција, сепак интензивираниа е изразно-емотивната функција која, според Роман Јакобсон, во лирската песна е тукуречи рамноправна на поетската функција: изразно-емотивниот аспект ја нагласува „индексичноста на песната“ (Кравар 1986: 395), односно начинот на којшто лирскиот субјект е афициран од лирскиот објект и начинот на којшто песната ги индексира тие афективни состојби. Оттаму, и експлицитното обраќање до Јулија и референциите кон историските факти поврзани со нејзината биографија, се вклучени во процесот на лирската, книжевно-естетската наиндивидуализација и универзализација на лирскиот објект како облик на дистанцирање и на отуѓување од една конкретна историска стварност, а во насока на потенцирање на лирскиот интерес за метафизичките квалитети на стварноста, за антрополошките искуства и „вистини“, за архетипските ситуации. Оваа димензија на лириката ја посочува и Јуриј Левин кога констатира дека нејзината основна тема е „постојењето на човекот во светот“, а лириката се одликува со „силна моделативна способност – личното, приватното, интимното, да го афирмира како општо, општозначно и универзално“ (1998: 468). Во случајов, Кулавкова ја сугерира таа лирска димензија преку описите на метафизичките рефлексии на историјата во свеста на лирскиот субјект кој, сугерирајќи своевиден паралелизам меѓу тогаш и таму и сега и овде, ќе констатира дека „Историјата е полна со неправди“, дека „нема разлика/меѓу императорот тогаш/и демократот сега“. Токму тој процес на универзализација го следиме во песните од циклусот, особено во точките кога се намалува дистанцата субјект – објект,кога се сугерира нивната блискост, па дури и нивното поистоветување, на пример, низ призмата на егзилот (доброволен и принуден).

полна љубов
за родината –
твојот и мојот *fatum*.

Твоето време не било
време за жени

*(боѓами ни моево не е
ако е за ѝраво).*

На тоа место ќе дојдам наскоро,
да те посетам, Јулија
јас, лишена од слободата
да бидам тоа што сум

Јас, прогонета меко

Од некогашната римска провинција.

Твоите страсти, твои страданија
моите страсти, мои страданија.

Во теориските елаборации на лириката, Џонатан Калер говори за прекумерноста (екстравагантноста) на лириката, во смисла дека нема ограничување на нештата кои може да се адресираат во лириката, односно да добијат статус на лирски објект: „Лирските песни се подготвени да се обратат на речиси сè што е приоритетно во однос на вистинската публика (ветрот, тигарот, мојата душа)“, а тоа „го изведуваат со хиперболичен акцент“ (2012: 116). Тоа, пак, е во функција на уште една типична одлика на лириката, т.н. триангуларен адресат, што подразбира „адресирање до читателите преку адресирање некого или нешто друго“ (Калер 2015: 243). Лирското говорење/обраќање до слушателите/читателите преку апострoфичното адресирање се должи на фактот што „песната не е мимеза ниту во смисла на репрезентација на надворешен настан/акција ниту, пак, е мимеза на говорот на еден фикциски лик“, односно таа „не е креација на друг (фикциски) свет, туку говор за нашиот свет“ (Калер 2015: 35). Во оваа димензија на лириката, Калер, всушност, го препознава античкото сфаќање на епидеиксисот – како „правење многубројни изјави за одредени вредности, изјави за вистините за светот“ (2015:128). Комплексниот исказан апарат и чинот на адресирање или инвоцирање на другиот и саморефлексивното сместување во исказниот контекст нудат многубројни можности за пренасочување, за индиректно адресирање, а хиперболичниот или екстравагантниот карактер на оваа инвокација на другиот, „ја прави песната обид, таа самата да е настан (а не фикциска репрезентација на настан или искуство)“ (Калер 2015: 8).

Значи, адресирањето на отсутни или неживи нешта има дополнителен ефект бидејќи го фокусира вниманието врз моментот на адресирање, врз лирскиот презент, врз лирскиот дискурс и во тоа Калер ја согледува уникатноста на реторичките стратегии на лириката.⁹ „Апострофата се стреми да воспостави однос меѓу јас и другиот, но може да се чита и како акт на радикална интериоризација и солипсизам ... апострофата го третира односот на субјектот кон светот, рефлексивниот однос, односот меѓу субјектите и има високо оптативен карактер, изразувајќи желби, барања“ (Калер 2015: 225).¹⁰ (Оптаивните модуси се провлекуваат низ стиховите од целиот циклус на Кулавкова, а експлицитно се содржани во неговиот постскрипtum). Во таа смисла, говорот до Јулија и говорот за Јулија и за римската историја е начин да се апострофира читателот за одредени состојби во современата стварност, вклучително и македонската, односно да се реактуализираат, дури „и денес по два милениуми“ (како што вели првиот стих од 24-тата песна) прашањата кои имаат безвременска актуелност: љубовта, смртта, човекот, светот, моќта, слободата, власта, тиранијата, демократијата, историјата, семејните/брачните релации, родовите стереотипи, судбината, стравот, егзилот, злото, немоќта на поединецот наспроти општествениот/политичкиот систем и историските текови, човечката потрага по себеосмислување, или по „вишата смисла на бесмислата“, како што гласи еден стих. Тоа, всушност, ја открива иманентно лирската интенција – лирски да се прокоментира драмата на постоењето, да се изрече „метафизичкиот немир“ (како што гласи и насловот на една песна од *Жебви*), но и да се артикулира уште еднаш „совестен поетичен револт“ (Кулавкова 2012: 306). Во таа смисла, индикативен е третманот на мотивот на злото, кој перманентно е присутен во поезијата на Кулавкова (а во *Изгон на злојто* е тематска доминанта): во овој лирски циклус злото се тематизира паралелно низ трагичната драма од римската антика и низ драмата на современиот човек кој со незадоволство осведочува одредени историски процеси, па ваквиот мотивски паралелизам ја потврдува сеприсутноста на злото, неговите многукратни и многулики манифестации и деструкциите што ги ефектуира.

А јас и сега гледам, злото е бесмртно
сè додека има луѓе
кои вината ја префрлаат врз другите
самите крадци, за кражба обвинуваат

кого друг, ако не жртвата, Јулија?

⁹ Според Калер, кој прави и статистички анализи, адресирањето на други личности е најчестата структура во старогрчката и во римската лирика.

¹⁰ Песната *Времиња*, обичаи од стихозбирката *Жебви* е пишувана во беседничко-апострофичен облик, а во песната *Објава*, прва во стихозбирката *Акиј* ќе прочитаме: „повеќе драми се случуваат/во мигот на обраќање“.

Во функција на лирската универзализација која е илустрирана во циклусот одаг и коментарите на лирскиот субјект, понудени како своевиден гномичко-филозофски супстрат, изведен од промислувањето над состојбите и ситуациите што се нотирани и во римската и во македонската стварност, супстрат што е само рефлексија на вечната зачуденост, замисленост и запрашаност пред светот, пред историските случувања и нивните парадокси. Оваа препознатлива гномичко-есеистичка дикција во лириката на Кулавкова не само што ефектуира со очудување на лирскиот говор туку и ги преосмислува семантичките и цивилизациските стереотипи, како и стилските клишеа како облик на помнење на историските и на идеологизираниите стереотипи.

Колку повеќе император –
толку помалку човек.

*Кај штио нема слобода
Нема ни живоиџ!
Коџа има џонизносџ, има и роџсџво!*

Јас прашувам:
Колку пати се умира во животот?¹¹

Историјата е полна неправди.

Кај што има вишок рекапитулација
Има и капитулација.

Циклусот *Еџисџули до Јулија* афирмира уште една константа во лириката на Кулавкова, присутна особено во подоцнежната фаза (на пример, во стихозбирката *Слеџ аџол* и во циклусот *Белиоџ свеџџ*, во збирката *Коџа ни џореше џод нозеџџе*), а тоа е нагласената референцијалност, но и „ангажираноста, инволвираноста на нејзиното поетско писмо во светот и неговата општественост, неговата отвореност за тука бидувањето во светот“ (Аврамовска 2008: 16), дури и своевиден „патриотски ангажман“ (Аврамовска 2013: 152).

А јас те гледам
без да трепнам
од Македонија –
провинција тогаш, провинција сега.
Некогаш стварна, сега имагинарна.

¹¹ Овој стих е автоцитат: „Колку пати се умира во животот“ / ми доаѓа да ја прашам Мама“ од песната *Колку џаџџ се умира во живоџоџџ* од стихозбирката *Коџа ни џореше џод нозеџџе*.

И така смртта се претвори во надеж
и почна да живее од денес до утре
ко народот во Македонија
онаа држава која е помала од маково зрнце
онаа држава чијшто живот е крпен
и привиден, чиста хибернација
живуркање задув
онаа држава која умира на рати
онаа држава која се обезвреднува
од безвредни луѓе
и станува монета
за раскусурување
обичен зар
за црн пазар.
Од некогашната римска провинција
од мојата земја поделена и споделена
мојата земја со многу имиња и малку луѓе
мојата земја со многу историја и малку иднина
со многу смрт и малку живот
со многу клетви и малку благослов!

Од останатите поетски константи на Кулавакова, најновиот лирски циклус афирмира уште неколку:

1. Интонативната обележаност на лирскиот говор која се ефектуира низ паузите помеѓу стиховите: тоа се постигнува со честата употреба на тире и на парентеза во која се врамени коментарите на лирското јас: „поинаку од оние кои те владееја / – до смрт, на смрт – / твоите најблиски, особено; за сите нас / – самите себеси што си станавме/ туѓинци – меѓу своите / дома но недома./ (Тука е, ама ко да не е тука)“.

2. Антитетичноста на синтаксички и на семантички план, на ниво на исказ, но и на ниво на поглед на свет. Антитезата, што ја потенцира Ала Шешекен како „принцип на поетска вообразба“ (2013: 14), во поезијата на Кулавакова воспоставува семантичка опозиција потенцирана и преку синтаксичкиот паралелизам, а има повеќекратна функција: изразување на судирот на идеи/емоции (ова е забележливо во сликите со кои се опишува Јулија: „Дури ни ти не си цела, ни соединета / а распарчена на делови / си била / опасно слободоумна/ а не само умна мислителка / затоа што си била / разуздана љубовцика / скандалозна прељубничка/ а, всушност / изиграна и надитрена / ќерка на Цезарот“); во драматизацијата на ситуации и во гномските искази, кои се вметнати во лирските коментари („Колку сме слепи – толку сме поразени“).

3. Моноверсната строфа, која во континуитет ја следиме во стихозбирките на Кулавакова, а во овој циклус таа е дел од антитетичните склопови на синтаксички план. Осум песни (3, 5, 7, 12, 13, 17, 19, 24)

го содржат овој строфичен модел, варирајќи го било во синтаксичко-семантичка врска со претходната строфа било во синтаксичко-семантичка независност од неа, при што е изведена како поентиран завршеток.

4. „Јазично-поетскиот адреналин“ и „трополошката глад“, за кои говори Кулавкова во својот автопоетички оглед, се реализирани и во *Ејисџули до Јулија*, иако не толку згуснато и интензивно како во првите неколку стихозбирки: метафоричните склопови, компарациските низи и парономастичките, ритмичко-асоцијативните спреги („Јулија, Јулиа, Иулиа, иуиа / Јулска жего, ожегната, а штотуку жугната! / Една голема Ишка, иш, иш, ишшшшшшшшш.../ Пст, пссст, пссст, пс, писссс...“), јазичните клишеа и лексикализираните фигури („некому правда, некому неправда; монета за поткусурување“)¹² се уште еден начин на очудување на поетскиот говор како своевидна депоетизација, но во исто време, тие се и во функција на потсилување на прикажувачката функција, но и во функција на избегнување на тривијалноста на референцијалниот говор.

5. Автореференцијалноста: лирскиот субјект во *Ејисџули до Јулија* ја оголува својата позиција на (о)пишувач на судбината на Јулија која ја претставува како сплет на повеќе околности (општествениот поредок, родовите стереотипи, практикувањето на моќта), а не само како казна за неверството. Освестувањето/оголувањето на чинот на (о)пишувачето на/за Јулија е навестено уште во насловот на циклусот (најавата на епистоларноста, на пишаните писма), како и во пост сткриптурот, но и во рамки на песните:

Со месеци пишувам и те опишувам, Јулија
сè додека не се претвориш
во сенка на стварноста
во митска приказна.

Додека те опевам, со трема
замислувајќи те
како „нешто помеѓу“.

А за оној другиот
ми недостига желба да пишувам
оти, што и да напишам
ќе биде пристрасно, Јулија.

Автореференцијалниот слој во стиховите е дополнително мета-текстовно имплицативен, овојпат во однос на историјата, сфатена како *historia rerum gestarum*: упатува на односот помеѓу стварноста и нејзините многубројни текстуализации, кои нужно водат кон оддалечување

¹² Оваа синтагма е употребена и како наслов на една песна во збирката *Коѓа ни ѓореше ѝод нозеџе*

од референтот и кон негово претворање во „сенка на стварноста“ и во „митска приказна“, но кои, сепак, се неопходни за да „оставиш трага за трагачите / розово писмо за порозни денови!“ Во исто време, овој автореференцијално-метатекстовен слој упатува и на „пристрасната“ перспектива што е инфилтрирана во тие текстуализации, а што, пак, е радикализирано во искажувањето на епистемолошката скепса во однос на историјата: „Ако смеам да им верувам на фактите“, вели лирското јас.

Својата поетска мисија да ги детектира „невралгичните места“ на постоењето и поетски да проговори за нив, да трага по „виша смисла во бесмислата“, во историската и во актуелната стварност, Катица Кулавакова ја потврдува и во циклусот *Ејџистули до Јулија*. Потребата од лирска експресија на тој длабок „метафизички немир“, пред и од драмата на човековото постоење, сугерира една покомплексна димензија на лириката – не само епидеиктичката, туку и катарзичната. Впрочем, тоа е навестено уште во автопоетичката песна *Поејтска реч – ѝарабола* (од стихозбирката *Жеџби*): „Поезијата е можеби начин, сами / да опстанеме во лавиринтот / а не да најдеме излез“.

Литература

- Аврамовска, Н. 2008. „Кон оваа поетска книга“, Катица Кулавакова, *Ерајто*. Битола, стр.5–21.
- Аврамовска, Н. 2013. „Алузивноста и параболичноста на поетскиот ‘говор низ разговор’ во *Книгајта кога ни џореше ѝод нозејте* на К. Кулавакова“, Катица Кулавакова, *Кога ни џореше ѝод нозејте*, Скопје, стр.133–154.
- Капушевска-Дракулевска, Лидија. 2019. „Лавиринтски патеки: тематските константи и стилските иновации во поезијата на Катица Кулавакова“, Катица Кулавакова, *Мои сѝрасѝи, мои сѝраџанија*, Скопје: „Три“, стр.119–139.
- Калер, Ц. 1990. *Сѝрукѝуралисѝичка ѝоејтика*. Београд.
- Калер, Ц. 2012. *Книжевна ѝеорија: сосема крајнок увод*, Скопје.
- Константиновиќ, З. 1984. *Увод у уѝоредно ѝроучавање књижевносѝи*. Београд.
- Левин, И.Ю. 1998. „Лирика с комуникативной точки зрения“, *Избранные труды. Поэтика. Семиотика*. Москва, стр.464–482.
- Стерјопулу А. Е. 2003. *Поејтика лирскоџ циклуса*. Београд.
- Кулавакова, К. 2012. *Македонски искушенија и оруџи оџледи*. Скопје.
- Кулавакова, К. 2013. „Како настана оваа книга“, *Кога ни џореше ѝод нозејте*, Скопје, стр.5–11.
- Кулавакова, К. 2019. *Мои сѝрасѝи, мои сѝраџанија*. Скопје.

- Шешкен, А. 2013. „Во потрага по среќа и хармонија“, Катица Ќулавкова *Коѓа ни ѓореше њод нозете / Коѓа у нас ѓорело њод ноѓами*. Скопје, стр. 6–17.
- Culler, J. 2015. *Theory of the Lyric*. Cambridge/Massachusetts.
- Jakobson, R. 1978. *Ogledi iz poetike*, Beograd.
- Kravar, Z. 1986. „Lirska pjesma“, *Uvod u književnost*. Prir. Z. Škreb/A. Stamać, Zagreb, str. 379–410.
- Lodge, D. 1988. *Načini modernog pisanja*. Zagreb.
- Rečnik književnih termina*, 1983, Beograd.
- Stamać, A. 1977. *Slikovno i pojmovno pjesništvo*. Zagreb.

Marija GJORGJIEVA DIMOVA

POETRY AS A META-DISOURSE

S u m m a r y

This paper is an interpretation of *Epistuli do Julija*, the lyric cycle from book of poetry *Moi strasti, moi stradanija* by Macedonian poetess Katica Ćulavkova. The interpretation is focused on some of the poetic constants in Kulavkova's poetry, which are also affirmed in this cycle: genre hybridizations, intertextual references to literary and nonliterary texts, structural procedures and meta-textual levels in the cycle.

Софија ГРАНДАКОВСКА
John Jay College of Criminal Justice, The City University of New York
grandakovska@gmail.com

ИСТОРИЈАТА НА УСТАТА И НЕВОЗМОЖНИОТ СВЕДОК

1.

...Бидејќи немам добар глас и тепкам, тешко зборувам.“
(Исход, 4,10)

„Па, сега, оди, и јас ќе ти ја отворам устата твоја и ќе те научам што ќе зборуваш“ (Исход, 4:12) – е запишано во Втората книга од Петокнижјето, во врска со обраќањето на Бога кон Мојсеј да оди и да му ги однесе неговите зборови на народот. Во овој чин, Мојсеј е истовремено обдарен со глас да *сведочи* [ќе ти ја отворам устата твоја] и, со тоа, е однапред позициониран неговиот статус на *сведок* [ќе те научам што ќе зборуваш].¹ Согледано од аспект на трауматската историја, Авива Готлиб Зорнберг забележува дека кога можностите за сеќавање, комуникација, разбирање, како и самиот јазик, кој е изгубен за човечки пристап – се ограничени – „устата, гласот и усните стануваат делумни средства, органи, кои го задржуваат местото на сингуларноста на Мојсеј.“ (Zornberg 2016: 5) Дејствувањето на Мојсеј, што најпрво се одвива

¹ Дел од аспектите за кои расправаме во овој труд, порано ги претставивме на Меѓународната научна конференција „Новомаченици: полиперспектива II“, одржана на 9-10 септември 2016 година, во православната гимназија „Катарина Кантакузина Бранковиќ“, во Загреб. Во рамките на Конференцијата, која беше отворена од страна на Вселенскиот патријарх Вартоломеј I, беа одбележани 75 години од страдањето на жртвите во логорот „Јасеновац“. Му изразувам благодарност на епископот пакрачко-славонски Јован (Ќулибрк) за довербата и за поканата да учествувам на овој настан.

по пат на орална артикулација, а потоа и низ писмен запис, го означува актот на изнедрувањето на содржината на првото сеќавање за средбата со Бога и, со тоа, сведочењето за лично преживеаното искуство со Бога како – *историско*. Овој акт едновременно укажува и на повлекувањето на оралната блокада на Мојсеј, со оглед на тоа што тој првично искажува сомнеж во тоа дека воопшто има капацитет да ги осведочи зборовите на Бога и, со тоа, да им даде историски контекст:

„О, Господи, Те молам, не сум доброречив човек; ни порано не сум бил, ниту вчера ни завчера, па ни сега, откако проговори Ти со слугата Твој, бидејќи немам добар глас и тепкам, тешко зборувам“ (Исход, 4,10).

Разговорот меѓу Бога и Мојсеј претставува показ за две нешта. Прво, дека токму Бог, веќе навлезен во наративот, *ќе биде со неговата усџа* (Zornberg 2016: 22). Второ, токму на тој начин, потпомогнат од Бога, Мојсеј станува првиот сведок кој своето внатрешно искуство, кое му претходи на гласот, го преточува во артикулиран говор. Тука започнува *историјата на усџата*.

Пренесувањето на паметењето преку јазикот и запишувањето на сеќавањето ја дефинираат сферата на писмото. Во оваа постапка се одвива двоен акт: изнедрувањето на првичното искуство (тоа е внатрешното искуство) со помош на јазикот овозможува формите на исказот (или сведоштвото) да станат историски запис. Притоа, сведокот [Мојсеј] двојно останува *надвор од* границите на трајниот егзил на траумата на обрежаните усни (или трајната тишина): еднаш преку гласовната артикулација на личното искуство како усно сведоштво и вторпат, впишувајќи го своето свидетелство на камени плочи или преку писмото.

Овој краток увод, посветен на аспектот на траумата на обрежани усни [тепкам, тешко зборувам], го доведуваме до границите на една од најистакнатите специфики на холокаустот во Македонија – *синдромот на ојсушен сведок по Треблинка или невозможниот сведок*. Произведеноста на ваквата типологизација за жртвата како невозможен сведок, се должи на фундаменталниот напад над актот на говорот на жртвата, ставена во трајна позиција од која не може да се изнедри глас. Овој аргумент за *обрежаниите усни* на жртвата произлегува од историскиот факт дека не постои ниту еден сведок кој би го пренел своето автентично преживеано искуство од Треблинка II, со оглед на тоа што по мартовско-априлската депортација во 1943 година, изведена од страна на бугарските власти и германско-бугарското сојузништво, никој од депортираните Евреи од Вардарска Македонија не ја избегна смртта. Следствено, главната премиса, во контекст на невозможниот сведок по „Треблинка“, ја изведуваме од отсутниот акт на говор на жртвата подведена под синтагматската класификација на обрежаните усни, сфатена како невозможност да се

изнедри каков било исказ (или сведоштво) за преживеаното искуство во Треблинка. Во оваа точка останува запечатена трајната конфронтација меѓу невозможниот сведок и неговото останување надвор од историјата на устата. Со тоа, сведоштвото на жртвата како тестамент за нејзиното преживеано искуство останува неискажливо и надвор од можноста за каков било чин на лична артикулација.

Во периодот по ослободувањето, во Македонија се вратија единствено оние чие холокауст искуство не е поврзано со депортацијата или со заминувањето на трите возови од железничката станица во Скопје во екстерминациониот камп „Треблинка II“ (Grandakovska 2011: XIII). Скромниот, но исклучително вреден свидителствен корпус, сочинет од личните сведоштва на оние кои успеале да ја избегнат депортацијата² и да се скријат,³ ни дава линеарен увид во настаните кои ѝ претходеа на депортацијата на Евреите од Вардарска Македонија. Останувајќи над-

² Како најистакнат пример го посочуваме свидетелствениот корпус на Жамила Колономос и, за таа цел, да се погледне: *Движењето на ошторој и Евреите од Македонија* (Скопје, 2013) [La rezistencia i los djudios de la Makedonia (2006)], каде што се среќаваат и извадоци од нејзиниот воен *Дневник*, инаку сè уште необјавен во целост; потоа, *Monastir without Jews: Recollections of a Jewish Partisan in Macedonia* (New York, 2008), каде што Колономос им посветува неколку поглавја на начините како се криела, како и на нејзиното приклучување кон партизанското движење: „How did I Survive the Holocaust? By Fighting!“, „Monopol – Gateway to Hell“, „The Jews of Monastir and the Underground – 1943“, „The First Flag of the Resistance – 1943“, „The Jews in the Macedonian Resistance“ и „Jamila in the Resistance“. Нејзиното сведоштво „Како го преживеав холокаустот?“, во ревидирана верзија, е објавено на македонски и на англиски јазик во хрестоматијата *Евреите од Македонија и холокаустој: историја, теорија, култура* [The Jews From Macedonia and the Holocaust: History, Theory, Culture], прир.: С. Грандаковска (Скопје, 2011). Исто, да се погледне: К. Vidaković-Petrov, *Mujeres sefardies lectoras y escritoras, siglos XIX–XX*, P. Díaz-Mas y E. Martín Ortega, Iberoamericana y Vervuert (Madrid, 2016), 243–260 [К. Видаковиќ-Петров, „Жамила Ангела Колономос: Од мемоари до меморијална книга“, *Корпусој на сефардскиот фолклор од Македонија*, прев.: С. Грандаковска (текстот е сè уште необјавен на македонски јазик)].

³ На пример, некои биле скриени од страна на македонски или албански семејства, некои од нив успеале да се засолнат во окупираните зони од Италијанците, некои успеале да пребегнат со лажни документи во старите делови на Албанија, каде што останале до крајот на војната, а некои, за да се спасат ја прифатиле христијанизацијата. Би упатиле на следниве неколку сведоштва и изјави од различен карактер: „Сеќавање на Димитар Кушевски за спасувањето на семејството на Хаим Бивас“, *Евреите во Македонија во Вјората свейска војна 1941 – 1945*, том 2, прир. В. Весковиќ-Вангели, Ж. Колономос (Скопје: МАНУ, 1986), 1128–9; „Исказ на еден од сведоците што поминал извесно време во логорот во Скопје, а пуштен како член на семејство на лекар“, *Евреите од Македонија и холокаустој: историја, теорија, култура*, прир. С. Грандаковска (Скопје: Евро Балкан Прес, 2011), 401–406. Потоа, „Сведоштвото на д-р Елијаху Франчевиќ“, ослободен од логорот како фармацевт, *Архиви на Јаг Вашем*, сиг. 03/954, оригинал на српски и на еврејски јазик.

вор од светот на запечатените вагони и наоѓајќи начин да се спаси, типолошки, сведоштвото на преживеаниот од холокаустот во Македонија, станува *искажливо* преку можноста за терапевтско отворање на полето на гласот или зборот (Zornberg 2016: 67).

Траумата на обрежани усни го афирмира егзилот на меморијата, а со тоа и невозможността да биде произведен каков било наративен чин на сеќавањето. Деталите во врска со преживеаното искуство на жртвата во „Треблинка“ не подложат на никаква можност за когнитивна интеграција. Тоа подразбира дека не може да биде изнедрена конститутивна врска со личното искуство на жртвата во кампот за екстерминација. Тоа е, во суштина, позиција која се карактеризира со трајност во невозможността да се изнедри било каков човечки глас. Според тоа, историјата на холокаустот во Македонија, во однос на синдромот на отсутен сведок по „Треблинка“, останува испразнета од можноста за мемориски наратив од страна на жртвата која не станала сведок, сфатен како оној кој може да го искаже лично доживеаното искуство. Ваквата позиција на невозможниот сведок го дефинира местото на гласот и, со тоа, местото на трагата на гласот, на зборот и јазикот, и конечно, на писмото како – *йразно*.

Вака поставената проблематика во однос на невозможниот сведок, од една страна, ја обележува и поставеноста меѓу историското, втемелено врз потврдени факти и документи за настанот што се случил и од друга страна, наративноста за историскиот настан, чија конструкција, или состав, следува *ојќако* настанот веќе се одиграл. Би го поставиле прашањето: На кој начин можеме и како треба да зборуваме за траумата на обрежани усни или за синдромот на отсутен сведок, во рамките на холокаустовскиот настан во Македонија? Или, поинаку кажано: Дали, во отсуство на сведок по „Треблинка“, ние можеме да зборуваме само за делумно знаење за историјата на холокаустовскиот настан во Македонија, стекнато врз основа на официјалните архивски документи кои се однесуваат на решавањето на еврејското прашање во Вардарска Македонија?

Научното противставување на овие неколку клучни прашања е исклучително важно, бидејќи ја исфрла во фокусот и проблематиката (а со тоа и проблематичноста) на презентацијата на „изгубените гласови“ во холокаустот во доменот на националниот дискурс, интер-историските и теоретските импликации, како и нивните постхолокаустовски претставувања. Поради тоа, становиштето изнесено овде се однесува на прифаќање, или поскромно кажано, на сооченост со неможността на претставување на личното искуство како автентично сведоштво. Тоа подразбира дека историскиот дискурс на холокаустот во Македонија се конституира без можност за реконструкција на изгубените гласови во „Треблинка“, попрецизно на мислите и на емотивното искуствено доживување на жртвите. Во тоа празно место, траумата на обрежани усни е длабоко вкоренета и го обојува спецификумот токму на историскиот наратив.

2.

„Без сила да се сеќава
со празни очи и студена утроба
како жаба во зима...“
– Примо Леви, *Дали е ова човек*

Како може да се владее со траумата на обрежани усни во сеќавањето од историскиот настан кога нема ниту еден сведок, кога устата, гласот и усните *не* го задржуваат местото на сингуларноста на жртвата? Или, да го поставиме како прашање истото она што Дина Катан-Бенцион го изнесува во форма на поетски израз:

„Но како се говори со правот
што гори?
Каков е последниот час на болката?“⁴

Во ова прашување, ние ја искажуваме нашата желбеност да го оприсутниме она што е невозможно самото по себе или актот на говорот на невозможниот сведок. Тоа го позиционира прашањето за јазикот како тема поврзана со репресираноста или со егзилот на говорот и писмото, бидејќи нема сведок. Остануваме соочени со двојството на тишината на *сведокој*, кој не може да зборува и на *устјаша*, од која не може да биде изнедрен глас. Оттука, зборуваме за настанувањето на позицијата на невозможност да се *ојрисујни* актот на говор или *устјаша* на жртвата. Тоа е позицијата на траумата на обрежаните усни.

Преживеаниот како сведок не може да сведочи за преживеаното искуство на 7.148 македонски Евреи кои беа убиени во „Треблинка“. Оваа дистинктивна линија во промислувањето за траумата на обрежани усни [или невозможниот сведок] и преживеаниот од холокаустот во Македонија, кој не го поседува искуството на „Треблинка“, по пат на аналогија, упатува на добро познатата дистинкција направена од страна на Примо Леви меѓу: комплетниот или вистинскиот сведок или оној кој не се вратил назад и преживеаниот како сведок, т. е. делумниот сведок. Тој истакнува дека преживеаниот не е вистинскиот сведок, дека вистинските сведоци се токму оние кои не се вратија. Во овој исказ се вкрстени истовремено можноста и неможноста, преживеаниот да биде комплетен сведок и, со тоа, преку своето сведоштвото да пренесе потполно знаење за настанот, поврзан со искуството на крајниот удар на дехуманизацијата на жртвата или, како што вели Леви: *самојо рушење на човекој* (Rosenfeld 2011: 185-212).

⁴ Катан-Бенцион 2002: 17.

Жан Амери, за разлика од Примо Леви, изразува поинаков став во однос на разбирањето на сведокот. Според него, сведоштвото претставува рефлексија во ограничувачка ситуација и затоа неговата важност е помалку свидетелствена, а со поголемо филозофско значење.⁵ Амери (за разлика од Леви) декларативно никаде не вели: *да сведочам*. Додека зборува за бесмисленоста на насилството, тој, всушност, говори за искуството на насилството, притоа се поставува како жртва на тоа насилство од аспект на апсолутно субјективна и: непренослива позиција. Токму овде, тој се позиционира како сведок, како тужител и како судија. Токму овде е ракоположена и разликата меѓу ставовите на Амери и Леви во однос на разбирањето на преживеаниот како сведок.⁶

Во своите рани сведоштва, Леви изразува уверување дека сведочењето, а со тоа и пишувањето за преживеаното искуство во кампот, носи внатрешно ослободување, при што актот на пишувањето е еднаков на тоа 'да се лежи на каучот на Фројд' (Camon 1989: 41–42). Истакнува дека со сеќавањето се обновува кошмарот на реалноста на логорите на смртта. Сепак, тој подоцна изразува длабоко сомневање во квалитативниот и во когнитивниот аспект на неговото сведоштво и го поставува прашањето:

„Дали ние кои се вративме – сме способни да го разбереме сопственото искуство и дали сме способни да направиме и другите да го разберат тоа? Сеќавањето е далечно и сведочењето е деривативно.“⁷

Тој заклучува:

„Ние, преживеаните, не сме вистинските сведоци. Оние кои преживеаја, не се вистинските сведоци. Она што сведокот го раскажува е дискурс во име на трето лице, тоа не е наратив на неговото лично искуство“.⁸

Основата на исказот на Леви упатува на тоа дека преживеаниот не може да сведочи за личното искуство на оние кои не се вратија и кои го носат допирот на комплетното уривање на човекот. Она што *недостига* во сведоштвото на преживеаниот е, всушност, она што *ојшоуварува*. Недостатокот како остаток. Неможноста за увид во когнитивното и емоционалното искуство на оној кој не се врати назад. Тоа би било искуството на невозможниот сведок.

⁵ Подетално во: Jean Amery, *At the Mind's Limits, Contemplations by a Survivor on Auschwitz and Its Realities* (1980). Види ја и студијата на: Roy Ben-Shai 2014: 21.

⁶ Види ја студијата на Ignasi Ribó Labastida, 'Jean Améry, the dislocated witness', *Transfer*, vol. 4, 2009.

⁷ Наведено според: Rosenfeld 2011: 207.

⁸ *Исџо*. Една од првите угледни уметнички претстави на Муслиман потекнува од 1944 година, насликан со молив и мастило од страна на полскиот уметник Мјечислав Кошчиелник [Mieczyslaw Koscielnik] додека бил заробеник во Аушвиц-Биркенау.

Следејќи го разбирањето на овој контекст, кога зборуваме за синдромот на отсутен сведок во холокаустот во Македонија, најверојатно, стоиме до најблиската линија со она што Леви го кажува за фигурата муслиман,⁹ определувајќи го како оној што нема приказна, бидејќи ја 'следел удолицата сè до дното', бидејќи останал во позиција отаде границите на човечкото.¹⁰ Ова се покажува особено вистинито кога зборуваме за холокаустовскиот настан во Македонија и пенетрацијата на траумата во историјата. Според тоа, прашањето за „обрежаните усни“ на еден муслиман во рамки на линеарната наративност на холокаустовскиот чин и постхолокаустовскиот книжевно-критички дискурс, како и теоријата на траумата – е афирмирана заедничката тензија и деформација на говорењето во име на оние кои по својата прилика не можат да говорат за себе. Тоа е позиција каде човекот останува трајно оттргнат од неговата универзална должност – *да зборува*, стопувајќи се во својата смрт –

„тие страдаат и се виорат во непробојна, интимна осаменост, и во осаменоста умираат и исчезнуваат не оставајќи трага во спомените на ниту еден човек“ (Леви 2012: 91).

Според Леви, комплетниот сведок се одликува со отсуство на директен говор, па оттука, да се зборува во име на мртвиот, е невозможно (Cohen 2015: 70).¹¹ Во оваа точка би можеле да ја уважиме аналогија-

⁹ Некои од аспектите на мојот предмет на интерес во врска со двојноста содржана во фигурата муслиман (Muselmann, множ. Muselmänner, германска верзија на Муселман/Музелман, со значење муслиман) што го обработувам во овој дел од мојата студија, ги изнесов понапред во мојата дискусија насловена како „Цитат за два Muselmänner-a“ на Меѓународната научна конференција „Холокауст и философија“ (прир.: Ј. Чериман, М. Лошонц, П. Крстик, Белград, 2016, ISBN 978-86-80484-05-1), организирана од страна на Институтот за филозофија и општествена теорија во Белград, одржана во Еврејската заедница, во Нови Сад, на 18 април 2017 година. Во оваа пригода му се заблагодарувам на д-р Предраг Крстик за довербата и за поканата да учествувам на овој настан.

¹⁰ Фигурата или сликата на муслиманот, според логорскиот речник: се однесува на Евреинот претворен во суштество кое – ниту е мртво ниту е живо, ниту се плаши од смртта, ниту учествува во животот. Муслиманот е слика за дехуманизираното човечко битие престорено во костур што се движи. Тој претставува слика на алиенацијата од можноста да изусти збор, да остави сведоштво за својата состојба. Затоа, муслиманот нема приказна. Во него е угасната Божјата искра и неговата состојба на длабока испразнетост и умореност да ја разбере и смртта, ги доведува другите во кампот до степен на колебање да го наречат жив, а неговата смрт – вистинска смрт. Тој е обезличено присуство. За него патиштата да се спаси остануваат недостапни и незамисливи, при што тој се затвора во непробојна, интимна осаменост, во која умира и исчезнува, без да остави трага во спомените на ниту еден човек. Види: Rosenfeld 2011: 92; Farrell 2011: 89-99. Исто и: Levi 1996: 90.

¹¹ Исто така, види ја неговата студија: Uri S. Cohen „Ka-Tzetnik, Primo Levi, and the Muslims“, *Holocaust History and the readings of Ka-Tzetnik*, ed. by Annette F. Timm (NY: Bloomsbury Academic, 2018), 153–166.

та меѓу траумата на обрежани усни или синдромот на отсутен сведок по „Треблинка“ во рамки на холокаустот во Македонија, и комплетниот сведок на Леви. Тука станува збор за искуството од кампот што не може да биде осведочено како форма на екстремно искуство со кое жртвата умира низ таканаречена неавтентична смрт.

Додека Емил Факенхајм говори за испразнетото човечко битие именувано: муслиман (во нашиот контекст тоа е невозможниот сведок), тој истакнува дека тишината на муслиманот не е тишина на оној што не зборува, туку:

„Продукцијата на муслиман е самата мртва или сингуларна тишина на универзумот на кампот, тој е ‘вистински оригинален придонес на Третиот Рајх кон цивилизацијата’“ (Fackenheim 1982: 215).

Според тоа, отсутниот сведок живее низ својата смрт. Во неговата анализа на пишувањето на Леви (Patterson 2008: 147–162), Факенхајм ќе надополни дека, како што кампот¹² не е случаен нус-производ на нацистичката империја така и испразнетото човечко битие е чиста есенција на идеолошкото, престорено во тишина. Отсутниот сведок е креиран низ сликата на фундаменталниот напад на зборот и на неговата редуцираност на (не)зборот; на испразнетоста од секаква приказна за сите времиња на сегашност, минато и иднина. Испразнетото човечко битие нема мисија и нема хоризонт што би можеле да се достигнат. Тоа е еклипсата на човекот или сингуларната тишина на универзумот на кампот.

Задржувајќи го нашиот фокус на оваа линија уште малку, вредно е да истакнеме дека Јехуда Бауер под сликата на дехуманизираниот, подразбира:

„опис на акти за понижување и угнетување до екстремност, при што жртвата е лишена од секаква личност и од лично чувство за срам, од лично име, индивидуалност, семејни врски, контрола над нејзините телесни функции и нивна редуција до автоматско одење на линијата со смртта, губење апсолутна врска со секојдневните етички перцепции“ (Baier 2002: 19).

Би можеле да извлечеме заклучок дека со овој опис на природата на сликата на дехуманизираниот, муслиманот претставува чист одблесок на сржта на еуфемизмот: конечно решение, што пак, од своја страна, го означува токму она што сака да го скрие. *Вистинскиот сведок*.

Според тоа, тишината на оној кој не се врати (или муслиман) претставува задушена немошност. Токму тука лежи вредноста на зборовите на Леви кога укажува на преживеаниот како делумен или како псевдосведок. Од една страна, преживеаниот останува со можноста за перлокуција или

¹² Во рамките на оваа линија, Леви (2012: 7) ќе запише: „Логорот, тој е продукт на извесна концепција на светот доведена до своите последици со ригорозна кохерентност: додека концепцијата опстојува, последиците ни се закануваат.“

стилизација, како средство за јазична кокреација, која му овозможува да зборува за своето преживеано искуство. Но, преживеаниот, во исто време не може да стане агент на поврзаност со оние кои се стопиле со смртта. Тој е радикално различен од муслиман: тој не може да го позајми нечовечкиот глас на вистинскиот сведок, не може да биде во заедништво со оние кои останале во таканареченото: (не)место. Затоа, муслиман или оној кој не се врати, стои надвор од секакво сведоштво, секаков глас. Како што појаснува Леви, муслиман е комплетен сведок, оттргнат од универзалната должност на човекот: *да зборува* –

„Во нашиот јазик недостасуваат зборови со кои може да се изрази оваа повреда, ова ништење на човекот.“¹³

Сепак, по војната, нам ни станува познат исказот: *‘Ich war ein Muselmann’* [Јас бев муслиман]. Тоа се сите оние кои успеале да ја преживеат произведената состојба на муслиман¹⁴ и да остават сведоштво во: прво лице еднина –

„На сопствена кожа го доживеав најстрашниот облик на живот во логорот, ужасот на муслиманската состојба. Бев еден од првите муслимани, лутав низ логорот како куче скитник, сè ми беше сеедно, само ако можам да преживеам уште еден ден (...) Сите ги презираа муслиманите... и другарите. Неговите сетила затапуваа, кон сè околу себе стануваше потполно рамнодушен. Не може да говори за ништо, ниту да се моли, не верува веќе ниту во небесата ниту во пеколот. Не мисли повеќе на дом, семејство, другари во логорот (...) На секој агол се среќаваа муслиманите, валкани фигури со поцрнети кожа и лице, со изгубен поглед, пропаднати очи, со трошна облека, мокри и смрдливи (...) Муслиманот работеше по инерција (...) Муслиманот немаше цел“.¹⁵

Што значи исказот: Јас бев муслиман – оној, кој едновременно ја изгубил својата човечност и по која нема никаква проекција, кој бил толку близу до сопствената смрт и близу до станувањето вистински сведок? Како тој ја создава разликата содржана во глаголската форма во минато време: *бев*? Од една страна, тој останува глас кој сè уште може да говори. Како *преживеан*, не како вистински сведок. Тоа би била единствена-

¹³ Леви 2012: 23.

¹⁴ Види ја студијата на Ryn, Zdziław / Kłodziński, Stanisław: „An der Grenze zwischen Leben und Tod. Eine Studie über die Erscheinung des ‘Muselmanns’ im Konzentrationslager“ од 1983 година, објавена во: *Die Auschwitz-Hefte Band 1. Texte der polnischen Zeitschrift „Przegląd Lekarski“ über historische, psychische und medizinische Aspekte des Lebens und Sterbens in Auschwitz*. Hamburger Institut für Sozialforschung, ed. Hamburg: Rogner & Bernhard (1994), 89–154. И: Zdislaw Jan Ryn, Stanislaw Kłodziński, „Between life and death: Experiences of the concentration camp Musulmen“, *Auschwitz Survivors, clinical-psychiatric studies*, from Medical review *Auschwitz*, ed. Zdislaw Jan Ryn (Krakow: Przegląd Lekarski/the Auschwitz-Birkenau State Museum in Oświęcim, 2005), 111-124.

¹⁵ Сведоштво на Бранислав Госцињски [Branislaw Goscinski], цитирано според: Giorgio Agamben, *Ono što ostaje od Auschwitza* (Zagreb: Antibarbarius), 118–121.

та состојба како иконична можност на сведокот-жртва да се изрази низ сведоштвото. Тука е повторно содржан ефектот на перлокуцијата како акт на говор на оние кои јасно се искажаа низ признанието: *Јас бев муслиман*. Во овој контекст, ефектот на перлокуцијата го објавува принципот на *скриено огледало*.

Муслиманот кој се врати со испразнета, но не и до крај искрвавена душа, го отвора прашањето како муслиманот повторно да стане човек што зборува, кој ќе има своја приказна и своја животна смисла.¹⁶ Останувајќи на линијата на теоријата на траумата, муслиманот кој се врати како преживеан, не може да го подели искуството на другиот муслиман – оној кој не се врати или комплетниот сведок. Оттука, сведоштвото станува поле на сила. Анксиозноста на сведоштвото го поништува вистинскиот сведок. Според Кети Карут (Carut 1995: 5), траумата е мотор на историјата или постхолокаустовскиот синдром е синдром на историјата. Преживеаниот е симптом на историјата која не може потполно да ја поседува,¹⁷ бидејќи не може да сведочи за неа на кохерентен начин, траумата се раскажува во минатото, но раскажувачот останува во сегашноста. Или, да надополниме: Јас бев муслиман. Останувајќи меѓу две времиња, муслиман кој се врати, останува жртва која го повторува неасимилираното искуство (тоа би било да се лежи на каучот на Фројд, како што вели Леви), бидејќи не може да се ослободи од длабочината на своето преживеано искуство. Тој е субјект-камера, при што буквалната вистина не може лингвистички да го презентира искуството и останува отаде зборот. Се покажува дека зборот е недоволен – тој не може да ја излечи состојбата на преживеаната дехуманизација. Така, муслиманот кој се врати, минува низ состојба на знаење што не обогатува, туку низ состојба која исцрпува.¹⁸ Затоа, да прашаме, дали муслиманот навистина се врати? Или:

¹⁶ Прашањето за реинтеграцијата, ресоцијализацијата и ресубјективизацијата на муслиманот кој се врати и нарацијата на трауматските доживувања, преку книжевни примери и сведоштва, се обработени во студијата: Divya Dwivedi and Henrik Skov Nielsen, „The paradox of testimony and first-person plural narraion in Jensen’s *We, the Drowned*“, *Comparative literature and culture* 15.7 (2013), special issue „New York in Comparative literature in Europe“, ed.by Marina Grishakova, Lucia Boldrini and Matthew Reynolds.

¹⁷ Carut 1995: 5. Исто, да се види и нејзината подоцнежна книга: C. Caruth, *Unclaimed experience: Trauma, narrative and history* (Baltimore: Johns Hopkins University, 1996).

¹⁸ Иако, во оваа студија централен предмет на дискусија не претставува седиментацијата на самиот терминот муслиман, сепак би укажале накусо на основниот интерес на колонијалните студии. На пример, Е. Саид, зборува за интелектуалната колонизација на Ориентот (што е чин на траума), за нејзината најголема вообразеност во размислувањето дека Западот може да говори во име на оние кои по својата пригода не можат да говорат за себе. Edward Said, 1979, *Orientalism*; Во својата студија Џил Јарвис (Jill Jarvis, 2014, *Remnants of Muslims, Reading Agamben’s silence*), преку временската рамка меѓу 1848-1945 година, зборува за симултаноста на јуридичката таксиномија,

Што е полошо од муслиман?

Има ли, можеби, право на живот тој?¹⁹

Во рамки на вака поставената проблематика меѓу историското, втемелено врз потврдени факти и документи за настанот што се случил, и перлокуцијата, перформативното, миметичкото, јазичното, очигледно постои *иџензија*. Во системот на оваа напнатост се вклучува и книжевниот јазик, преку кој, сведоштвото за настанот станува изведено, миметично, второстепено, стилизирано и перформативно. Доменот на книжевниот јазик ја воведува *елиџиичноста* на знаењето, како знаење кое страда, бидејќи не може да биде фиксирано. Книжевното знаење, како и сеќавањето за настанот, „единствено претендира кон вистинитост, но најверојатно не и кон вистината“ (Butler 2012: 192). Во таквиот обид, би дополните, вистината се измолкнува, исто како и говорот на невозможниот сведок. Доколку го следиме исказот на Леви: дека преживеаниот не е вистинскиот сведок и го преместиме истиот исказ во контекст на историскиот пример на холокаустот во Македонија, би можеле да кажеме дека една од особеностите на холокаустот во Македонија е токму вистинскиот сведок, односно *оние кои не се враќаат*. Оттука, сметаме дека е потребно да прашаеме: како примерите од постхолокаустовската книжевност во Македонија го *враќаат* оној кој не се вратил назад од „Треблинка“? Тоа е прашање кое се однесува на тоа како би можело да се одговори на овој процеп, а притоа, увидот во тој процеп да станевозможен (Toremans 2003: 334).

јуридичката исклучивост, муслиманот и Француската Империја и коинциденцијата со „Аушвиц“; Во овој контекст, важно е да укажеме и на теоретскиот придонес на Гил Аниџар [Gil Anidjar], особено на неговото дело *The Jew, the Arab – A History of the Enemy* (2003), кој посочува дека употребата на терминот муслиман во контекст на логорот има подолга историја, која, како што истакнува, може да се следи на површината на философските текстови. Во тој контекст, тој укажува на теополитичката апсолутност на потчинувањето, следејќи ги Кант и религијата на возвишеноста, преку Монтеѕкје, Муселман постанува пример за деспотски субјект, а традицијата која започнува со Хегел или со изумувањето на Семитите дека она што се кажува за Евреинот, исто така може да се каже и за муслиманот. Вредно е да се напомене, во рамки на овој постколонијален контекст, дека Аниџар, во својот теоретски диптих „Опстанок“ [прев. на македонски јазик С. Грандаковска, сè уште необјавено; на англиски, види ја поединечната студија во електронска верзија, објавена во: *Political Concepts: A Critical Lexicon*, vol. 2 (Winter 2002), <http://www.politicalconcepts.org/survival-gil-anidjar/>], на линија на описот на Примо Леви за сликата на муслиманот во Аушвиц, подвлекува дека Леви ја идентификува сликата на денешното време. Димитар Влахов истакнува дека во 19 век: „таканаречениот ‘болен човек’ (така се викаше Турција)“, го претставувал болниот на Европа. Види: *Мемоари на Димитар Влахов* (1970), 27.

¹⁹ Сведоштво на Бранислав Госцински, цитирано според: Ц. Агамбен 2008: 121.

3.

„Абрахаме, Абрахаме.

Има ли прекор во твоите зборови, Стела,
или ме повикуваш од длабочините во кои ме нема?“

– Славко Јаневски, *Од молскавициите пред нив и мртвиите ѕореа*

Улогата на книжевноста во однос на оживувањето на отсутниот сведок се исполнува на второстепено, изведено рамниште. Книжевниот јазик станува *референт* за историскиот настан на анихилацијата која ја уништила секоја можност да се осведочи гласот на жртвата како говор на сведок. Оттука, книжевниот јазик ја претставува единствената состојба на можност на невозможниот сведок како иконична, *парадоксална и айоретична*. (Derrida 2005: 79-89; Luckhurst 2008: 6) Тука ја лоцираме првата значајна карактеристика на ефектот на перлокуцијата како акт на говор на македонската книжевност по холокаустот и страдањето на македонските Евреи во холокаустот. Книжевниот јазик на изведено рамниште ја одржува позицијата на историјата да остане спасена и да не биде проголтана од моќта на апстракцијата (Caruth 1996: 73-76) или како таа воопшто да не се случила.

Мало по својот обем, но важно по своето значење, наследство-то на современата македонска книжевност која го разгледува настанот поврзан со истребувањето на македонските Евреи во холокаустот, во технички рамки, би можеле грубо да го сведеме на околу 25 прозни форми и една мала антологиска поетска збирка. Авторите кои се зафаќаат со книжевен третман на холокаустовскиот настан, заземаат различна гледна точка во однос на неговото претставување. Во нашата студија, интересот го ограничуваме на прозното творештво и накусо би сакале да посочиме неколку репрезентативни примери.²⁰ Интроспективниот пристап и описите на меѓата меѓу сонот и јавето како раскажувачко средство во пристапот кон историскиот настан на холокаустот, го одликуваат расказот „Од Трајан Бигор за Естера Шнајдер писмо“ од Методија Фотев;²¹ книжевно-философската позиција во сукцесивното прикажување на менталните слики на раскажувачот за депортацијата е карактеристика на „Жолта ѕвезда“ од Киро Донев и „Разделба со Самуел“ од Славка Манева; убиството на Константин од страна на бугарскиот окупатор, кој кине круши за да им ги даде на Евреите кои заминуваат во вагоните, е опишано во расказот „Круша“ од Тихо Најдовски; книжевниот метод: тек на свеста ја претставува наративната платформа за убивањето на македон-

²⁰ Погледни ја антологијата „Искуштенијата на давидовата ѕвезда“, прир.: М. Томовски и Е. Клетников (Скопје: Менора, 2002).

²¹ Извадок од подолга проза „Трајан ѝ сака здравје на Самирка“ (2002).

ските Евреи во расказите „Лето за греење на душата или: плажа еднаква за сите“ од Јадранка Вladoва и „Јосиф и неговите браќа“ од Владимир Костов; Благоја Иванов, во „Еврејското маало“ и „Обележани“, ги наративизира своите сеќавања во врска со депортацијата, кога и згаснува животот во еврејското маало во Скопје; да ги наведеме и следниве прозни форми: „Даухау и Аушвиц“ од Ката Мисиркова-Руменова, „Госпоѓица Сара и војводата“ од Петар Костов, „Клара“ на Гордана Михаилова Бошнакоска, потоа „Евреите“ на Цане Здравковски, „Липите цутат доцна“ на Горјан Петревски, „Кога цутеа багремите“ на Бистрица Миркуловска, расказот „Од молскавиците пред нив и мртвите гореа“ (1976) од Славко Јаневски, како и двата патописно-есеистички прикази на Анте Поповски: „На секој збор тука му претстои остра тишина“ и „Тука секој ден деновите си ги брои според сопствените ѕвездени сметки“.

Поаѓајќи од позицијата на прашањето за тоа што го конституира јазикот, односно писмото, интересот во оваа студија останува строго фокусиран на т.н. *превод на нејпреведливошо* или изгубените гласови во холокаустот. Притоа, ја имаме предвид *размената* меѓу моќта на историското, на идеолошкото значење на настанот и на кој начин книжевниот јазик, како второстепен изведен систем, ги впишува знаењето и учењето за холокаустот денес. Книжевниот јазик, пред сè, заинтересиран за *сеќавањето* на настанот, го поставува прашањето: како може да се владее траумата во сеќавањето од историскиот настан? Или поинаку кажано: Како може знаењето за сеќавањето да се контролира? Антитезата меѓу наративноста на историскиот настан и ненаративноста на сеќавањето, за која зборувавме погоре, всушност, ја најавува втората карактеристика на современата македонска книжевност посветена на настанот на холокаустот. Книжевниот јазик не создава директно растојание од настанот, настанот не е претставен како завршено случување, туку неговото доживување и прикажување се случуваат одново низ *симилизиран* говор. Така, книжевниот јазик овозможува учење или знаење за историскиот настан, што нема епистемолошки или когнитивен карактер, ниту пак традиционален. Според неговата природа, тоа знаење е афективно, емоционално и естетско. Со цел да ја разбиеме оваа теоретско-книжевна експликација преку ефектот на перлокуцијата како акт на говор, односно преку книжевната фикција и историчноста на холокаустот во македонската книжевност, би се повикале на најпарадигматичниот пример и, истовремено, мајсторски образец што омаѓосува и длабоко потресува, преку сликата на горењето на жртвите. Тоа е расказот „Од молскавиците пред нив и мртвите гореа“ (1976) од Славко Јаневски.²²

²² Славко Јаневски, *Ковчег* (Скопје: Наша книга, 1976). Извадоците од расказот „Од молскавиците пред нив и мртвите гореа“, во нашиот труд, се наведени според антологијата *Искушенијата на давидовата ѕвезда* (Скопје, Менора, 2002), 35-47.

Посветен на младата еврејска двојка Абрахам и Сара, овој расказ го принесува искуството на ноќтурното на смртта во холокаустот. Во моментот на горењето во печките, двата лица, престорени во дим што излегува низ оџакот или *од овде се излегува само низ оџакои* (Леви 2012: 26), во нивната, како што велат: *ние сме Евреи, престојорени во својаша виџора димензија* – се случува разговорот меѓу Абрахам и Сара. Тоа е дијалог меѓу два кадежа. На затвореноста на времето (или на смртта), Јаневски ѝ дава (од)говор, раскажуван од самиот дух. Авторот зборува како Сара и Аврам во расказот, тој е Аврам и Сара или прво лице, притоа тие (Аврам и Сара) во нивната другост – стануваат наши. Нивниот говор не е тишина, тој не е поништен, туку со помош на перото, тој станува говор на сведокот. Авторот влегува во историскиот наратив за да може естетски и философски да го *оприсуи* невозможниот сведок. Така, овој јаз меѓу историското и ненаративното, устата како (не)место е истовремено сингуларна и метафорична. Гласот на жртвата во светот доаѓа преку книжевниот јазик. Тој естетски го оприсутнува отсутното и како такво и низ ваквата парадоксална позиција, сепак останува да постои како *неисказано* во самиот јазик, додека тој (јазикот) се материјализира во писмото. Книжевниот јазик се искажува како средство кое има моќ да ја отповика темнината со која се соочува историското (Zornberg 2009: XXIII). Тој станува естетско средство на историјата и го отповикува фактот за невозможниот сведок во контекст на холокаустот во Македонија. Во оваа точка, го следиме укажувањето на Авива Готлиб Зорнберг, концентрирано во клучниот термин: *ромор*, како поетски превод на зборот: *техом* [תהום] или одглас на *тоху* [תהו], како состојба на темнина, како нешто што треба да се отповика. Во контекст на создавањето на светот, тоа би била светлината, кога Бог вели: „Нека биде светлина“ (Битие, 1:3). Во контекстот на нашата студија, книжевниот јазик на естетски начин ја ослободува траумата на обрежаните усни на историјата и истовремено ни овозможува како читатели да ја видиме историјата онаква каква што е – трауматична, обележана со обрежаните усни на жртвата во „Треблинка“.

Изгубениот јазик на жртвата е, всушност, изгорен [холокауст] јазик. Книжевниот јазик стекнува одлика на дис-фигуриран јазик, чија тенденција е да му даде смисла на фундаменталното одземање на актот на говорот или на обрежаните усни. Во таа смисла, книжевниот јазик преку парадоксот: да се зборува незборливото, го трасира јазикот кон напред, а не наназад. Затоа, кога зборуваме за книжевно прикажување на обрежаните усни, ние, всушност, зборуваме за *настианувањето* на говорот на невозможниот сведок, а не за неговото вистинско постоење.

Книжевниот говор во расказот на Јаневски му ја дава материјалноста на зборот како медијатор на настанатиот премин од живот во смрт во гасната комора. Во улога на дополнителни медијатори, се јавуваат описите на бараките, сините линии на нивните логорски облеку, гето-то, целатот стражар кој пред депортацијата ги надгледува жртвите како

кукли, при што зборот кукла губи секаква смисла. Крајната станица е оцакот кој ја нарушува реалноста, а книжевниот јазик го отсликува токму тоа нарушување на единствениот профан поредок и го објавува нестварниот, неприродниот, во кој два кадежа, некогаш луѓе, зборуваат со човечки јазик. Тоа распаѓање на целината се случува паралелно со разнесувањето на димот од изгорените тела на Абрахам и Сара кои патуваат по вертикала:

„Абрахаме, Абрахаме.

Има ли прекор во твоите зборови, Стела, или ме повикуваш од длабочините во кои ме нема?

Не можам ни да заплачам ни да се закикотам. Без разбирање се сеќавам на ноќта во која нè собраа во покриени камиони. Како кукли во кучешка кожа за војнички игри. Луѓе-пци, жени-пци, деца-пци.

Остави, заборавај. Дури ни зборот кукла нема одредена смисла за тебе. Или мислиш дека сум само дете со мошне старо и старечко име – Абрахам?“ (39)

Заинтересиран да ја опростори апсолутната дехуманизација на жртвата низ книжевно-естетските средства, Јаневски всушност прави превод на линеарната нишка која ги поврзува добро познатите сукцесивни акти на извршителот во одземањето на човечноста, недостатокот на човечност кај жртвата (но и кај извршителот), нејзиното оттуѓување од автентичното себство и, оттука, од животот. Притоа, во рамките на овој превод, авторот му дава увид на читателот во размената меѓу моќта на историското и идеолошкото значење и јазикот и на кој начин тие го впишуваат сопственото слоевито значење преку книжевниот знак. Во овој дел од расказот, во јукстапозиционирана позиција, би можеле да го препознаеме она што Леви веќе го запиша за преживеаниот и неговото сведоштво:

„Логорот бил голема машина која нè сведувала на животни, а ние животни не сме смееле да станеме; дека и во ова место човек можел да преживее, и затоа требало да сака да преживее, за да раскаже, за да даде сведоштво; и дека за да се живее било важно човек да се напрегне за да го спаси барем својот костур, скелетот, формата на цивилизацијата“ (Леви 2012: 39).

Расказот на Јаневски, во најмала рака, лоцира две прашања, парадигматски во својата суштина. Прво: Дали естетското е можност за историска реконструкција на кампот како место на апсолутна дехуманизација? И: Дали има место за книжевниот знак кога зборуваме за холокауст, дали има простор за стилизација на холокаустот во паметењето денес? Во вака поставеното прашување, содржана е спротивставеноста меѓу линеарното, фактичкото, документарното на историскиот настан на холокаустот, со перформативното и миметичката реалност на расказ-

от, во функција на *преиспитувач* на историското. Иако, расказот на Јаневски не ги промовира традиционалните форми на учење низ аксиомот на историските жанри и дискурси, сепак тој ја организира книжевната приказна врз добро познатото уредување на концентрациониот камп, вклучително крематориумите како крајна станица на светот на жртвите. Притоа, содржаната бинарност останува *лабава*. Оваа состојба на истовремена вклученост-исклученост на историските жанри, поттикната од имагинарниот уметнички дискурс преку продукција на деривативните слики за кампот низ книжевниот јазик, води кон создавање анти-слики еднакви на шок. Во секој случај, тоа не е скандалозно и не е контроверзно, бидејќи ја следи линеарната рамка на процесот на дехуманизирање на жртвата во кампот во историско-идеолошки контекст. Почетокот на расказот го принесува токму тој опис, кој претставува еден епопејски, но несодржаен опис за непросторот или кампот:

„Со последните сили на стоплениот ветар ја однесе на рогови згуснатоста на боровата смола, на сите страни како лелеави црни и бели хартии, расфрлувајќи ги страчките. Врз геометриски распоредените бараки и стражарницата, складишта – бензински, барутни и прехранбени – готвачници, офицерски бифиња и читалници, војнички мензи со бели прекривки и звучници, врз насипите на стрелиштето со мети во облик на човечки торза со многу кругови под безличните сплескани глави, врз жичените огради и врз купот портокалови полијанти пред командатурата слична на мртовечкиот сандак со прозорци и олуци - легна согорување на крпи и месо. Гореа, меѓу многуте други живи костури во испотена нездрава кожа...“ (35)

Во овој контекст, ефектот на перлокуцијата ја објавува техниката на *скршено огледало*. Тоа е здружениот чад од изгорените тела на Абрахам и Сара, тоа е кадеж што патува во вертикала и што зборува на човечки јазик. Тоа укажува на непомирливоста меѓу два реда, на непримостливиот јаз меѓу нив. Тоа е она што го регистрира книжевниот јазик: како настанува потполната тишина низ сликите на шок. Јаневски оди уште подлабоко во неможности да го рационализира јазот и поентира со зборовите на Стела, престорена во *чад што зборува*: „Абрахаме, ме слушаша ли, не бегај ми. Премногу ќе е и овде да се поделиме.“ (47). Огледалото само по себе претставува рефлексивна илузијата. Авторот, градејќи слоевит наратив, го нагласува неговото барање за книжевно оправдување на оваа состојба на скршено огледало, при што книжевниот јазик станува алтернативен јазик за сведокот кој го нема. За невозможниот сведок. Тоа е самото терапевтско отворање на јазикот, на обрежаните усни. Авторот изнедровајќи глас од обрежаните усни што им припаѓаат на Аврам и Сара, одново ги раѓа нив, им дава душа преку јазикот кој е изгубен. Поточно, тишината (невозможниот сведок) станува говор, а одзементиот (убиениот) глас преку книжевно-естетски средства ѝ се из-

молкнува на блокадата на обрежаните усни. Овој пресврт во расказот се случува зад грбот на вистинскиот сведок, како референција за минатото време. Книжевните ликови, кои зборуваат со човечки јазик во овој расказ на Јаневски, не се ништо друго туку повторување на искуството: *сеџа*, како искуство на комплетниот сведок кој не може да зборува од внатрешноста на своето искуство, бидејќи е мртов, останат надвор од секое сведоштво, надвор од секаков глас.

Едни од клучните моменти, врз основа на кои Јаневски прави реконструкција на кампот, се претставувањето на гледната точка на оној кој раководи со кампот и процесот на дехуманизацијата на жртвите. Тоа е позицијата од којашто дејствува: *извршиџелот*. Притоа, преку позицијата на жртвата во кампот, авторот ја евоцира можноста во која постхолокаустовската книжевност го изведува настанот на холокаустот преку моделирање на кампот. Авторот ја овозможува артикулацијата на настанот преку генерирање на позицијата на извршителот. Овде, идентификацијата со извршителот – поттикната и стимулирана – заедно со жртвата како нишан – носи променета педагогија во учењето, ослободена од традиционалната форма на едукација и која тежнее кон квалитативниот атрибут на афективност. Преку миметика, задирајќи во идеолошкиот ум на извршителите од дистанца, јазикот на овој расказ станува деривативен, изведен со сугестија дека книжевно-естетскиот израз постои како одговор на чувството за смисла. Сепак, она што како константа го задржува авторот во овој расказ, е големото прашање на Абрахам и Стела: *сме, не сме, шџо сме?* (46) – или, основната одредувачка категорија за тоа: *кои сме*. Тоа е самата – смисла. Одземањето на смислата оди заедно со одземањето на човечноста. Попрецизно, на актот на говор.

Повторно стигнавме до точката со која и го започнавме овој труд – траумата на контекстот: обрежани усни. Во прашање е акцентот на поимот говор или говорот како траума во која настанува одбивање на елементарната сила на говорот, тој да стане агент на нечовечното или задавената немост. Тоа е жртвата која себе си веќе не се поседува и која стои надвор од јазикот. Тоа е муслиман. Но, оној: кој не се врати назад. Преживеаниот не може да го позајми нечовечкиот глас чие настанување се случува во моментот кога (не животот, туку) токму човечкото е убиено во кампот, кога се затвора можноста за јазикот и говорот како човечка активност. Имено, на оваа иста позиција стои и референтноста на книжевниот јазик кој, „претендирајќи кон *вистиниџоси*, предупредува на *вистинаџа*, на можноста од повторувањето на историјата како трагично, анихилаторско ноктурно за човекот и човештвото, како факт на историјата, и не како фикција, туку како факција на книжевноста, при што *книжевниот* јазик ќе биде гласот на обрежаните усни:

„Не верувам, Абрахаме. Мртвите тагуваат по своите блиски додека се живи. Од оваа страна на која сме ние, сè е поинаку. Редот е спротивен, привидниот крај е почеток на бескрајот...

Стела.

Продолжи, Абрахаме. Те слушам.[...] (43)

Стела, каде си? Огласи се.

Абрахаме, Абрахаме. [...]

Од молскавиците пред нив и мртвите гореа. Само тоа.“ (46)

Литература

- Катан-Бенцион, Дина. 2002. „Играчке детињства“. Превод од еврејски Жени Лебл. Београд.
- Леви, Примо. 2012. *Дали е ова човек*. Скопје: Сигмапрес.
- Томовски, М., Клетников, Е. (прир.). 2002. *Искушѝенијаѝа на давидоваѝа ѕвезда*. Скопје: Менора.
- Alpen, Van Ernst. 2002. ‘Playing the Holocaust’, *Mirroring evil, Nazi Imagery/Recent Art*, ed. by Norman L. Kleeblatt. New York. London: The Jewish Museum/Rutgers University Press, 65–84.
- Amery, Jean. 1980. *At the Mind’s Limits*, Contemplations by a Survivor on Auschwitz and Its Realities. Bloomington: Indiana University Press.
- Anidjar, Gil. 2003. *The Jew, the Arab – A History of the Enemy*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Anidjar, Gil. 2002. ‘Survival’, *Political Concepts: A Critical Lexicon*, vol. 2 (Winter 2002), <http://www.politicalconcepts.org/survival-gil-anidjar/>
- Bauer, Yehuda. 2002. *Rethinking the Holocaust*. London: Yale University Press.
- Ben-Shai, Roy. 2014. ‘Jean Amery (1912-1978), ‘The homesickness and enlightenment of a catastrophe Jew’, *Europe in the eyes of survivors of the Holocaust*, ed. by Zeev Mankowitz, David Weinberg and Sharon Kangisser Cohen. Jerusalem: Yad Vashem, 11–35.
- Butler, Judith, 2012. *Parting ways*. New York: Columbia University Press.
- Camon, Ferdinando. 1989. ‘Why write?’, *Conversations with Primo Levi*. Vermont: The Marlboro Press.
- Carut, Cathy, ed. by. 1996. *Trauma: Explorations in memory*. Baltimore: Johns Hopkins University.
- Cohen, S. Uri. 2015. ‘Lagersprache: Primo Levi and the language of survival’, *Dibur Literary Journal*, issue 1, Fall 2015, 67–73.
- Cohen, S. Uri. 2018. ‘Ka-Tzetnik, Primo Levi, and the Muslims’, *Holocaust History and the readings of Ka-Tzetnik*, ed. by Annette F. Timm. New York: Bloomsbury Academic, 153–166.

- Derrida, Jacques. 2005. 'Poetics and Politics of Witnessing', *Sovereignities in Question, The Poetics of Paul Celan*, Thomas Dutoit and Outi Pasanen, eds. New York: Fordham University Press, 65–96.
- Dwivedi, Divya, Henrik Skov Nielsen. 2013. 'The paradox of testimony and first-person plural narration in Jensen's We, the Drowned', *Comparative literature and culture*, vol. 15, issue 7, ISSN 1481–4374, special issue "New York in Comparative literature in Europe", ed. Marina Grishakova, Lucia Boldrini and Matthew Reynolds. Purdue University Press.
- Fackenheim, Emil. 1982. *To Mend the World: Foundations of Post-Holocaust Jewish Thought*. New York: Schocken Books.
- Farrell, Joseph. 2011. 'The Strange Case of the Muselmänner in Auschwitz', *New reflections on Primo Levi, before and after Auschwitz*, Risa Saudi and Millicent Marcus, eds. New York: Palgrave Macmillan, 89–99.
- Goscinski, Branislav. 2008. Сведоштво, цитирано според: Giorgio Agamben, *Ono što ostaje od Auschwitza*. Zagreb: Antibarbarius, 118 – 121.
- Grandakovska, Sofija. 2011. 'Homage on the Irony of Evil and on the Historical, Cultural and Theoretic Memory of the Holocaust', *The Jews from Macedonia and the Holocaust: History, Theory, Culture*, S. Grandakovska, ed. by. Skopje: EuroBalkan Press.
- Jarvis, Jill. 2014. 'Remnants of Muslims, Reading Agamben's silence', *New Literary History*, vol. 45, no. 4 (Autumn 2014), 707–728.
- Labastida, Ribó Ignasi. 2009. 'Jean Améry, the dislocated witness', *Transfer: Journal of contemporary culture*, ISSN 1886-2349, no. 4, 6–24.
- Levi, Primo. 1996. *Survival in Auschwitz: The Nazi Assault on Humanity*. New York: Simon & Schuster.
- Luckhurst, Roger. 2008. *The trauma question*. London: Routledge.
- Patterson, David. 2008. 'Man or Muselmann? Fackenheim's Elaboration on Levi's Question', *The Philosopher as Witness, Fackenheim and Responses to the Holocaust*, Michael L. Morgan and Benjamin Pollock, eds. State University of New York Press, 147–162.
- Rosenfeld, H. Alvin. 2011. *The end of the Holocaust*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Toremans, Tom. 2003. 'Trauma: Theory - Reading (and) Literary Theory in the Wake of Trauma', *European Journal of English Studies*, , vol. 7, no. 3, 333–351.
- Zdislaw Jan Ryn, Stanislaw Klodziński. 2005. 'Between life and death: Experiences of the concentration camp Musulmen', *Auschwitz Survivors, clinical-psychiatric studies*, from Medical review *Auschwitz*, ed. Zdislaw Jan Ryn. Krakow: Przegląd Lekarski/the Auschwitz-Birkenau State Museum in Oświęcim, 111–124.
- Zornberg, Gottlieb Avivah. 2016. *Moses, a human life*. London: Yale University Press.
- Zornberg, Gottlieb Avivah. 2009. *The Murmuring deep: Reflections on the Biblical Unconscious*. New York: Schocken Books.

Sofija GRANDAKOVSKA

HISTORY OF MOUTH AND THE IMPOSSIBLE WITNESS

S u m m a r y

After the annihilation of the Macedonian Jews in Treblinka in 1943, the history remains confronted with the absent place of any act of speech of the victim. Yet, it seems that the literary history and the Macedonian literature produced after the Shoah, complement the empty place of the history itself. The literary counterparts of the historical victims and the literary stylization of the speech of the impossible witness, left with any possibility for the anticipation in the future – represent the central focus of this paper. Following the cross-methodological approach between the literary fiction and archival faction, this article illustrates the historical-literary bond by way of few representative examples from the modern Macedonian literature, with the accent on the short story “Even the dead burn from the lightning’s in front of them” by Slavko Janevski.

Ратко ДУЕВ
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје
ratko@fzf.ukim.edu.mk

**„ПРЕГЛЕД НА ВИЗАНТИСКАТА КНИЖЕВНОСТ“
ОД АКАД. ВИТОМИР МИТЕВСКИ¹**

Тешкотијата на книжевноста не е само да пишуваш, туку да го напишеш она што го мислиш. Историјата на она што го мисли писателот е историја на човековиот ум. Но, најтешко е да се проучува таа историја во минатото, да се навлезе во умот на писателот кој живеел во едно поинакво време, во поинакви општествени околности, растен со една поинаква книжевност, со стиловите на своето време, со читателска публика која има поинакви очекувања од писателот.

Денес имам особена чест да бидам дел од промоцијата на трите нови дела на акад. Витомир Митевски, да бидам промотор на книгата „Преглед на византиската книжевност“, како негов ученик кој беше сведок на првите размислувања на авторот и на неговиот интерес кон византиската култура, како и на неговите планови за воведување посебни предмети и модули во студиските програми на Институтот за класични студии и на Филозофскиот факултет, но и како декан и главен уредник на издавачката дејност на Филозофскиот факултет кој е издавач на книгата, дело од посебно значење за нашата држава, како прво дело од македонски автор кој ја третира византиската книжевност.

Во нашите долги разговори, на паузите меѓу часовите, она што мене особено ме интригираше, честа тема беше отсутноста на проучувањето на Византологијата како наука во нашата земја. Покрај малкуте преводи на руски автори на „Историјата на Византија“ и пионерското дело „Византиска филозофија“ на нашата колешка Вера Георгиева, постоеше една голема празнина за една култура и цивилизација, врз која

¹ Од промоцијата на книгата, одржана на 13 јуни 2019 г. во МАНУ.

се потпира и македонската култура, како и голем дел од културите на балканските и медитеранските народи. Акад. Витомир Митевски, својот научен интерес го развиваше трпеливо. Од неговата библиографија која содржеше дела и статии од областа на античката епика и философија, во чиј центар беа неговите истражувања за душата, во 2011 година беше објавена книгата „Душата и духовниот живот во антиката и раното средновековие“ како постепен премин кон проучувањето на неговиот вечен интерес, а тоа е византиската култура и византиската книжевност. Во 2011 година, во студиските програми по негова иницијатива беа воведени посебни модули од група предмети како насока Византологија, во студиските програми за постдипломски и докторски студии. Модулите предизвикаа голем интерес, по што следуваа и првите одбранети магистерски и докторски тези од областа на византиската книжевност под негово менторство. Во новата програма, акредитирана во 2014 година, за првпат од 1946 г. дотогаш, како задолжителен предмет, на иницијатива на акад. Митевски, во студиската програма по Класична филологија со антички студии или со византологија беше воведен предметот Византиска книжевност, покрај групата предмети од таа област, на кои, во најголем дел, носител беше токму тој.

Како првенец учебник, денес, пред нас, се објавени дел од неговите предавања „Преглед на византиската книжевност“, значајно дело за студентите кои ќе изберат да студираат класична филологија или сродни студиски програми на Универзитетот, во кои е вклучен предметот како изборен. Тоа може да се забележи и во предговорот од авторот, кој им се заблагодарува на првите генерации студенти по новата програма кои индиректно или директно помогнале во создавањето на ова дело.

Делото опфаќа осум поглавја: Високото образование и енциклопедизам, Поезија, Теологија, Философија, Историографија, Сатира, Реторика, Епистографија и Народна книжевност. На крајот завршува со богата библиографија која е користена од авторот и во која се вклучени речиси сите автори од нашата земја кои делумно се занимавале со оваа област.

Во првото поглавје „Високото образование и енциклопедизам“ (стр. 9–20), авторот дава преглед на развојот на византиското образование, особено на високото образование, и неговиот зенит со основањето на Магнаурската школа во Цариград, каде што како база за проучување, покрај теологијата, е поставена и класичната книжевност, што предизвикува голем подем во науката. Покрај Фотиј, особено значајно е што тука се образовал и се школувал Константин Филозоф или св. Кирил, творецот на глаголското писмо. Вистинската ренесанса на интересот кон античката култура започнува со името на професорот по филозофија Михаил Псел, во XI век, полихистор кој извршил силно влијание врз учените луѓе во Западниот свет, во ренесансата.

Второто поглавје „Поезија“ (стр. 21–30) започнува со дилемата дали постои оригинална поезија која би се нарекла византиска или станува збор за поезија која ги подражава античките обрасци или некаква поезија во проза, бидејќи со губењето на должината на вокалите се губи квантитативниот метар наследен од античкиот грчки јазик. Но, проучувањето на црковната и световната поезија покажува оригиналност.

Третото поглавје „Теологија“ (стр. 31–48) е клучното поглавје бидејќи христијанството врши директно или индиректно влијание врз книжевноста. Теолошката книжевност почнува со раната патристика на светите отци Климент Александриски, Ориген и Атанасиј Александриски. Во натамошниот развој се чувствува и влијанието на неоплатонизмот кај кападокиската школа на Василиј Велики, Григориј од Назијанс и Григориј од Ниса. Максим Исповедникот, во VI век, ќе направи спој меѓу христијанството и неоплатонизмот, автор на мистичните трактати *ѿисма* и на делото *Мистиѿоѿија* во кое дава симболично толкување на литургијата. Покрај Јован Дамаскин и Теодор Студит, се издвојуваат и цариградскиот патријарх Фотиј, исклучителен познавач на Аристотел и на Константин Филозоф или свети Кирил. Особено значајни се и житијата кои даваат опис на животот на видни личности кои добиле статус на светец. Прегледот продолжува со патеричката книжевност и со апокрифната литература која се сметала и за еретичка.

Во **четвртото поглавје „Философија“ (стр. 49–62)**, авторот ги наведува општите одлики со преглед на рановизантискиот период во кој било силно влијанието на неоплатонизмот во делата на Василиј Велики и Григориј Богослов, а од особено значење е делото на Јован Дамаскин: „Изворна знаењето“, кое се потпира на Аристотеловата философија. Фотиј е предводник на византиската ренесанса, наклонет кон рационализмот на Аристотел. Прегледот завршува со доцновизантискиот период кога се врши обнова на античката култура и оддалечување од христијанското ортодоксно учење.

Во **петтото поглавје (стр. 63–76)** се дадени општи одлики на историографијата, за влијанието на античките историографи на крупните фигури како Приск, Прокопиј, Теофилакт Симоката, Јосиф Генесиј, Ана Комнина, Јован Кантакузен итн., како и преглед на хрониката како типичен византиски книжевен облик, особено важни дела за историјата и на овие простори во средниот век.

Шестото поглавје ја опфаќа „Сатирата“ (стр. 77–81), а во **Седмото поглавје** е даден преглед на реториката, епистографијата, на автобиографијата и дидактичката проза.

Особено е значајно **осмото поглавје „Народна книжевност“**, литературните творби кои се создадени или преведени на народниот грчки јазик – димотики, книжевност која ќе изврши големо влијание и врз народната книжевност пошироко во регионот и на Медитеранот. Покрај периодизацијата, авторот се задржува на „Песната за Армурис“, „Епот

за Дигенис“ кој влијаел врз создавањето на песните за Марко Крале, а на крајот дава и преглед на романот во стих и романот во проза на теми од источната традиција.

На крајот, се прашувам која е вредноста на ова дело, иако мало по обем? Дали е вредноста во тоа што студентите, од денес, имаат учебник за византиска книжевност на македонски јазик? Дали што за првпат се издава еден целосен преглед на „заборавената“ византиска книжевност во нашата земја? Дали во транскрипцијата, јазикот, преводот на насловите?

Познавајќи го авторот, најголемата вредност на ова дело е во тоа што означува почеток на уште попродуктивни студии за византиската книжевност и за нејзиното влијание врз македонската народна книжевност, премин што започна пред осум години, со неговото дело „Душата и духовниот живот во антиката и раното средновековие“, а денес промовираме три книги во кои го гледаме продолжението во еден правец, што можеме да го согледаме и во докторската дисертација одбранета пред многу години, насловена како „Хомер и Прличев“. Полека, но сигурно, авторот постепено се доближува до својата научна цел.

Даниела ТОШЕВА
 МСУ „Г. Р. Державин“, Свети Николе – Битола
 toshevadaniela@gmail.com

ВИЗАНТИСКА ЕПСКА ПОЕЗИЈА

(Препев, превод, белешки и предговор: Витомир Митевски.
 Скопје: Македонска академија на науките и уметностите, 2018: 314 стр.)¹

Книгата *Византиска еиска ѿезија* е нужно надополнување на претходните две книги од акад. В. Митевски: *Сенкаѿа на Крале Марко* и *Преглео на Византискаѿа книжевностѿ*, затоа што без неа тие две би биле сенка без тело. Имено, она што се истражува во дел од двете наведени книги е содржина на *Византиска еиска ѿезија*. Станува збор за збирка сочинета од текстови пронајдени во XIX век, но не при раскопки, туку, главно, во манастирите и манастирските библиотеки на Запад, кои ја откриваат световната страна на Византија. Со овој фонд на книжевни дела се менува сликата за византиската книжевност воопшто, бидејќи многу често таа се поврзува со теолошката литература или со црковната поезија, а помалку со световната литература.

Што содржи книгата *Византиска еиска ѿезија*? Содржи три преведени дела од византиската епска традиција, на кои им претходи предговор од авторот на преводите, кој е неопходен за да се упати читателот во она што следува, но и за да се претстават општо делата кои се одбрани за превод во оваа книга, а тоа се: 1) *Песнаѿа за Армурис*, 2) *Еѿоѿ за Диѿенис Акриѿ* и 3) *Подвизиѿе на Девѿениј*. Првите две се епски дела, напишани во стих, на византиски грчки јазик, а третото дело претставува прозна обработка на епот за Диѿенис, напишано на словенски јазик, но ставено е во овој избор, затоа што содржинското јадро е преземено од византиската епска традиција.

¹ Од промоцијата на книгата, одржана на 13 јуни 2019 г. во МАНУ.

Епските песни кои се преведени во оваа книга припаѓаат на т.н. парафолклорен период од развојот на епската поезија, што покажува дека ѝ припаѓаат на усната традиција, но во последната фаза од обликувањето интервенирал учениот автор и тоа е очигледно. Овој парафолклорен период се датира од XI до XIII век, а тоа е периодот на т.н. византиска ренесанса. Тогаш биле запишувани песните, додека периодот што се опева е малку подалеку во временски рамки и се однесува на времето кога Византијците војувале со Арапите, кои се главните непријатели на Царството во овие песни. Има многу маркери кои покажуваат дека еповите од овој период не ѝ припаѓаат целосно на усната традиција, а од нив најзначаен е јазикот, кој претставува литературен грчки јазик од истиот период, со некои примеси на вернакулар.

1. ПЕСНАТА ЗА АРМУРИС

Првата песна во книгата е т.н. *Ἕσμα τοῦ Ἀρμούρη*, или *Песна за Армурис*. Според големината *Песнаџа за Армурис* е епилион, употребувајќи ја хеленистичката терминологија, бидејќи станува збор за мал еп од 200 стиха. Но, тука завршува хеленизмот, бидејќи ова не е еп напишан според препораките на хеленистичките учени поети, во прв ред Калимах, кој вели *μέγα βιβλίον, μέγα κακόν* (*големаџа книџа е големо зло*), ниту, пак, се применети други генерички маркери што се својствени за хеленистичкиот еп. Несомнено е дека *Песнаџа за Армурис* е дел од усната традиција, со минимални интервенции на учениот автор. Метарот на кој е напишан овој еп е нејасен, недефиниран досега, па оттука, и македонскиот препев не се води по некој востановен образец, туку е слободен стих кој има свој ритам. Притоа, преводот не е слободен, туку напротив, се држи до автентичниот стих.

Епот е зачуван во два ракописа: едниот и единствениот достапен за консултација е ракописот од Санкт Петербург, врз основа на кој се направени сите критички изданија. Вториот ракопис се наоѓа во палатата „Топ Капи“, во Цариград, и досега не е објавен.

Она што се обработува во епот е краток момент од животот на Армурис, кој му припаѓа на великодостоинственичко семејство, населено на источните граници од Византиското Царство. Неговиот татко е заробен од страна на емирот веќе дванаесет години, така што синот стигнува на момчешка возраст на која треба да ја докаже својата храброст, слично како Тесеј во хеленската митологија, но и многу други ликови од античката епска поезија. Тоа е моментот кога се случува иницијација на момчето, кога преку извршување одредени задачи докажува дека е подготвено да влезе во светот на возрасните (херои). Иницијацијата на херојот е позната тема во епската поезија воопшто. Армурис успешно го поминува тестот и понатаму продолжува незапирливо да се

истакнува, убивајќи сам неколку илјадна арапска војска и праќајќи му порака на емирот дека ќе продолжи така, додека не се врати неговиот татко. Епот завршува со одлуката на емирот да го врати таткото, но не запира таму – тој е подготвен тие да се ородат, да ја даде својата ќерка на Армурис и така да склучат мир.

Во епот, евидентно е веќе новото време, времето кога христијанската религија е доминантна, а непријателот е од Исток; тоа е Арапинот со муслиманска вероисповед. До помирување меѓу овие две страни доаѓа кога ќе се преобрати едниот во религијата на другиот, а тоа е, секако, муслиманот, во христијанска. Тоа е евидентно во *Ејоџ за Диџенис*, а се навестува и во *Песнаџа за Армурис*, на крајот, иако тоа не е експлицитно кажано.

2. ЕПОТ ЗА ДИГЕНИС

Втората песна во овој избор е *Ејоџ за Диџенис Акриџ*. Херојскиот еп за Диџенис е познат од голем број ракописи, напишани на грчки и еден помал дел на словенски јазик. Грчката верзија, која е одбрана во оваа книга, се нарекува „Гротаферата“, која е најобемна според бројот на стихови, содржи 3.749, поделени во осум пеења. Називот го носи поради манастирот „Гротаферата“ во Италија, во близина на Рим, каде што е пронајден во текот на XIX век. Гротаферата не се истакнува само според големината, но и според уметничките квалитети, со кои далеку ги надминува другите верзии, па поради тоа е избрана да биде дел од оваа збирка. Напишана е во т.н. цариградски стих – *στίχος πολιτικός*, кој станува вообичаен за византиската поезија. Дактилскиот хексаметар повеќе не е метарот на епската поезија. Цариградскиот стих е составен од јамби, и има петнаесет слога. Но, византискиот јамб воопшто не е ист со античкиот јамб, кој е составен од краток и долг слог, а притоа акцентот го носи долгиот или вториот слог. Која е разликата?

Во првите векови од христијанството почнува да се губи поимањето на долги вокали и слогови. Овој лингвистички процес предизвикува постепено заменување на старите квантитативни системи, со модели кои се темелат само на акцент. Според тоа, за разлика од старогрчката поезија, метричкиот образец на византиската поезија не се состои од регулирани повторувања на долги и кратки слогови, туку од строго регулирање на бројот на слоговите и на позицијата на акцентите. Се разбира, се забележуваат и отстапувања од новиот модел кои, делумно, може да се објаснат и со музичкиот перформанс. Во подоцнежниот византиски грчки јазик целосно се губи квантитативната поделба на стиховите, која има големо значење за античката просодија.

Овој ритмички акцент е многу поблизок до нашето акцентирање, а сепак јамбот е многу неподатлив за македонскиот јазик за разлика од

дактилот. Тоа е така поради акцентирањето на третиот слог одзади во македонскиот јазик, што соодветствува на дактилскиот метар составен од три слога. Јамбот, пак, е двосложен и тоа е веќе проблем. Затоа и во препевот на Дигенис Акрит, авторот го задржал петнаесетерецот, т. е. секој стих во преводот е составен од петнаесет слога, но јампското акцентирање не е секаде изводливо. Да се инсистира на јамб по секоја цена, тогаш би се жртвувал преводот, односно тој би се оддалечил од автентичноста или би звучел извештачено, како што се случува понекогаш со препевите.

Она што е важно е преводот да биде верен на оригиналот, но исто така, да се запази естетичката функција, или димензија, на тоа дело. Имено, тоа е уметничко дело кое треба да исполнува две функции, како што вели Хоратиј: *aut prodesse aut delectare* (Hor. *Ars Poet.* 333). Доблеста на преведувачот се состои во способноста да ја пренесе таа естетичка функција. А читателот на верзијата „Гротаферата“ не може да остане рамнодушен кога ќе ги прочита љубовните сцени претставени со таква нежност. Тие се доказ дека епот, иако е делумно народно творештво, содржи високи уметнички квалитети кои се пренесени преку преводот. Тие квалитети, во голема мера, се наоѓаат под влијание на учената византиска поезија од периодот на византиската ренесанса.

Од друга страна, ако се оди според класификацијата на Аристотел, овој еп има помала вредност, бидејќи дејството е праволиниско, не почнува како *Илијада* и *Одисеја*, *in medias res*, кои се пример за тоа како се прави заплетена фабула. Овој еп има проста и епизодична фабула, затоа што епизодите следуваат една по друга, но не по веројатност или нужност. Она што ги поврзува епизодите е хронолошкото излагање на настаните. Се следат животот на херојот Дигенис и неговите подвизи, но првите три книги се посветени на неговиот татко, за да се види неговото двојно потекло, од каде што го носи и прекарот Дигенис – двојно роден. Всушност неговото име е Василиј, роден од арапски емир и Византијка. Неговата мајка е грабната од емирот, но нејзините браќа ја враќаат. Емирот, кој е многу заљубен во Византијката, решава да ја смени својата вера, да се покрсти поради девојката, да ги остави своите бројни жени и деца, како и својата функција, за да дојде во Византија и да живее во дворецот на нејзиниот татко, заедно со нејзините браќа. Следните пет пеења се посветени на Дигенис, на неговото растење и на неговите *gestae* во текот на краткиот живот. На сличен начин како својот татко и тој ја зема својата сопруга Евдокија – со грабнување, но не зашто таа не се согласува, туку зашто татко ѝ не ја дава никому. Станува збор за љубов на прв поглед. Сепак, животот на херојот и не е толку блажен, бидејќи тој и неговата жена немаат деца, а тоа е податок што се дознава на крајот од епот кога обајцата умираат во своите рани триесетти години. Начинот на кој го завршува животот овој херој е „нехеројски“ според хомерската херојска етика, според која херојот треба да умре на бојно-

то поле. Така велеше Ахил дека одбира бесмртна слава (κλέος ἄφθιτον, Ном. II. IX 412–416), иако тоа значи рана смрт на бојното поле наспроти долг и мирен живот без слава.

Дигенис, напротив, умира во кревет, од болест, исто како Александар Македонски, а набрзо, по него умира и неговата жена, од тага. Но, кога дознава дека ќе умре, тој не е очаен зашто болест смртна го демне, туку ѝ се обраќа достоинствено на својата сопруга со зборови полни со тага за разделбата:

„Ох, со каква горчина јас од љубовта се делам,
Од сите тие радости, задоволства на светов.
Тук’ седни ти отспротива со љубов да те гледам,
Не ќе го видиш повеќе тој тебе што те љуби“ (G. VIII. 64–67).

3. ПОДВИЗИТЕ НА ДЕВГЕНИЈ

Освен двата епа, во оваа книга, на крајот се наоѓа и една прозна творба, прозна обработка, верзија од приказната за Дигенис напишана на словенски јазик. Словенското име на Дигенис е Девгениј.

Зачувани се четири словенски верзии, но овде е избрана онаа што содржи најмногу епизоди, познати и преку другите обработки на приказната за Дигенис, а тоа се: Пагадинската верзија и фрагмент од Титовската верзија. Јазикот кој е употребен, е предмет на многубројни претпоставки и тези: еден поекстреман став е оној на Кузмина, која смета дека јазичната подлога на „Подвизите на Девгениј“ е руска, а архаизмите се грешка или отстапка на препишувачот. Но, акад. Митевски вели дека тие отстапки се поскоро доказ за јужнобалканското потекло на оваа преработка. Понатаму, тие словенски ракописи биле пренесени во Русија во периодот на османлиските освојувања на Балканот, каде што добиле конечен облик. Турците не се присутни во ни една од овие верзии, што многу кажува за периодот кога е создадено содржинското јадро.

Всушност, и грчкојазичните верзии се разликуваат до таа мера што не може да се зборува за буквални преписи, туку за слободни обработки во стих или проза. Првиот ракопис на словенската обработка е пронајден во 1812 година, а тоа е неколку децении пред да бидат откриени првите грчки верзии. Грчкојазичните верзии и словенските верзии, од друга страна, не се разликуваат само по тоа што едни се пишувани во стих, а други во проза, но и по тоа што словенските верзии се поархаични во прикажувањето на историскиот контекст. Отсуствува интервенцијата на учениот автор, што значи дека нема интерполации од таков вид кои би ја приспособиле приказната на новото време. На пример, во грчките верзии, Дигенис се става во вазален однос кон царот Василиј, а во словенските, Девгениј е непријател на царот Василиј, што укажува на друго време.

Сите овие преводи на делата во книгата *Византиска ејска ѱоезија* се направени од релевантни критички изданија, кои се наведени во библиографијата што се наоѓа веднаш по предговорот. Сите три се т.н. паралелен превод, односно грчкиот или словенскиот текст е даден од левата страна, а преводот, од десната, така што е навистина корисно за консултација, особено за оние што го познаваат јазикот, па и за оние кои се помалку упатени. Во секој случај, *Византиска ејска ѱоезија* е книга која ќе го запознае читателот со убавините на византиската книжевност и ќе овозможи да се прават понатамошни истражувања во оваа област.

СОДРЖИНА
TABLE OF CONTENTS

СТАТИИ

Катица КУЛАВКОВА	
Една македонска парадигма на фикционалност: Тројниот роман <i>Вежби за Ибн Пајко</i> и расказите од <i>Каоифена ѝокривка</i> на Оливера Николова ...	5
Ратко ДУЕВ	
Платоновитот мит за пештерата: над алегорична	19
Кристина ДИМОВСКА	
Идентитетот и границата во „Балканската сага“ на академик Луан Старова	29
Марија ГОРГИЕВА ДИМОВА	
Поезијата како метаговор	41
Софија ГРАНДАКОВСКА	
Историјата на устата и невозможниот сведок	57

ПРИКАЗИ

Ратко ДУЕВ	
Преглед на „Византиската книжевност“ од акад. Витомир Митевски	77
Даниела ТОШЕВА	
<i>Византиска ејска ѝоезија</i> (Препев, превод, белешки и предговор: Витомир Митевски. Скопје: Македонска академија на науките и уметностите, 2018: 314 стр.)	81

Издавач
Македонска академија на науките и уметностите – Скопје

Јазична редакција
Николинка Нолевска

Компјутерска подготовка
Давор Јанкулоски

Печат
„Арт принт студио“ – Скопје

Тираж
300 примероци