

VOL XXIII NO.1 2025

DOI: 10.55302/PS25231

ISSN: 1857-6060



PHILOLOGICAL STUDIES

FILOLOŠKE PRIPOMBE
FILOLOŠKE STUDIJE
ФИЛОЛОШКИ СТУДИИ
ФИЛОЛОШКЕ СТУДИЈЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ



„PHILOLOGICAL STUDIES“ – Славистичко меѓународно
интердисциплинарно списание од областа на хуманистичките
науки

Издавач

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, Институт за
македонска литература – Скопје

Philological Studies, Vol. XXIII No. 1 (2025)



Главен уредник

проф. д-р Јасмина Мојсиева-Гушева – Институт за македонска
литература, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје,
Македонија

Уредувачки одбор

д-р Бојан Чолак – Институт за литература и уметност, Белград,
Србија

проф. д-р Младен Ухлик – Факултет за уметност, Универзитет во
Љубљана, Словенија

проф. д-р Ивица Баковиќ – Факултет за хуманистички и
општествени науки, Универзитет во Загреб, Хрватска

проф. д-р Роберт Ходел – Институт за славистички студии,
Универзитет во Хамбург Германија

проф. д-р Бранко Тошовиќ – Институт за славистички студии,
Универзитет „Карл-Франц“ во Грац, Австрија

проф. д-р Оксана Микитенко – Институт за: уметнички студии,
фолклор и етнологија „Максим Рилски“, Национална
академија на науки на Украина, Киев, Украина

електронска верзија на списанието

<https://journals.ukim.mk/index.php/philologicalstudies>

ISSN: 1857-6060

DOI: <https://www.doi.org/10.55302/PS25231>

Меѓународен уредувачки совет

д-р Тијана Тропин – Институт за литература и уметност, Белград,
Србија

проф. д-р Ивана Латковиќ – Факултет за хуманистички и
општествени науки, Универзитет во Загреб, Хрватска

проф. д-р Гоце Смилевски – Институт за македонска литература,
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, Македонија

проф. д-р Звонко Ковач – Факултет за хуманистички и
општествени науки, Универзитет во Загреб, Хрватска

проф. д-р Намита Субиото – Факултет за уметност, Универзитет
во Љубљана, Словенија

проф. д-р Лидија Тантуровска – Институт за македонски јазик
„Крсте Мисирков“, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во
Скопје, Македонија

проф. д-р Тамара И. Ерофеева – Филолошки факултет, Пермски
државен универзитет, Руска федерација

д-р Марија Шаровиќ – Институт за литература и уметност,
Белград, Србија

проф. д-р Билјана Ристовска-Јосифовска – Институт за
национална историја, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во
Скопје, Македонија

проф. д-р Дарин Ангеловски – Институт за македонска
литература, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје,
Македонија

проф. д-р Борис В. Кондаков – Филолошки факултет, Пермски
државен универзитет, Руска федерација

проф. д-р Максим Каранфиловски – Филолошки факултет
„Блаже Конески“, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во
Скопје, Македонија

- проф. д-р Жига Кнап – Факултет за уметност, Универзитет во Љубљана, Словенија
- проф. д-р Борислав Павловски – Факултет за хуманистички и општествени науки, Универзитет во Загреб, Хрватска
- проф. д-р Наталија В. Бороникова – Филолошки факултет, Пермски државен универзитет, Руска федерација
- проф. д-р Белоусов Константин Игоревич – Филолошки факултет, Пермски државен универзитет, Руска федерација
- проф. д-р Јанез Вречко – Факултет за уметност, Универзитет во Љубљана, Словенија,
- проф. д-р Марија Б. Проскурина – Едукациски центар „Академија“, Перм, Руска федерација
- д-р Лидија Делиќ – Институт за литература и уметност, Белград, Србија
- д-р Предраг Тодоровиќ – Институт за литература и уметност, Белград, Србија
- проф. д-р Ѓурѓа Стресоглавец – Факултет за уметност, Универзитет во Љубљана, Словенија
- проф. д-р Жељка Финк-Арсовски – Факултет за хуманистички и општествени науки, Универзитет во Загреб, Хрватска
- проф. д-р Олена Горошко – Национален технички универзитет, Харковски политехнички институт, Харков, Украина
- д-р Игор Перишиќ – Институт за литература и за уметност, Белград, Србија
- проф. д-р Матеј Шекли – Факултет за уметност, Универзитет на Љубљана, Словенија
- проф. д-р Оксана Микитенко – Институт за: уметнички студии, фолклор и етнологија „Максим Рилски“, Национална академија на науки на Украина, Киев, Украина
- проф. д-р Светлана Ју. Королјова – Филолошки факултет, Пермски државен Универзитет, Руска федерација
- проф. д-р Сањин Кодриќ – Филозофски факултет, Универзитет во Сараево, Босна и Херцеговина

проф. д-р Наталија В. Шутемова – Факултет за современи странски јазици и литератури, Пермски државен универзитет, Руска федерација

Јазично уредување

проф. д-р Лидија Тантуровска – Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, Македонија (македонски јазик)

проф. д-р Милан Дамјаноски – Филолошки факултет „Блаже Конески“, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, Македонија (англиски јазик)

д-р Бојан Чолак – Институт за литература и уметност, Белград, Србија (српски јазик)

проф. д-р Намита Субиото – Факултет за уметност, Универзитет на Љубљана, Словенија, (словенечки јазик)

проф. д-р Ивица Баковиќ – Факултет за хуманистички и општествени науки, Универзитет во Загреб, Хрватска (хрватски јазик)

проф. д-р Светлана Ју. Королјова – Филолошки факултет, Пермски државен Универзитет, Руска федерација (руски јазик)

“PHILOLOGICAL STUDIES” Slavic international interdisciplinary
journal in the field of humanities

Publisher

Ss Cyril and Methodius University, Skopje, Institute of Macedonian
Literature

***Philological Studies* Vol. XXIII No.1 (2025)**



Editor-in-Chief:

Prof. Jasmina Mojsieva-Guševa, PhD – Institute of Macedonian
Literature at Ss. Cyril and Methodius University in Skopje,
Macedonia,

Editorial Board:

Bojan Čolak, PhD, research associate – Institute for Literature and
Arts, Belgrade, Serbia, (Serbian)

prof. Mladen Uhlik, PhD – Faculty of Arts, University of Ljubljana,
Slovenia

prof. Ivica Baković, PhD – Faculty of Humanities and Social
Sciences, University of Zagreb, Croatia

prof. Robert Hodel, PhD – Institut for Slavic Studies, University of
Hamburg, Germany

prof. Branko Tošović, PhD – Institut for Slavic Studies, Karl-
Franzens-University, Graz, Austria

prof. Oksana Mikitenko, PhD – Institute for Art Studies, Folklore and
Ethnology „Maksym Rylsky”, The National Academy of Sciences of
Ukraine, Kyiv, Ukraine

Electronic version of the magazine

<https://journals.ukim.mk/index.php/philologicalstudies>

ISSN: 1857-6060

DOI: <https://www.doi.org/10.55302/PS25231>

International Editorial Council

Tijana Tropin, PhD – Institute for Literature and Arts, Belgrade, Serbia

prof. Ivana Latković, PhD – Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Croatia

prof. Goce Smilevski, PhD – Institute of Macedonian Literature at Ss. Cyril and Methodius University in Skopje, Macedonia

prof. Zvonko Kovač, PhD – Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Croatia

assoc. prof. Namita Subiotto, PhD – Faculty of Arts, University of Ljubljana, Slovenia (Slovenian)

prof. Lidija Tanturovska, PhD – Institute for Macedonian Language „Krste Misirkov“, Ss. Cyril and Methodius University in Skopje, Macedonia

prof. Tamara I. Erofeeva, PhD – Faculty of Philology, Perm State University, Russian Federation

d-r Marija Šarović – Institute for Literature and Arts, Belgrade, Serbia

prof. Biljana Ristovska-Josifovska, PhD – Institute for National History, Ss. Cyril and Methodius University in Skopje, Macedonia

prof. Darin Angelovski, PhD – Institute of Macedonian Literature at Ss. Cyril and Methodius University in Skopje, Macedonia

prof. Boris V. Kondakov, PhD – Faculty of Philology, Perm State University, Russian Federation

prof. Maksim Karanfilovski, PhD – Faculty of Philology „Blaže Koneski“, Ss. Cyril and Methodius University in Skopje, Macedonia

prof. Žiga Knap, PhD – Faculty of Arts, University of Ljubljana, Slovenia

- prof. Borislav Pavlovski, PhD – Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Croatia
- asst. prof. Nataliya V. Boronnikova, PhD – Faculty of Philology, Perm State University, Russian Federation
- prof. Belousov Konstantin Igorevich – Faculty of Philology, Perm State University, Russian Federation
- prof. Janez Vrečko, PhD – Faculty of Arts, University of Ljubljana, Slovenia
- asst. prof. Maria B. Proskurnina, PhD – Educational Center “Academia”, Perm, Russian Federation
- Lidija Delić, PhD – Institute for Literature and Arts, Belgrade, Serbia
- Predrag Todorović, PhD, senior research associate – Institute for Literature and Arts, Belgrade, Serbia
- prof. Đurđa Strsoglavac, PhD – Faculty of Arts, University of Ljubljana, Slovenia
- prof. Željka Fink–Arsovski, PhD – Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Croatia
- prof. Olena Goroshko, PhD – National Technical University, Kharkiv Polytechnic Institute, Kharkiv, Ukraine
- Igor Perišić, PhD – Institute for Literature and Arts, Belgrade, Serbia
- Asst. Prof. Matej Šekli, PhD – Faculty of Arts, University of Ljubljana, Slovenia
- Prof. Oksana Mikitenko, PhD – Institute for Art Studies, Folklore and Ethnology „Maksym Rylsky”, The National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, Ukraine
- Svetlana Yu. Korolyova, PhD, Asst. Prof. – Faculty of Philology, Perm State University, Russian Federation
- Prof. Sanjin Kodrić, PhD – Faculty of Philosophy, University of Sarajevo, Bosnia and Herzegovina
- Asst. Prof. Natalia V. Shutemova, PhD – Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures, Perm State University, Russian Federation

Language Editors

prof. Lidija Tanturovska, PhD – Institute for Macedonian Language
„Krstje Misirkov“, Ss. Cyril and Methodius University in Skopje,
Macedonia (Macedonian)

prof. Milan Damjanoski, PhD – Ss. Cyril and Methodius University in
Skopje, Macedonia, (English)

asst. prof. Branka Barčot, PhD – Faculty of Humanities and Social
Sciences, University of Zagreb, Croatia (Croatian)

Bojan Čolak, PhD, research associate – Institute for Literature and
Arts, Belgrade, Serbia, (Serbian)

assoc. prof. Namita Subiotto, PhD – Faculty of Arts, University of
Ljubljana, Slovenia (Slovenian)

prof. Ivica Baković, PhD – Faculty of Humanities and Social
Sciences, University of Zagreb, Croatia (Croatian)

Svetlana Yu. Korolyova, PhD, Asst. Prof. – Faculty of Philology,
Perm State University, Russian Federation (Russian)

PHILOLOGICAL STUDIES

СОДРЖИНА / CONTENT

Предговор	15
Preface	17

Филозофски и културолошки проблеми / Philosophical-Cultural Problems

Јована М. Иветић / Jovana M. Ivetić

КУЛТУРА СЕЋАЊА У ВЕЛИКОЈ СКИТИЈИ М. ПАВЛОВИЋА /

CULTURAL MEMORY IN VELIKA SKITIJA BY MIODRAG

PAVLOVIĆ21-39

Искра Тасевска Хаџи-Бошкова / Iskra Tasevska Hadji Boshkova

ИДЕОЛОГЕМИТЕ ВО РАСКАЗИТЕ НА КОЧО РАЦИН /

IDEOLOGEMES IN KOCHO RACIN'S SHORT STORIES.....41-61

Историја и филологија / History and Philology

Лилјана Гушевска, Тодор Чепреганов / Liljana Guševska, Todor Čepreganov

БРИТАНСКИ ДОКУМЕНТ ЗА ЛЕГАЦИИТЕ ВО БУГАРИЈА

НЕПОСРЕДНО ПРЕД ПОЧЕТОКОТ НА БАЛКАНСКИТЕ ВОЈНИ /

A BRITISH DOCUMENT ON THE DIPLOMATIC LEGATIONS IN BULGARIA IMMEDIATELY BEFORE THE OUTBREAK OF THE

BALKAN WARS65-80

Емилија Ковилоска / Emilija Koviloska

РЕЛИГИОЗНИОТ ИДЕНТИТЕТ НА КРАЛЕ МАРКО /

THE RELIGIOUS IDENTITY OF KING MARKO81-93

**„Зборот“ во историско-културолошки контекст / Word
in Historical and Cultural Context (Comparative Aspect)**

Vinsent Vilčnik / Vinsent Vilčnik

FEMME FATALE IN MOTIV TELESА V MAKEDONSKI ŽENSKI
POEZIJI /

FEMME FATALE AND THE BODY MOTIF IN MACEDONIAN
WOMEN'S POETRY 97-113

Марија Ѓорѓиева-Димова / Marija Gjorgjieva-Dimova

ИНТЕРТЕКСТУАЛНИОТ МУЗЕЈ ВО ДРАМАТА *РАЦИН* НА САШО
ДИМОСКИ /

THE INTERTEXTUAL MUSEUM IN SASHO DIMOSKI'S PLAY *RACIN*
..... 115-134

**Литературата во интеркултурен контекст / Literature in
Intercultural Context**

Aida Alagić Bandov / Aida Alagić Bandov

ČASOPIS *ZENIT* I NJEMAČKI UTJECAJI /

THE JOURNAL *ZENIT* AND GERMAN IMPETUS 137-148

Деспина Ангеловска / Despina Angelovska

ЗАПИСИ НА ГЛЕДАЧОТ: РЕЦЕПЦИЈА И ПРЕПРОЧИТУВАЊЕ НА
ТЕАТАРОТ НА АНТОН П. ЧЕХОВ ВО ДЕЛОТО НА ЖОРЖ БАНИ /

SPECTATOR'S NOTEBOOK: RECEPTION AND REREADING OF A. P.
CHEKHOV'S THEATRE IN THE WORK OF GEORGES BANU 149-171

Миломир М. Гавриловић / Milomir M. Gavrilović

МОДЕРНИ ПЕСНИЧКИ СУБЈЕКТ ИЗМЕЂУ ПРИРОДЕ И
ЦИВИЛИЗАЦИЈЕ – АНАЛИЗА ПЕСНИЧКЕ ЗБИРКЕ *OCTAVE*
МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА /

MODERN POETICAL SUBJECT BETWEEN NATURE AND
CIVILIZATION – ANALYSIS OF THE POEM COLLECTION *OCTAVES*
BY MIODRAG PAVLOVIĆ 173-197

Милена Ж. Кулић / Milena Ž. Kulić

АНТОЛОГИЧАРСКИ РАД СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА /

SLOBODAN SELENIĆ'S ANTHOLOGICAL WORK 199-220

Ана Д. Козић / Ана D. Kozić

ЕРОС И ДЕСКРИПЦИЈЕ ПРОСТОРА У РОМАНИМА БОРИСАВА
СТАНКОВИЋА /

EROS AND DESCRIPTIONS OF SPACE IN THE NOVELS OF
BORISAV STANKOVIĆ 221-240

**Современото општество во културата, во јазикот и
литературата / Modern Society in Culture, Language and
Literature**

**Благица Наумова, Виолета Јанушева / Blagica Naumova,
Violeta Janusheva**

ГОВОРНИОТ ЧИН ИЗВИНУВАЊЕ ВО МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК /

THE SPEECH ACT OF APOLOGY AMONG MACEDONIAN
LANGUAGE SPEAKERS 243-261

Рецензии и информации / Reviews and Information

Виолета Р. Митровић / Violeta R. Mitrović

(МЕТА)ПОЕТИЧКА И СОЦИОКУЛТУРНА ДИМЕНЗИЈА
ПЕСНИЧКЕ ЕСЕЈИСТИКЕ /

(META)POETIC AND SOCIO-CULTURAL DIMENSION OF POETIC
ESSAYISM 265-273

Марија Слобода / Marija Sloboda

(РЕ)ПОЗИЦИОНИРАЊЕ ТРОМПЛЕЈА /

(RE)POSITIONING *TROMPE L'OEIL* 275-281

Бојан Т. Чолак / Bojan Čolak

ПЕТРОВИЋ И БЕЈЛИ У ОГЛЕДАЛУ МЕТРИКЕ: АНАЛИЗА ЈЕДНЕ
ПРЕПИСКЕ /

PETROVIĆ AND BAILEY IN THE MIRROR OF METRICS: AN
ANALYSIS OF A CORRESPONDENCE 283-287

Предговор

Драги читатели,

Со задоволство ви го претставуваме онлајн изданието на двата нови броја на меѓународно списание за славистика „Филолошки студии“.

Првиот број содржи дванаесет статии и три рецензии од областа на словенската литература, јазици, култури и културна историја. Статиите се класифицирани во редовните рубрики на списанието: Филозофско-културолошки проблеми; Историја и филологија; „Зборот“ во историско-културолошки контекст (споредбен аспект); Литературата во интеркултурен контекст; Современото општество во културата, во јазикот и во литературата; Рецензии и информации.

Вториот тематски број е насловен „Словенски културни контакти: преплетување на културите“ и е посветен на прашањето за меѓукултурните врски. Публикацијата содржи десет научни прилози и шест подолги извештаи и рецензии.

Овогодинешното двојно издание е изработено во соработка со Факултетот за уметности при Универзитетот во Љубљана (Словенија) и следните партнери: Институтот за македонска литература при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје (Македонија), Факултетот за хуманистички и општествени науки при Универзитетот во Загреб (Хрватска) и Институтот за литература и уметност во Белград (Србија).

Сакаме да ја искористиме оваа можност да им се заблагодариме на сите вклучени, особено на авторите, кои со своите придонеси уште еднаш ја потврдија важноста на регионалната и меѓународната соработка во областа на хуманистичките науки.

Preface

Dear readers,

We are pleased to present you the online edition of two new issues of *Philological Studies*, an international Slavic studies journal.

The first issue features twelve academic articles and three reviews in the field of Slavic literature, languages, cultures, and cultural history. The articles are classified into the journal's regular sections: The following subjects are on offer: Philosophical and Cultural Problems, History and Philology, Language in a Historical and Cultural Context, Literature in an Intercultural Context, Contemporary Society in Culture, Language, and Literature and Reviews, Reports, and Notes.

The second thematic issue is entitled *Slavic Cultural Contacts: Intertwining Cultures* and is devoted to the issue of intercultural connections. The publication comprises ten scientific contributions and six longer reports and reviews.

This year's double issue was produced in collaboration with the Faculty of Arts of the University of Ljubljana (Slovenia) and the following partners: the Institute for Macedonian Literature at the University of St. Cyril and Methodius in Skopje (Macedonia), the Faculty of Humanities and Social Sciences at the University of Zagreb (Croatia), and the Institute for Literature and Art in Belgrade (Serbia).

We would like to take this opportunity to thank all those involved, especially the authors, who have once again confirmed the importance of regional and international cooperation in the field of humanities with their contributions.

Филозофски и културолошки проблеми

Philosophical-Cultural Problems

**КУЛТУРА СЕЋАЊА У ВЕЛИКОЈ СКИТИЈИ М.
ПАВЛОВИЋА**

Јована М. Иветић

Институт за књижевност и уметност, Београд

Београд, Република Србија

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-4349-9188>

Кључне речи: *Велика скиотија*, култура сећања, комуникативно сећање, Јан Асман, песник, говор

Резиме: Овај рад анализира *Велику скиотију* (1969), збирку песама Миодрага Павловића, помоћу теорије културног сећања Јана Асмана (Jan Assmann 2007), египтолога, теоретичара културе и проучаваоца религије. У овој збирци сустиче се низ карактеристика битних за успостављање културе сећања: однос индивидуе и колектива, говора и писма, историје и мита, историје и сећања, прелазак сећања у историју (и обратно), као и поетичка спона песништва и обреда. За анализу је нарочито битан однос *Велике скиотије* са средњовековљем, како га је анализирао Марко Радуловић (2017, 2020). Ова перспектива омогућава да се на још један начин сагледа како збирка адресира метафизичку празнину и да се сагледа улога сећања у конституисању лирских субјеката. Нарочита пажња посвећена је односу индивидуе и историје, размотреном помоћу категорија комуникативног и културног сећања. Полазећи од одлика које су у литератури уочене поводом Павловићевог стваралаштва – и нарочито *Велике скиотије* – анализа је показала да се унутар збирке тематизују неке одлике културе сећања, а да се она у пуном облику остварује у процесу рецепције. Ова парадигма помогла је да обухватимо истовремени конструктивистички прилаз историји и потрагу за трансцендентношћу *Велике скиотије* на целовит начин.

CULTURAL MEMORY IN *VELIKA SKITIJA* BY MIODRAG PAVLOVIĆ

Jovana M. Ivetić

Institute for Literature and Arts, Belgrade

Belgrade, Republic of Serbia

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-4349-9188>

Keywords: *Velika skitija*, cultural memory, communicative memory, Jan Assmann, poet, speech

Summary: This paper analyses *Velika skitija* (1969), the collection of poems by Miodrag Pavlović, using the theory of cultural memory of Jan Assmann (2007), an egyptologist, cultural theorist and religious scholar. *Velika skitija* covers a number of topics important for the establishment of a culture of memory: the relationship between the individual and the collective, speech and writing, history and myth, history and memory, the transition of memory into history and vice versa, as well as the poetic link between poetry and ritual. Of particular importance for the analysis is the relationship of *Velika skitija* with the Middle Ages, as analyzed by Marko Radulović (2017; 2020). Starting from these features, which have been observed in the literature related to Pavlović's work – especially the chosen collection of poems – the collection is illuminated in the context of the culture of memory. The ultimate goal of this analysis is to contribute to the understanding of the ways of addressing the metaphysical void and the role of memory in the constitution of the poet's voice and the entire collection of poems. Particular attention is paid to the relationship between the individual and history, which is considered using the categories of communicative and cultural memory. The analysis showed that within the collection some features of the culture of memory are thematized, while it is fully realized in the process of reception. This paradigm helped us to encompass the simultaneous constructivist passage through history and the search for the transcendence of *Velika skitija* in a comprehensive and mildly deconstructivist manner.

Красноречје – птица што пара ваздух.
Григорије Назијански

*Велика скитија*¹ обухвата тематски, поетички и културолошки лук од старе словенске до српске средњовековне културе. У збирци се сустичу многе теме и поетичке особености Павловићевог стваралаштва које су кључне и за појам културе сећања: однос индивидуе и колектива, традиције и историје, садашњости лирског субјекта и прошлости, поетског и сакралног. Одабране тачке историје представљене су као сећање историјских или симболичких, често песничких фигура, односно као део њихове рецентне прошлости. Сећање на кључне преломе српске и словенске културе отвара питање односа лирског субјекта према прошлости, као и начина на који је сећање фундирајуће за лирски субјект. Овим питањима приступићу појмом културе сећања како га у студији *Култура памћења: писмо, сећање и политички идентитет у раним високим културама* дефинише Јан Асман, египтолог, теоретичар културе и проучавалац религије. Истраживачи истичу применљивост многих одлика *класичне* културе, формулисаних у облику теорије културног сећања, на модерне културе (Zhdanov 2021: 216). Стога Асманова теоријска студија, настала на анализи египатске, грчке, хебрејске и хетитске културе, може да послужи у осветљавању неких особина поезије двадесетог века. На основу прегледа литературе и кључних одлика *Велике скитије* истаћи ћу видове сагласја њене поетике са феноменом културе сећања, као и разлоге за увођење ове перспективе у читање Павловићеве поезије.

Тумачи *Велику скитију* смештају у такозвани други циклус Павловићевог стваралаштва, са *Млеком искони*, *Новом скитијом*, те збиркама *Хододарје* и *Светли и тамни празници* (Симовић 1996: 7; Поповић 1985: 12). Одликује их јединство тема, али се зачетак основних идеја, језика, мотива повезује са *87 песама* и *Стубом сећања*. По Симовићу, веза прве и друге „фазе“ јесте осећање свеопште *деструкције*, о којој лирски субјект говори на

¹ Анализирано је прво издање збирке (из 1969. године), и повремено упоређено са Симовићевим избором (*Велика скитија и друге песме*, Београд: Српска књижевна задруга, 1996), а избор са предговором у истом издању.

„граници нестајања“ (Симовић 1996: 7–9). Крајње фрагментарни прилаз теми деструкције у *Стубу сећања* касније се помера ка објективнијем тону и ка њеним узроцима (Исто: 10–11), уводи се временска перспектива и окреће ка историји (Јовановић 1993: 48, 49). У првим збиркама лирски субјект говори о „садашњости невезаној за прошлост“, док се у збиркама друге фазе отвара и ка традицији (Вучковић 2010: 23), историји, митовима и симболима, како би добио целовитију перспективу (Симовић 1996: 13–14).

У *Великој скитији* деструкција² има димензије космолошке силе и особине творачког принципа; она омогућава цикличну смену култура и цивилизација, и прожета је суморним културолошким „пантеизмом“. Збирка се посматра као драма историјских актера чије је дело прешло у легенду (Вучковић 2010: 28). Песнички глас се повлачи и делује као „невидљиви режисер“ (Делић 2010: 53, 54), производећи осећање историје и живе прошлости (Исто: 48). Александар Јовановић пише о осмишљавању „искустава различитих култура и цивилизација, као и места појединца у њима“ и трагању за „општошћу искуства нужног да би се данашње појаве сагледале у њиховој историјској / временској димензији и крхкошћу појединачних судбина заувек ишчезлих из памћења својих потомака“ (Јовановић 1993: 48–49).

Збирке друге фазе сагледане су и у контексту постмодернистичког неповерења према историји (Деспић 2008: 31–32). Управо *Великом скитијом* песник потиरे границу мита и историје (Исто: 29) и „уметнички дописује историографски дискурс и реинтерпретира прошлост“ (Исто: 31, 32). У *Великој скитији* присутни су и трагови лирске и епске позије (Вучковић 2010).³ Поред њих, конститутиван је однос према средњовековљу

² Како Симовић описује феномен свеопште цикличности али непоновљивости у својој пролазности и уједно поражавајуће свести појединца о сопственом поразу и пропадљивости, чији узроци леже изван њега, док он трагично сведочи о овом поразу неретко из есхатолошке позиције.

³ Често дају карактеризацијске обресе ликова или наративну сцену, али су једнако често креативно преобликовани. На пример, „Кнежева клетва“ постаје онеобичена, што наслов не имплицира, већ се то ишчитава на крају песме.

и тематизовање преласка Словена са паганског и усменог културног кода на хришћански и писани. Средњовековно наслеђе, као поетички, естетски, тематски битно за *Велику скитију*, уједно је оно наслеђе које се реактуализује и ревалоризује у оквиру (нео)медијевалистичке *жудње за византијским* (Радуловић 2017: 14).⁴ Једна од Павловићу привлачних страна средњовековља јесте „изграђена историософска свест“ (Исто: 17). Управо у односу према старој словенској и средњовековној култури, и према усменој односно хагиографској књижевности које овај однос посредују, песме се приближавају култури сећања – и као поступку и као теми.

Култура сећања

Као древна и универзална појава, која повезује људе симболичким смислом (Asman 2011: 12–13), култура сећања подразумева доградњу друштвеног и временског хоризонта садашњости различитим конективним структурама, фигурама сећања и специфичним односом према прошлости, коју тим односима конституише (Исто: 29). Простор и време који су предмет сећања увек су конкретни, али не нужно на географски и историјски начин. Упућеност памћења на одређене митске, културне, историјске координате ствара *тачке кристализације* (Исто: 35). Иако не постоји изван индивидуе, културно сећање је увек колективно, и одржава се у комуникацији (Исто), која може бити „чин побуне и отпора, израз одбијања актуелних друштвених вредности и друштвено-политичких ставова“ (Zhdanov 2021: 217). Сећање је, дакле, културолошки феномен, и друштвено је условљено у Асмановој социо-конструктивистичкој дефиницији, која потенцира свесни чин стварања културног сећања (Gottlieb 2013: 233). Култура сећања,

⁴ Радуловић наводи, систематично, разлоге овог *прекида*: услед Вуковог историјско-лингвистичког заокрета лакше су повезиване народна и нова књижевност, а скрајнуле су га и просветитељске предрасуде и језичка баријера, као и уопштени став, књижевноисторијски уобличен у Скерлићевој *Историји*, о читавај књижевности као споменику писмености (Радуловић 2017: 10).

онако како је испољена у митовима старих цивилизација, има улогу да осмисли и оправда садашње догађаје, и да их контрастира прошлости (Zhdanov 2021: 216). Начин на који су до сада анализирани збирка, Павловићева поезија и есеји, већ упућује на неке аспекте културе сећања. Превођење на овај метајезик има за циљ да допринесе сагледавању конституисања лирских субјеката помоћу сећања и начина адресирања метафизичке празнине.

Многе одлике Павловићеве поезије приближавају се аспектима културе сећања – услед општих тежњи поезије друге половине двадесетог века, као што су жудња за целином, покушај превладавања „искуства фрагментарности модерне свести“ (Радуловић 2017: 39), реактуализација митова и средњовековног наслеђа (Исто: 126, 11–14), а све како би се освојио или испунио простор духовности (Исто: 37). Кључну улогу у овом песничком подухвату игра управо сећање, које „није неутралан поетички поступак, већ настаје као одбрамбени одговор на егзистенцијалну драму у којој се стваралац обрео“ (Исто).

Зашто култура сећања?

Још неки од разлога да се добро проучена поетика збирке сагледа у контексту културе сећања јесте наведена *драма историјских актера*, која у песничком, ретроградном поступку прелази из историје у легенду, а која се може посматрати и као прелаз са комуникативног на културно сећање,⁵ тим пре што су ови актери окарактерисани својом друштвеном улогом, а читаоци препознају њихов историјски идентитет (када постоји). Нестајање појединачних судбина из памћења потомака не значи да је нестало и сећање на носиоце тих судбина, који постају симболичке фигуре у култури сећања, и преко којих се прошлости приступа. Додатно, неки од Павловићевих извора или неке од инспирација, као што су усмена књижевност или хагиографија, већ баштине вид културног сећања.

⁵ Више о овим појмовима даље у тексту.

Према Асмановој култури сећања, појединачне културе памте сопствене преломе јер тиме истичу своју посебност. Описана *деструкција* обликована је у поезији као механизам моћи који долази пре субјекта, и конструише га. Међутим, Павловић истиче и метафизичку празнину коју деструкција доноси поетским осмишљавањем трајања културе. Културолошка позиција средњовековља у тренутку писања *Велике скитије* омогућава да му се приступи бројним *фигурама сећања*. Додатно, послератни песнички приступ средњовековљу, односно питање присуства средњег века у послератној поезији⁶ „директно се надовезује на рад медиевиста“ Димитрија Богдановића, Ђорђа Трифуновића, и других (Радуловић 2017: 11) у заједничком покушају успостављања традиције са којом је раскинуто (Asman 2011: 30). Стога се у симултаним напорима ка поетској и научној, односно књижевнотеоријској ревалоризацији овог наслеђа одсликава феномен карактеристичан за грчки и европски културни развој, а то је постајање науке, поезије и „поетски изнедрене индивидуалности“ *националним документом Запада* (Исто: 278–279).

Још један разлог лежи у употреби појмова мита, историје и традиције поводом Павловићеве поезије. Ове категорије се у тумачењима некад чине описним, док у поређењу са културом сећања добијају дистинктивне квалификације. Уочено кретање поезије ка миту, или мешање мита и историје, које је окарактерисано као постмодернистичко, добија друго значење у концептуалном оквиру културе сећања. Она приоритет даје управо сећању и митовима над историјом, јер су митови вид фигура сећања којима се стварност описује из перспективе почетка (Исто: 52). Штавише, један од главних поступака у грађењу збирке јесте претварање историје у (комуникативно) сећање.

Појам традиције, са друге стране, „замагљује прекид који доводи до настанка прошлости и у први план ставља

⁶ Радуловић истиче да су Попа и Павловић нарочито битни за овај аспект; његова студија обухвата и песништво Ивана В. Лалића и Љубомира Симовића.

континуитет“, док се културно сећање (у *Великој скитији*) остварује акцентовањем прелома (Asman 2011: 31). Традицију и културно сећање одваја аспект рецепције (Исто: 34), и стога се домет културног сећања збирке остварује у читању. Захваљујући улози рецепције у култури сећања, читалац јасно препознаје тек наговештене догађаје и личности *Велике скитије*. Историја, као традиција, тражи сличности и континуитете, док колективно памћење примећује неподударања и дисконтинуитете (Исто: 41). Позивајући се на Мориса Халбвакса (Maurice Halbwachs), Асман истиче да је историографски приступ прошлости сукцесиван у односу на друштвено сећање, односно да је то следећа фаза у организовању знања о прошлости (Исто: 43–44). Стога је историософска свест ликова донекле условљена културноисторијским тренутком писања. Разликовањем мита, историје, традиције и културе сећања добија се нов поглед на начин успостављања културноисторијског континуитета у *Великој скитији*. Другим речима, да би се дисконтинуитети превазишли, морају се нагласити и драматизовати.

Комуникативно и колективно памћење

Разлика између комуникативног и културног памћења је разлика између свакодневице и славља, профаног и сакралног, ефемерног и трајно-фундирајућег, појединачног и општег (Asman 2011: 58). Комуникативно памћење сачињено је од индивидуалног историјског, често биографског искуства, преноси се у неформалној интеракцији, и његови носиоци су сведоци датих догађаја. Комуникативно памћење постоји као живо сећање појединаца или заједнице, и преноси се усмено, казивањем. Културно памћење сачињено је од догађаја из апсолутне прошлости или митске праисторије, преноси се у кодификованој, високо обликованој форми – кодирано у медије речи или слике – и преносе га специјализовани носиоци традиције (Исто: 55).

Павловићеви јунаци немају име, само титуле и друштвене улоге, што их повезује са категоријом посебних носилаца културног памћења – чак и када то нису песници већ кнежеви и краљеви. Индивидуализовање историје управо је њено

представљање у тренутку настајања – док постоји у форми комуникативног памћења. То је и разлог зашто су ликови представљени у говору пре него у писању, и зашто фоноцентризам има значајну улогу у збирци, у култури сећања, и поред тематизовања писане културе средњег века.

У комуникативном памћењу сећања су ограниченог трајања (Исто: 64), и управо у томе лежи бојазан ликова *Велике скитије*: знају да неће посведочити евентуалној трајности свога језика, културе, идентитета. Њихово сећање постаје комуникативно угрожено, и одатле стрепња и анксиозност – из незнања да ли ће живо сећање прећи у облике коју су фиксирани писмом, односно обликовани у историју и традицију (Исто: 64). Поједини ликови знају да се то неће десити, попут Словена и богумила. У случају гласова маргиналних токова културе, тематизована је немогућност комуникативног сећања да постане културно.

Павловић је и у форми есеја писао о сећању: „сећање за појединце, групе и народе је чување и обнављање сопствене форме, путоказ и подстицај у даљем делању... Но, истовремено, сећање може да наведе на лудости, што се види код народа сувише обузетих традицијом, сећање може да испуни појединца и групе дубоком меланхолијом и, најзад, сећањем се може уништити нешто врло драгоцено, оно што је предмет самог сећања“, те треба „неговати полузаборав, сећање ритуализовати“ (Деспић 2008: 33). Ова задршка испољена је у представљању комуникативног сећања, док се комуникативно остварује на релацији збирке и читалаца: читаоци у целини препознају културно сећање – кроз везиљу, слепог краља, кнеза и др.

Сакралност литерарности, која се јавља када комуникативно памћење пређе у културно, резервисана је за саму Павловићеву поезију. Она је вид и начин преношења и одржавања културе сећања. Оно што проучаваоци називају кретањем (Павловићеве) поезије према миту, како би се митом превладале „фрагментизована стварност и испражњена оностраност“ (Радуловић 2017: 34–35), еквивалентно је успостављању културе сећања у *Великој скитији*. Милан Радуловић овај феномен назива месијанским естетизмом, према којем „вера у уметност може

надоместити веру у Бога. Уметност може спасти не само човека него и свет, чак и самог Бога“ (Радуловић 2007: 111, наведено према: Радуловић 2017: 28). Култура сећања садржи управо сакрални квалитет, и подсећање на њу је прославног карактера (Asman 2011: 52). И Миодраг Павловић сагледава природу уметности као симулирање обреда: „Говорно уметничко дело изневерава обредну и сакралну основу из које полази, постаје његова замена и алтернатива [...] у раздобљима чији је основни тон профаност, а не ритуална нити историјска схема времена, уметност која подсећа на обред, постаје облик његовог спасавања од заборава“ (Павловић 1999в: 86, наведено према: Радуловић 2017: 161). Управо стога Павловићева поетика наслуђује механизме успостављања културе сећања, и сама учествује у њој.

Моменат симболичке институционализације сећања остварује се у комуникацији са читаоцима. Свакодневица песника и читалаца, макар у тренутку стварања / читања, бива проширена димензијом традиције, и тиме двовременска (Asman 2011: 57). За писмено организовање и похрањивање сећања потребни су меморисање, репродукција и саопштавање, односно поетски облик, ритуално инсценирање и колективна партиципација (Исто: 56). Барем два од три услова испуњена су поезијом и њеном рецепцијом, док је трећи испуњен условно.

Историјско и лично

Однос историјског и личног битна је тема поезије друге половине 20. века. *Поетско сећање* усмерено је на духовност сопственог народа али и усвајање других култура (Радуловић 2017: 40). Павловић доноси места духовне драме средњовековног човека (Исто: 46) тако што индивидуализује сећање поступком који се може назвати деконструкција културног сећања – на појединачна комуникативна сећања. Индивидуалност гласова из збирке изражена је на нивоу осећања и доживљаја историјских догађаја и ломова. Из песникове перспективе, догађаји које ликови проживљавају постали су део културног идентитета и културног сећања. Сећање појединца, и сећање колектива на њега, наставак његове егзистенције у сећању (Asman 2011: 31) јесте *културни* елемент колективног сећања.

Тематика која преовладава у већини песама јесте давање гласа појединцима у историјски и културолошки преломним тренуцима, у моментима материјализовања нове културне парадигме, како би они изразили отпор, бојазан, стрепњу или прихватање. Драматизује се моменат пада једне а не нужно доласка нове културе / цивилизације. Долазак није увек афирмативан а ни нужан, акценат је и на ономе што нестаје и на ономе што претрајава. Тематика збирке је арбитрарност или индиферентност трансценденције према току традиције који се чува, али управо тај квалитет потврђује традицију као посебну. Давање гласа појединцима омогућује да се у кључу индивидуалне, егзистенцијалне драме прикаже главни ток културе, а, са друге стране, да се чују субверзивни гласови попут богумилског. И у индивидуализовању сећања видљив је његов друштвени карактер: запитаност појединачних гласова често се тиче читавог колектива. Тренуци угрожености културног сећања тематизовани су као губљење говора – одевање у речи Словена, или немужност кнежеве ћерке. Стога се у феномену индивидуалног вишегласја и „присуства песника у колективном бићу“ (Деспих 2008: 153, наведено према: Радуловић 2017: 130) остварује културно сећање сачињено од мноштва комуникативних.

Песник

У литератури је истакнуто да су слојеви памћења део идентитета песника (Радуловић 2017: 40), као и да је за Павловићеву поезију битно медијевалистичко схватање песника као летописца (Радуловић 2020: 142). Томе се може додати још једна улога – песника као специјалног, повлашћеног носиоца културног сећања. Наиме, носиоци културе сећања јесу за то специјализовани појединци, при чему је и првобитна улога песника била очување памћења групе (Asman 2011: 53).

Поред надређеног гласа лирског субјекта, који се уписује у различите гласове из историје, песнику је посебно блиско неколико гласова из збирке: сличну улогу имају кнежева ћерка, словенски прापесник, граматик, чак и слепи краљ. Ови ликови утемељени су помоћу свог гласа, песме, певања, или покушаја

или немогућности певања. Нарочито гласови доминантног тока културе исповешћу теже да одрже континуитет културе.

Појам посебних носилаца памћења омогућава и компаративно зближавање појединих песама унутар збирке, као што су „Словени под Парнасом“, „Епитаф словенског прापесника“ и „Кнежева кћи везе“.

„Словени под Парнасом“ представљају онеобичен аутоимаж, јер је глас лирског субјекта придат Словенима (певачима), који себе перципирају очима друге културе. За Словене је везано дионизијско начело, а њихово насиље проистиче из прекомерног витализма. Певачи кришом питају оно што не треба да добије одговор: десила се *сахрана неба и вечност јесте у ропцу*. Тела владара *земље* као да контрастирају сахрани неба, смена цивилизацијске парадигме одиграва се са једне стране као спуштање у материјално, с друге стране као поновно уздицање на врх планине, и уз божанско. Смена је означена и *огртањем у речи*, речи које се могу схватити као материјалност и дословно добијање гласа.

Са друге стране постоји веза песме и стања Словена наспрам опомене певача и нове цивилизацијске парадигме повезане са *речју*. Певач је тај који препознаје потенцијал нове цивилизацијске парадигме. Песници из „Словена под Парнасом“ су, у најдаљем тумачењу, цивилизатори, културни јунаци, посредници, обликовани из касније историјске позиције просветитељства или хуманизма, док песник из „Епитафа“ задржава традиционалну улогу певача у усменој култури – чувара памћења групе. Одатле резигнација: песник не успева да сачува колективно сећање, оно се губи пред надирањем нове културе.

Са треће стране, *голотиња* која се *одева у речи* буди довољно асоцијација на русоистичке концепције и традиционалну метафизику. Сличан однос говора (односно песме) и речи присутан је у песми о кнежевој ћерки. Протагонисткиња пребива у немуштости, тражећи да изведе речи, и остаје лишена онога што је у уводној песми било означено као други цивилизацијски степен, али је лишена и оног основног. Немоћ да се очува сећање исказана је немуштошћу, немогућношћу да се оно

комуникацијом пренесе. На крају песме се експлицира стрепња од промене језика у наредним генерацијама, тиме и промене идентитета, варирајући исти мотив из прве песме.

Песничка надсвест поседује знање које трансцендира појединачне лирске гласове, и њихове позиције вреднује са том свешћу. Песма „Световид говори“ реконтекстуализује донекле до сада речено – колективни идентитет је латентна али присутна подлога ламентационог лирског субјекта, али је лaments усмерен на индивидуални нестанак, као и код певача у „Епитафу словенског прापесника“. Световид бивствује док га неко позива, док траје у језику и сећању. Сећање на мртве јесте међупростор културног и комуникативног памћења, и има два вида: ретроспективно и проспективно. Проспективно се односи на мисао о себи, како себе учинити незаборавним и стећи славу. Многи лирски субјекти проговарају из есхатолошке позиције, знајући да је нестало сећање на њих, али често говоре у контексту колектива, јер нестaje читава култура и неко ко би помињао лирски субјект. Ако нема сећања на мртве, нема групе, заједнице (Asman 2011: 63), односно она мења онога кога се сећа.

Павловићев лирски субјект функционише као историјска надсвест над колективним памћењем, које одбија промене и затвара се у своје искуство, и овај тематски лук чита се од кнежеве кћери до песника из „Словена под Парнасом“, који позивају на прихватање промене. Индикативни су и други гласови који о престанку сећања говоре из есхатолошких простора. Са друге стране, стрепња кнежеве ћерке може се схватити као скептицизам од уступања места традиције историји. Симболичко затварање представљене епохе у сагласју је с Асмановим ставом да „историјска свест постоји само на два нивоа: на почетку и у најмлађој прошлости“ (Исто: 48). За културно памћење није важна фактичка историја него сећање. Зато многи лирски гласови изражавају бојазан над могућим престанком сећања, или апсолутну пораженост јер је сећање већ престало.

Песници из уводне песме уводе Словене из простора комуникативног сећања у могућност културног сећања. Из

увођења асмановске перспективе у сагледавање *Велике скитије* уочава се поетички потенцијал уводне песме, која донекле одскаче од поетичке замисли и атмосфере осталих песама (она поседује и свечани карактер, поред деструктивног). Док се проблематизује егзистенцијална ситуација Словена, којима се и даје глас, тај глас је уједно глас подразумеваног лирског субјекта јер преноси културно памћење које за Словене у том тренутку може бити само комуникативно сећање и искуство у настајању. Другим речима, оно што је за лирски субјект културно памћење (зато одабира одређене историјске тренутке и наративизује песме), приказано је у својој првобитној димензији комуникативног памћења.

Ово је механизам којим Павловић „испуњава историјске оквири људском димензијом“ (Јовановић 1993: 49). У том историјском тренутку уводне песме певачи су ти који имају свест о „трајно-фундирајућем“ карактеру који ће нова културна парадигма током времена примити (Asman 2011: 58). Певачи су у тој песми најављивачи културног памћења онога што је у тренутку догађања у песми историјска драматика. Јесте дато тренутно културно памћење Словена, у виду игре, плеса, ритуала, и зато се певачи одричу своје старе улоге и преузимају нову – када позивају на прихватање нове културе. Ауторско имажинирање *Велике скитије* покушава представити културно сећање лирског ја у своме настанку. У том смислу се у збирци тумачи и представља сећање (културно): не толико сами историјски догађаји већ околности у којима су они ушли у сећање једне културе. Притом је драматизован и тренутак језичке промене, која се временом повећава.

Говор и писмо

Нарочиту улогу у културном сећању има писмо, а битна, или бар уводна тема *Велике скитије* је управо сусрет усмене и писане културе. Индикативно је и то што Словени изражавају свет о губитку свог културног сећања јер немају начин писменог кодификовања, које ће заменити њихов постојећи систем.

Логоцентризам је позиција односно претпоставка традиционалне метафизике о томе да истина постоји изван језика, као и систем разноликих бинарних опозиција на којима почива култура. Ове дихотомije функционишу хијерархијски, један члан је увек надређен, и његова надређеност схвата се као природна датост. Логоцентризам претпоставља немогућност деконструисања логоса односно бинарних опозиција које се из њега извлаче (Лусу 2004: 71), али у *Великој скитији* је граница гласа и знака нејасна до краја, није сигурно ни да ли постоји. Ако се „речи“ из „Словена под Парнасом“ схвате као писмо, односно знаци (уз призивање историјског момента стварања словенског писма), онда се може говорити о дихотомiji. Оно што би сигурније сугерисало деконструктивистичку позицију јесте могућност промене језика и функционисање заједнице на другачијим културним основама. У „Епитафу словенског прапесника“ лирски глас одбија културу која „Кнежевој кћери“ постаје суштинска. Песничка свест узноси се изнад бојазни појединачних историјских момената и приближава постструктуралистичкој позицији, али има и разумевања за ове специфичне моменте, и због тога покушава да реконструира гласове који те тренутке проживљавају као комуникативно памћење. Иако песничка свест свеукупношћу збирке надилази појединачна комуникативна памћења, индивидуални лирски гласови противе се постструктуралистичкој позицији.

За читање „Словена под Парнасом“ помоћу опозиције говор : писмо вишезначни (или дословни) мотиви (речи, писма, веза) морали би се свести на једног члана дихотомije. „Стари напеви“, које отимају песнику у „Епитафу словенског прапесника“, означава би усмену културу и глас, говор. Код „Кнежеве кћери“ пак, неумшност се чини метафором за њену немоћ, а акценат као да је на везењу речи као писма, односно знака. У оба случаја лирски гласови желе да очувају постојећи идентитет. Акценат је на датостима попут наслеђеног језика и обичаја, доживљавању свог наслеђеног идентитета као суштинског и аутентичног, а помоћу мотива песме и неумшности односно речи дочарава се егзистенцијална стрепња услед могућих промена ових датости. Упоредним читањем ових песама идентитет

заједнице се указује као контекстуалан и историчан, али за дату заједницу есенцијалистички схваћен.

Велика тема збирке јесте и сусрет Словена и Византије (Јовановић 1993: 58). „Словени под Парнасом“, „Световид говори“, „Епитаф словенског прापесника“ тематизују тренутак преласка „из не-историје у историју“. За нашу тему битно, тај „сусрет се одиграо већ у првој песми“, при чему су Словени представљени као носиоци „дивље културе“, вероватно као хетероимаж културе са којом се сусрећу. Међутим, чини се да акценат у овој песми није искључиво на њима, већ на промени која им се дешава. Питање је и шта означава „голоотиња“, да ли су материјализоване речи у које се Словени огрћу заправо писмо, шта оне доносе, и да ли Словене уводе у културну парадигму коју подразумевани лирски субјект сматра супериорном, иако кроз збирку вреднује паганску „животну филозофију“? Песник се у „Епитафу“ бори против заборава те културе, и уточиште налази у језику (Исто). Сећање на њега одржава се у другом културолошком и литерарном кључу – у епитафу.

Постоји наизглед снажна разлика између фоноцентризма и логоцентризма, и привилеговања потоњег – русоистичке представе Словена, са племенским песмама, са једне, везења и записивања, са друге стране. Ипак, у тренуцима индивидуализовања историје истиче се *говор* гласова који исповедају комуникативно сећање. Тиме се истичу несигурности комуникативног памћења: оно настаје са носиоцима, и нестаје са њима (Asman 2011: 49). Сећање на рецентну прошлост, које везиља, кнез, словенски прापесник, граматик и други деле са својим савременицима, преноси се комуникацијом, која је предмет усмене историје (Исто: 50). Говор ових ликова није одраз (промене) поетичке парадигме усмене или писане књижевности. Да би комуникативно памћење прешло на институционално, потребно је писмо (Исто: 45), али се овај чин не дешава унутар песама, већ у нашој рецепцији, у којој „прошлост прелази у симболичке фигуре за које се лепи сећање“ (Исто: 51). Асман истиче и да сви фундирајући текстови Египта и Грчке – Хомерови епови, атички трагичари, Платонов дијалози – преносе усмени говор, и притом истичу не своју писменост, већ повратак

почецима оличеним у живом гласу (Исто: 275–276). Због тога већу моћ од Лазаревог дела има управо реч, а песме *Велике скитије* дају обредну димензију народној епизи (Радуловић 2017: 156). Иако се коначна вредност препознаје у средњовековној и византијској култури, њен логоцентризам није привилегован унутар песама, али се остварује целином збирке, и рецепцијом.

Закључне тезе

Наративни оквир збирке почиње историјским тренутком покрштавања Словена и успостављања веза за Византијом. Културолошки, поетички,⁷ тематски лук од уводне песме „Словени под Парнасом“ до завршног „Јутарњег записа“ илуструје смену културне парадигме, која је најављена већ спојем Словена са Парнасом. На почетку збирке Словени добијају позив да у песми проведу ноћ, односно да прихвате не само писмо и хришћанство, већ нову цивилизацијску парадигму. На крају збирке, лирски субјект је изједначен са граматиком, који саставља запис имплицирајући чин (пре)пис(ив)ања, који се одвија током ноћи. Потез од песме племена и коледара до руке која се спушта на граматикову главу, осликава и промене стваралачких парадигми кроз српску културу. Прва култура изражава афинитет према плесу, игри и ритуалу (Asman 2011: 59), а друга сигнализира афинитет према писмености везењем и записивањем. Читава прошлост, уобличена у културном сећању *Велике скитије*, згуснута је у једну, ефемерну ноћ; читава постоји у синхронијском пресеку песникове садашњости. Веза прापесника и граматика лежи у литерарности, од тренутка њеног прихватања до зенита. Граматик је у српском средњем веку синоним за писара или преписивача (Трифуновић 1990: 36), те се запис последње песме указује као маргинални простор субјективности, сигнал комуникативног сећања. Жанр записа,

⁷ Притом мислим и на културу и поезију старих Словена и српске средњовековне државе као нешто што је тематизовано, присутно као тема унутар збирке, осим што се елементи друге наведене поезије остварују на (нео)медијевалистички начин (в. више у Радуловић 2017; 2020).

преписивачеве белешке, призван је асоцијативно, и смештен у временску димензију.

У свеукупном Павловићевом односу према прошлости изналазе се разнолике карактеристике битне за успостављање културе сећања: промене језика, прекид са једним током традиције која се реактуелизује, прелазак са комуникативног на културно памћење, и њихове особености. Целином збирке аутор обликује и преноси културу сећања, правећи тиме још један корак ка изгубљеној трансценденцији.

Литература/References:

- Asman, Jan. (2011). Kultura pamćenja: pismo, sećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama [Cultural Memory and Early Civilization Writing, Remembrance, and Political Imagination]. Beograd: Prosveta. (In Serbian.)
- Вучковић, Радован. (2010). „Поетичко-критичке новине Миодрага Павловића“ [“Poetic and critical novelty of Miodrag Pavlović”]. У: *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића: зборник радова* [Poetry and literary thought of Miodrag Pavlović: collection of works]. Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет. (In Serbian.)
- Gottlieb, David. (2013). “Assmann, Jan. Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination. Cambridge: Cambridge University Press, 2011”. *The Journal of Religion*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Делић, Јован. (2010). „Уз поезију Миодрага Павловића“ [“Addition to the poetics of Miodrag Pavlović”]. У: *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића: зборник радова* [Poetry and literary thought of Miodrag Pavlović: collection of works]. Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет. (In Serbian.)
- Деспић, Ђорђе. (2008). Порекло песме: потенцијал интертекстуалности у поезији Миодрага Павловића [The origin of the poem: The potential of intertextuality in the poetry of Miodrag Pavlović]. Зрењанин: Агора. (In Serbian.)
- Zhdanov, Vladimir V. (2021). “Jan Assmann’s Concept of ‘Cultural Memory’ and the Crisis of Multiculturalism”. *Proceedings of the 2020 International Conference on Language, Communication and Culture Studies* (ICLCCS 2020).
- Јовановић, Александар. (1993). „Загонетни Балкан или песничка антропологија Миодрага Павловића“ [“The mysterious Balkans or the poetic anthropology of Miodrag Pavlović”]. У: *Песници и преци. Мотиви језика, традиције и културе у послератној српској поезији* [Poets and ancestors. Motifs of language, tradition and culture in post-war Serbian poetry]. Београд: Српска књижевна задруга. (In Serbian.)
- Lucy, Niall. (2004). *A Derrida Dictionary*. Oxford: Blackwell Publishing.

- Павловић, Миодраг. (1969). *Велика скитија [Velika skitija]*. Сарајево: Свјетлост. (In Serbian.)
- Павловић, Миодраг. (1996). *Велика скитија и друге песме [Velika skitija and other poems]*. Београд: Српска књижевна задруга. (In Serbian.)
- Поповић, Богдан А. (1985). Епски распон Миодрага Павловића [The epic range of Miodrag Pavlović]. Београд: Графос. (In Serbian.)
- Радуловић, Марко. (2017). Српсковизантијско наслеђе у српском послератном модернизму. Васко Попа, Миодраг Павловић, Љубомир Симовић, Иван В. Лалић [Serbian-Byzantine heritage in Serbian post-war modernism. Vasko Popa, Miodrag Pavlović, Ljubomir Simović, Ivan V. Lalić]. Београд: Институт за књижевност и уметност. (In Serbian.)
- Радуловић, Марко. (2020). „Проблеми поетичке реактуелизације средњовековног наслеђа у послератном модернизму“ [“The problems of poetic reactualization of medieval heritage in post-war modernism”]. У: Томин, С. и Громович, М. (ур.). *Савремено српско песништво и ново средњовековље: византијске теме и мотиви [Contemporary Serbian poetry and the new Middle Ages: Byzantine themes and motifs]*. Нови Сад: Филозофски факултет. (In Serbian.)
- Симовић, Љубомир. (1996). Предговор [Preface] у: Миодраг Павловић. *Велика скитија и друге песме [Velika skitija and other poems]*. Београд: Српска књижевна задруга. (In Serbian.)
- Трифунковић, Ђорђе. (1990). Азбучник српских средњовековних појмова [The Alphabet of Serbian Medieval terms]. Београд: Нолит. (In Serbian.)

ИДЕОЛОГЕМИТЕ ВО РАСКАЗИТЕ НА КОЧО РАЦИН

Искра Тасевска Хаџи-Бошкова

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“

Филолошки факултет „Блаже Конески“

Скопје, РС Македонија

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0027-1882>

Клучни зборови: значење на литературното дело, идеја, идеологема, расказ, Рацин.

Резиме: Во текстот се занимаваме со прашањето за значењето и за интерпретацијата на расказите на Рацин, од гледна точка на идеологемите, кои се присутни во нив. Појдовен постулат претставуваат книжевнотеориските промислувања на текстот како идеолошки чин, од перспективата на херменевтиката, како и на теоријата на рецепцијата, кои даваат можност да се разгледаат семиотичките релации на типот (сфатен како жанр на текстот) и импликацијата, која се однесува и на денотацијата и на конотацијата. На ова се надоврзуваат промислувањата на идејата и на идеологемата во книжевното дело, низ перспективите на: Хегел, Павел Медведев, Михаил Бахтин, Јулија Кристева и Фредрик Џејмсон, кои, кон овие прашања, пристапуваат со особено внимание, имајќи ги предвид околностите во кои книжевниот текст и пошироката култура комуницираат и меѓусебно си влијаат. Преку опсежна анализа на расказите на Рацин, се издвојуваат идеологемите на спознанието, дробилицата (човекот машина), тутунот, градот и затворот, како клучни точки, кои ја поттикнуваат семиозата во текстот. Земајќи ги предвид Рациновите промислувања за начинот како уметноста треба да ја одразува стварноста, може да се заклучи дека идеологемите во расказите на Рацин се дискретни сигнали за општествената динамика, кои избобилуваат со значенски полнеж и недвосмислена јасност. Тие стануваат показател за неговата уметна раскажувачка техника, која не треба да се занемари поради успешноста на неговата поезија и поради неговата несомнена поетска дарба.

IDEOLOGEMES IN KOCHO RACIN'S SHORT STORIES

Iskra Tasevska Hadji Boshkova

Ss. Cyril and Methodius University

Blaze Koneski Faculty of Philology

Skopje, Republic of North Macedonia

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0027-1882>

Keywords: significance of the literary work, idea, ideologeme, short story, Racin.

Summary: The paper tackles the problem of the meaning and interpretation of Racin's short stories, considering the ideologemes presented in these texts. The points of departure in this analysis are the theoretical approaches to a literary text understood as an ideological act and viewed from a hermeneutic perspective, and the one on the theory of reception, which enables the overview of the semiotic relations between the type (seen as a genre of certain text) and the implication, involving the denotation and connotation. These reflections are followed by elaborations on the ideologeme, as presented in the works of Hegel, Pavel Medvedev, Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, and Fredric Jameson. They carefully consider this notion and the correlation between the circumstances in which one text appears and the broader culture, the way they communicate and influence each other. Through meticulous analysis, we differentiate five dominant ideologemes in Racin's short stories: the awareness, rock breaker, tobacco, city, and jail as means by which the semiosis in the text is being induced. Considering Racin's reflections on how art should represent reality, it can be inferred that ideologemes in Racin's short stories serve as discrete signals for social dynamics, imbued with semantic power and undeniable clarity. They become an indicator of his skillful artistic manner, which is not undermined by the success of his poetry and his widely recognized poetic gift.

Воведни размисли

Издвојувањето на идеологемата како помала единица во рамките на текстот, сфатен како идеолошки чин, претставува недвосмислено сложен и повеќеслоен процес. Тој го потцртува нужното разбирање на книжевното дело во определен контекст,

што значи многу повеќе од познавање на времето и на просторот во кој е создадено делото. Таквата релација на книжевото дело со контекстот се исчитува и во прашањето за рецепцијата на делото, како во времето кога е создадено тоа, така и низ годините што следат, што посебно се однесува на значењето на делото. Значењето на делото во еден просторно-временски континуум не соочува со проблемот на авторот, како инстанција, која, преку интенцијата, го одредува функционирањето на идеологемите и на делото, како идеолошки чин. Едмунд Доналд Хирш (Hirš, 1983: 23–26) наведува неколку аргументи зошто не е можно да се одземе огромната важност на авторот на текстот. Првиот аргумент е во корист на определувањето на значењето на текстот – ако не постои автор што назначува нешто, тогаш воопшто не е можна ниту валидна интерпретација, без оглед на тоа што определени критичари, преку своите различни пристапи, сакаат да го заземат местото на авторот. Од друга страна, како контрааргумент на претпоставката дека значењето се менува (несвесните значења кои се внесени во текстот, менувањето на авторовата позиција кон и во текстот и сл.), Хирш ја дава забелешката дека вербалното значење во текстот има карактеристики на тип, па тој тип останува ист при сите актуализации. Во таа смисла, Хирш прави разлика меѓу значењето на текстот (она што авторот го назначил, служејќи се со даден вид знаци) и неговата важност – „односот меѓу тоа значење и некоја личност, сфаќање или ситуација, или пак стварноста“. Оттаму и заклучокот дека се менува важноста на текстот (како предмет на критиката), а не значењето (кое е предмет на херменевтиката). Со цел да ги избегне аргументите за семантичката автономија на текстот, Хирш прибегнува кон сфаќањето на текстот како резултат од интенционалниот чин на авторот. Покрај ваквата феноменолошка определба, Хирш ја издвојува и специфичноста на вербалното значење, преку неговата посебност при интерпретацијата – се толкуваат единствено самосвојните и волеви значења, кои се инскрибирани во текстот, а тоа значи дека надвор од интерпретацијата се несвесните значења, кои може да ги вклучи авторот, како и оние што ги имал на ум во моментот кога пишувал (Hirš, 1983: 36–37).

Со цел да ја определи природата на текстот и неговото соодветно толкување (иако се оградува од претпоставката за жанрови и облици на текстот), Хирш го поставува „рекогнитивното толкување“ како спознание за она што авторот го назначил во текстот. Во таа смисла, важноста на вербалното значење, како она што авторот според својата волја го изразува преку дадена низа од знаци, а кое може навистина да се пренесе преку нив, ја истакнува и потребата од точно разбирање на менталниот чин и на неговата интенција (насоченост кон менталниот предмет). Неограничен број ментални чинови можат да интендираат ист интенционален објект, па оттаму произлегува и можноста неограничен број чинови да имаат исто вербално значење. Со оглед на фактот дека вербалното значење е одредено („самоистоветно“), што не значи дека е ограничено и прецизно, како и со оглед на неговата непроменливост во времето, вербалното значење е во врска со авторовата волја (но не е идентично со неа). Тоа е одредено во врска со: типот, тематиката и импликацијата. Постои барање вербалното значење да биде тип, кој, како ентитет, поседува граница за нештата, кои му припаѓаат или не му припаѓаат (иако може да се претстави и низ еден пример). Оваа определба на типот е блиска до дефиницијата на Умберто Еко за топикот – тој е терминот чадор, кој служи не само за редукција и за ограничување на семиозата во текстот, туку и за фиксирање на границите на текстот (Еко, 2011: 127–131). Од друга страна, тематиката Хирш ја дефинира како „разлика меѓу универзумот во целина и посебниот ’универзум на дискурсот“ (Hirš, 1983: 77) и таа поставува епистемолошки барања (да речеме, како ќе се разбере на што упатува даден збор), па оттука е идеален предмет на критиката. Посебен проблем е што тематиката не ги одредува импликациите, што создава можност таа да се разгледува во врска со контекстуалните и со околностите селекции во семиотичката теорија на Еко (2011: 21–22), кои овозможуваат да се ограничи виртуелното значење и да му се даде некаква полнотија. Во однос на третиот термин (импликација), Хирш упатува на фактот дека импликацијата е значење, кое е дел од поголема целина, она „неискажливо“ значење на текстот (конотацијата), кое е проблем на интерпретацијата, т.е. подзначењето што му припаѓа на

множеството подзначења (односно на смислата). Со оглед на тоа дека импликацијата се изведува од типот, бидејќи повеќемина го познаваат, тој истовремено генерира импликации, зависно од неговото претходно разбирање (Hirš, 1983: 84–85). Во овој дел, Хирш го доближува сфаќањето на типот до жанровските определби, што е соодветно на научените реторички облици. Би можело да се рече дека оформувањето на таквите научени сценарија би го претставувал типот, а инференциите од нив би биле изведените импликации. Низ примарноста на значењето и низ неговото толкување, Хирш успева (на индиректен начин) да постави една хипотеза за парадигматско позиционирање на авторот и на делото.

Такапоставената паралела меѓу типот и импликацијата, во рамките на она што се нарекува значење на текстот, укажува на поставеноста на мноштвото волеви чинови на авторот, чиешто дејствување ги определува идеолошкото јадро и идеологемите во текстот. Иако навидум изгледа дека идеолошкиот слој на текстот е нешто што е највидливо и читливо, во манирот на терминологијата, којашто ја употребува Ролан Барт (Barthes, 2002: 15–16), всушност, тој е најпосреден и најсложен сегмент, кој токму сфаќањето на импликациите би можело да го извлече во преден план. Патот што го исцртува интерпретативниот чин претставува една крива со мноштво неочекувани пресврти, кои се резултат токму на она што авторот свесно или несвесно го отелотворил во сопствениот вербален чин. Слоевите од текстот, кои го поместуваат вниманието од вербалното значење кон идеолошките наслојки на текстот едноставно потврдуваат дека текстот е во непрестајно движење меѓу значењето и неговата важност во еден контекст, независно дали станува збор за националните рамки на една литературна традиција или за нејзината етаблираност и функционирање во светскиот културен процес.

Идејата и идеологемата во реалноста на книжевното дело

Врската меѓу идејата и нејзината актуализација во текстот претпоставува соодветни естетички корелации, кои ги разгледува Хегел во своите „Предавања од естетиката“ (1820 – 1829). Тој

зборува за идеалот, кој, во уметноста, се достигнува преку отелотворената идеја, која е всушност идеја за убавото (Hegel, 1975: 74). Во тој поглед, формите (видовите) на уметноста се само соодветни видови на идеалот, „конкретни и дистинктивни“, но нивната суштина и нивното потекло се наоѓа во идејата. Оттаму произлегува и барањето на Хегел за вистинита и конкретна содржина на уметничкото дело (која произлегува од идејата), со која може да се постигне убава форма. Тој прави поделба на уметноста, во посебни оддели во своето дело, според начините на репрезентацијата, каде што соодветно ги разликува симболичната, класичната и романтичната форма на уметноста. Симболичната форма на уметноста најпрво ја објаснува преку општо дефинирање на симболичното, како потрага по автентичен израз, една праисконска состојба на идејата како врвна манифестација, во која таа го бара својот вистински израз, во уметноста, а се наоѓа во судир со појавниот свет. За разлика од оваа форма, класичниот тип го носи суштинскиот премин на идејата кон бесконечната субјективност (духот), кој соодветно определен „по себе,“ се изразува во одредена форма (надворешен израз). Во таа смисла, објаснувањето на Хегел за овој апстрактен дух, којшто не треба да биде обременет со стремеж кон спиритуалност и повнатрешнување, се однесува на суштинската разлика меѓу класичниот и романтичниот тип на уметноста. Битието на класичното е „слободното независно значење“, односно слободниот и хармоничен тоталитет на содржината и на формата. Хегеловото објаснување на романтичната уметност фрла најсилна светлина на прашањето за значењето на идејата и на нејзината улога во достигнувањето на врвниот естетички квалитет. Романтичната форма на уметноста се толкува како врвно појавување, односно пројавување на „вистинската есенција на духот“. Тоа истовремено значи и издигнување на духот кон Апсолутот. Метафоричните прикази, кои треба да дадат слика за ваквото повнатрешнување на духот според себе и за себе, Хегел ги илустрира со фактичкото детронизирање на сите дотогашни богови, т.е. достигнување на една свесност, еден дух и еден Бог. Во таа смисла е засегната и содржината на романтичната уметност, која, наспроти веселата живост и афирмацијата на животот во класичната уметност, го поставува човекот пред

дилемата за спиритуалното освестување и помирување, смртта и страдањето, кои се разбираат афирмативно, како ослободување од ограничената субјективност и помирување (спојување) во врвниот Апсолут: „Во романтичната визија смртта има негативно значење во смисла на негација на негативноста, која така претставува афирмација на воскреснувањето на духот од неговата обична природна телесност и ограниченоста, која (есенцијално) не му е соодветна“ (Hegel, 1975: 523). Ваквата поставеност на романтичната уметност, според Хегел, ја стеснува содржината, но истовремено и бесконечно ја шири, што се одразува и врз нејзината форма.

Павел Медведев, како соработник и како дел од она што подоцна се нарекува кружок на Михаил Бахтин, уште во 1928 година ги развива концептите за идејата и за идеолошкото во уметноста, во делото „Формалниот метод во науката за книжевноста“. Тој ги дефинира науката за идеологиите (овозможена од марксистичката философија), чиј интегрален дел е и науката за книжевноста, како и идеолошката средина, сфатена како место, каде што се развива човековата свест: „Идеолошката средина е остварената, материјализирана, во надворешноста изразена општествена свест на една заедница. Одредена со економското постоење на заедницата, таа, од една страна, ја одредува свеста на секој член од заедницата. Индивидуалната свест, во вистинска смисла на зборот, може да стане свест само ако се остварува во формите кои ѝ ги пружа идеолошката средина: во јазикот, гестот конвенција, уметничкиот лик, митот итн.“ (Medvedev, 1976: 21). Тоа покажува дека индивидуалноста е поврзана нужно со колективот, односно таа добива соодветна афирмација единствено во рамките на колективното сфаќање. Сведено на теориска можност, индивидуалното нужно бара да се постави и да се оживее во рамките на суштинските елементи на идеолошката средина. Бидејќи јазикот е една од формите на идеолошката средина, сосема е јасно дека вербалното уметничко дело во својата суштина го содржи т.н. „идеолошки хоризонт“ (односно надворешните знаковни размени и процеси, со оглед на фактот дека идеолошката средина е определена од нив), но тој не смее да се разгледува на начин како што тоа го прави тогашната

руска формалистичка критика, сведувајќи го уметничкиот свет на копија на реалниот живот. Тоа покажува дека Медведев / Бахтин се спротивставуваат на еднонасоchnото проучување на книжевното дело, особено на оние пристапи што му ја одземаат неговата (пре)обликувачка сила и ја догматизираат неговата идеолошка страна. Потребно е да се направи внимателно разграничување на улогата на уметничкото дело во општествениот живот, од една страна, и да се потенцира значењето на единицата на одреден идеолошки систем (односно идеологемата), од друга страна, во функција на поширокото уметничко единство.

Кон прашањето за идејата и за идеолошкото во текстот, Бахтин поопсежно се осврнува во делото „Проблеми на поетиката на Достоевски“, објавена првпат во 1929 година, а подоцна и преработена, во изданието од 1963 година. Бахтин, на одреден начин, ја трансформира дотогашната насока во анализирањето на делата на Достоевски, која ги следи параметрите на психолошкото или на философското промислување, додавајќи го клучниот критериум според кој творештвото на Достоевски се разликува од она на неговите претходници – „полифониското мислење“ (од каде што подоцна израснува и тезата за полифонскиот роман). Бахтин всушност ги коригира дотогашните видувања, кои придонесуваат да се затвори светот на Достоевски во проекцијата на авторот и на неговите несвесни стремежи во литературното дело, со што се оневозможува согледувањето на неговиот вистински творечки потенцијал: „Мислата на неговите јунаци е навистина понекогаш дијалектична, а понекогаш и антиномична. Но сите логички врски остануваат во границите на издвоените свести и не управуваат со нивните меѓусебни дејствувачки корелации. (...) Мислата вовлечена во случувањето самата станува случување и го добива оној посебен карактер на 'идеја чувство', 'идеја сила', која ја создава неповторливата специфичност на 'идејата' во создавачкиот свет на Достоевски.“ (Bahtin, 2000: 11). Ова истакнување на идејата како наиндивидуална, во својата основа го има сфаќањето на Бахтин за неможноста да се замисли каков било тип изолирана интеракција, која не би го содржела во себеси

т.н. „туѓ говор“, односно поставеноста на Другиот како општествен феномен. Туѓиот говор е сфатен како своевидна реакција на одреден говор со говор, но сепак, тоа е нешто повеќе од реплика или одговор: „’Туѓиот говор‘ е говор во говорот, исказ во исказот, но истовремено и говор за говорот, исказ за исказот“ (Bahtin, 1980: 128).

За нужното разбирање на искажувањето (односно на означувачкиот процес) како идеологема, подоцна (во 1966, односно 1967 година) зборува и Јулија Кристева, определувајќи ја како „пресекување на одредена текстуална уреденост (семиотичка практика) со исказите (секвенциите) што таа или ги асимилира во сопствениот простор, или на кои упатува во просторот на надворешните текстови (семиотички практики)“ (Kristeva, 1980: 36). Не криејќи ја мотивираноста да ја разгледува идеологемата под влијание на анализите на Бахтин, Кристева ја определува како „интертекстуална функција“, која е материјализирана во уметничкиот свет на делото. Притоа, таа го потцртува многу важниот момент кога еден надворешен елемент добива своја вредност во текстуалната стварност на делото, според принципите, кои ја обезбедуваат неговата внатрешна уреденост. Овој став потврдува дека природата и значењето на идеологемата можат да се согледаат само низ нејзините специфични функции, кои сведочат и за нејзината улога во еден простор на значенски релации.

Идеологемата се дефинира и во поширокиот контекст на т.н. „политичко несвесно“ на Фредрик Џејмсон, кое ги рedefинира сфаќањата на марксистичкисфатените поими општествена база и надградба, овозможувајќи нивно алегориско реинтерпретирање во сферата на „големите наративи“, кои го уредуваат мислењето на човекот. Тој не трага по начинот како се преобразува идеологијата во уметничкиот свет, туку по откривањето на начинот како уметничкото дело се трансформира во „идеолошки чин“, кој овозможува фактичко или симболично разрешување на многубројните општествени конфликти. Со оглед на релациската природа на идеологијата во марксизмот, Џејмсон заклучува дека идеологемата, како нејзина минимална единица, е „дуална формација, чија суштинска структурна карактеристика може да

се опише низ нејзината можност да се манифестира себеси или како псевдоидеја – концептуален систем, или систем на убедувања, апстрактна вредност, мислење или предрасуда, или како протонаратив, еден вид врвна класна фантазија за 'колективните карактери', кои се всушност класите во нивната спротивставеност“ (Jameson, 2009: 73). Она на што е ставен акцентот во рамките на овие истражувања е, пред сè, корелативноста на феномените во пошироката средина на дејствувањето на човекот, што од друга страна не ја негира претпоставката за „нетрпеливоста меѓу идеолошкиот и естетскиот знак“ (Никола Милошевиќ), особено во случаите кога појавата на идеолошкиот знак ја нарушува уметничката хармонија на делото (Андоновски, 2007: 193).

Идеологемите како микросфери во прозата на Рацин

Културата несомнено се изразува во одделните идеолошки низи, кои го отелотворуваат сето она што човекот го носи како наследство од вековите, а во кое и натаму го дава својот недвосмислен придонес. Прозата на Рацин е обележена токму со неговата јасна насоченост кон ревидирање на општествениот процес, којшто е обележен со забрзаниот развој на капиталистичките односи. Таа често се поставува во втор план, во однос на неговата поезија, иако во неа се следат генерално слични теми и преокупации, како што на тоа укажуваат Александар Спасов и Димитар Солев (1987: 271). Есејот, односно расказот (прозниот состав) „Резултат“, како почеток на прозното творештво на Рацин, недвосмислено ги исцртува линиите по кои ќе се движи неговото творештво подоцна, по оваа клучна 1928 година. Интересно е да се забележи дека овој расказ ја содржи во себе целокупната размисла на младиот, но и на подоцнежнотрелиот писател и активист, чијашто сила се состои во правилното перспективирање на улогите во општествениот процес. Правејќи една мошне умешна корелација меѓу пишувањето како креација и уништувањето како последица и нужност, којашто произлегува од општествениот процес, Рацин ја открива силата на спознанието на секој од чинителите во тој тек. Тој ја согледува врската меѓу робот и господарот, како

динамика на општествената размена, а нивната корелација се слева во спознанието за таа врска, како врвна идеологема, која одлучува до која мера секој чинител ќе стане фактор во развојот на општествениот процес: „Зашто спознанието за начинот на ракување со робовите, им донесува на господарите богатство, а нам, на робовите, спознанието дека сме робови ќе ни донесе слобода.“ (Рацин, 2024: 29)¹. На едно рамниште, спознанието за поставеноста на чинителите во општествениот тек значи можност за промислување, односно проникнување на надворешните состојби во ткивото на вербалниот текст. Тоа ги поставува под прашање семиотичките врски на текстот со стварноста, во контекст на нужната веродостојност по која трага уметникот, истовремено преиспитувајќи ја самостојноста на уметничката визија и нејзината индивидуалност. Интересно е да се забележи дека во овој расказ, Рацин прави интересно поврзување на спознанието со резултатот, како чин на стекнување независност во рамките на опресивниот општествен систем, кој не дозволува ниеден од чинителите да го изгуби своето значење и зависност од пропишаните односи. Како идеологема, спознанието за состојбата во која се наоѓаат општествените фактори претставува аватар за состојбите во културата, која е апсолутно повлијаена од експлоатацијата на сиромашните и од потчинетиот статус на работниците. За Рацин, културниот развој е можен единствено ако почне да се создава култура, која ќе биде втемелена на човечки принципи, а тоа значи со недвосмислено афирмирање на улогата на работниците, односно со соодветно вреднување на нивниот труд. Во таа смисла, спознанието е амбивалентна идеологема, обележена со семеите на создавањето и уништувањето, во контекст на темелното превреднување на човековата поставеност во светот на општествената динамика.

Идеологемата на спознанието (за условите на општествениот развој) се преплетува со идеологемата на дробилицата, како

¹ Цитатите од расказите на Рацин се пренесуваат според изданието од 2024 година, чијшто уредник е Искра Тасевска Хаџи-Бошкова (Кочо Рацин, Проза и публицистика, том 2. Скопје: МАНУ).

екстензија на сопоставеноста меѓу господарите и робовите (работниците), во расказот „Во каменоломот“. Како награден расказ на конкурсот, којшто го распишал загрепското списание „Литература“ во 1931 година, во него се отелотворува развојот на Рациновата мисла кон согледување на значењето на социјалната литература, што претставува и своевидно отклонување од претпоставките на Крлежа за општествената улога на книжевното дело (Тоциновски 1987: 9–10). Во идеологемата на дробилицата се пројавува човекот на новото време, човекот машина, чијашто егзистенција е условена од огромната маса наемници, кои се преселуваат од село во град, во потрага по посоодветни услови за живот. Во неа е вградено уништувањето како темелна вредност, која сега не е поврзана со потребата за градење похуман поредок, туку напротив, со еден засилен стремеж да се поништи можноста за буђење и осмислување на човекот во општествениот процес. Таа идеологема е преплетена функционално со зголемувањето на приходите и паричните средства, кои стануваат предуслов за општествениот развој. Дробилицата како идеологема во себе го содржи и контрапунктот на културното наследство, кое се уништува под наметот на нечовечките методи и начини на функционирање во светот, поставен исклучиво на материјалистички принципи. Таа е она „тело без органи“ на Делез и Гатари (Deleuze and Guattari, 1983: 39), чиешто влијание се шири преку механизмот на општествениот организам и е саморегулативен ентитет. Вештината на творење на Рацин се актуализира и преку поврзувањето и преточувањето на оваа идеологема во книжевен лик, од рангот на господинот Крстиќ, како човек на новото време. Тој е всушност човекот машина, оној што функционира исклучиво преку размената на материјалните добра. Во дијалогот на квазивредностите, кои ги отелотворува господинот Крстиќ, каде што динамично се преплетуваат неговата т.н. љубов кон народот и паричната моќ, се разоткрива универзумот на потенцијално зародениот нов свет, новата „свест“, односно новата „татковина“, која се бунтува против сето она што се пласира како вредност во современоста. Во расказот на Рацин, дробилицата е антитеза на сето она што е човечко, па во одредена

мера таа исцртува сопствена идеологија, која е повеќе идеологија на злото, кое се пројавува во својот архетипски облик.

Во расказот „Тутуноберачи“, објавен во списанието „Наша стварност“ во 1937 година, Рацин ја развива идеологемата на тутунот, која во себе содржи повеќе интересни аспекти и импликации. Таа се надоврзува на општествената стварност, која Рацин ја доловува и во неговата лирика, потенцирајќи го фактот дека тој е симптом на новото време, кое условува појава на осиромашени граѓани, кои единствениот свој излез го наоѓаат во садењето тутун. Тие промени се актуализираат во ликот на мајсторот Диме, кој од чевлар станува „тутунџија“, како што вели Рацин, потенцирајќи ја неизбежноста на промената, која не секогаш значи подобар и поквалитетен живот. Острицата на идеолошкиот конфликт е обележена со недвосмислената корелација на уметничкото доживување на светот и на животот, од една страна, и берењето тутун, од друга страна. Во средиштето е поставен еден импресивен пример: уметноста на монахињата Ефтимија, чија самопрегорна работа над ткаењето црковен покров е признаена уметност, наспроти непризнаените напори на мнозина тутуноберачи, кои непрестајно бдеат, до доцна во ноќта, над трудот што ќе биде платен минимално од страна на монополот. Рацин иронично заклучува: „Та навистина, каква ми е таа уметност: стануваш на полноќ, пешачиш низ полињата, остануваш наведнат до излегување на сонцето над тутунската стеблинка, и после така уморен се враќаш дома и до мрак нижеш низи тутун“ (2024: 39). Одразувајќи го животот во сета негова агонија, берењето тутун израснува како епитом на општествениот конфликт, кој не значи само спротивставеност на класите во нивното опстојување, туку и интертекстуално поврзување со корпусот текстови, кои го одразуваат начинот на живот од почетокот на 20 век. Интересно е да се забележи дека во манирот на она што се нарекува туѓ говор во типологијата на Бахтин, Рацин потенцира, во форма на дигресија, пресекувајќи го дијалогот на неколкуте типизирани ликови, дека тутунот не се пласира на пазарот, каде што владеат законите на „понудата и барањето“, туку се откупува исклучиво според правилата на монополот. Тој факт, кој е неколкупати потцртан – дека

„монополот е единствен купувач“, всушност значи дека во значенското поле на тутунот е впишана и маката на работникот, кој пасивно се спротивставува на механизмот на општествена контрола и притисок. Иако навидум расказот претставува обид за едноставно пресликување на општествениот конфликт на вербален план, во неможноста на работникот да го артикулира сопственото незадоволство од нечовечките услови, се содржи огромна иронична дистанција од сите понудени, но сепак лажни решенија на општествениот проблем. Уметноста и берењето тутун се двете страни на истиот медал, наречен општествена стварност, чиешто постоење е недвосмислено обележано со борбата на поларитетите.

Градот, како идеологема во расказите на Рацин, се појавува на неколку рамништа. Најпрвин, тој е хронотоп преку кој се отсликуваат променетите општествени околности, но од друга страна тој е и манифестација на борбата на различните мисловни и вредносни стојалишта. Во средиштето на овој феномен кај Рацин се наоѓа идеологемата на работникот, којшто е дел од „понижените и навредените“, оние што се во постојан допир со суровоста на животот и за кои тој се манифестира како непрестајна болка и борба. Тоа е особено видливо во расказот „Еден живот“, кој содржи реминисценции и автобиографски наеви од Рациновиот престој во затворот во Сремска Митровица, по провалата на весникот „Искра“, како орган на Обласниот комитет на КПЈ, во 1934 година. Ликот на работникот Јово, кој се појавува и во расказот „Радоста е голема“, ги сублимира страдањата, маките и стремежите на работниците, кои живеат на прагот, растргнати меѓу егзистенцијалните тешкотии и личните недоумици. Таткото работник, кој целиот свој живот го поминал во надеж за подобро утре, работејќи како цедач на афионско масло, во сеќавањето на Јово, кој не го познава лично, се врежува како мистична фигура на човекот страдалник, кој ги издржува ударите на животот. На еден мошне суптилен начин, Рацин го гради ликот на детето во чија свест се судира поривот со потребата да издржи и да трпи, што го води до желбата да го запознае многу подлабоко и посуштински „вистинското школо“, односно „школото на животот“. Посветувајќи се на борбата, како

излез од застоената неподвижност на затворското опстојување, Јово продолжува да чекори напред, што симболично се отелотворува како чекорење кон промената, кон новиот ден, којшто е на чекор да се реализира. Во чеховски дух, ситуацијата во расказот се одвива во свеста на Јово, којшто одбива да се помири со неизбежноста на страдањето. Пред неговите очи се развива сликата за новиот ден, новото време во кое ќе завладеат правдата и вистинските вредности, што ја предизвикува неговата насмевка на крајот од расказот. Таа насмевка е повеќе од идеолошка порака – во неа се содржани не само конотациите за блиската победа на светлината над мракот, слободата над ропството, туку и вербата дека тоа навистина ќе биде така, како основен предуслов за да се појават значењето и смислата на човековото живеење.

Собичето во кое престојува Јово, обележено со мрсните сидови и теснотијата, претставува манифестација на животот во градот, на микрониво. Таа соба, како и градот, ги притиска човековите пориви за напредок, го поништува неговиот слободен дух, претставувајќи недвосмислен показател за ужасот во кој е поставен дојденецот. Притоа, не е само селанецот оној што го менува своето место во потрага за подобар живот, туку тоа се и многубројните работници од другите средини, кои бараат егзистенција и го жртвуваат својот мир. Овој аспект е особено видлив преку ликот на Вук, остарениот работник Црногорец, во расказот „Пладне“, чијашто појава претставува признак за мноштвото значенски нијанси со кои е проникната идеологемата на градот. Тој е средиште на општествените промени, но и на технолошкиот напредок, па како таков е проникнат со противречности, кои не бараат помирување, туку се сталожуваат и растат во непрестајната битка на различните гледишта за иднината: „Имаше тука скоро голем штрајк. Црногорците најдобро се понесоа. И сè кога на еден простор од градот се заниша морето од човечки тела и од илјадници глави засветкаа неумоливи очи, – стариот Вук како да се подмлади. Потскокнуваше како момче, одеше од група до група, храбреше, занесуваше со жарта на своите зборови... “ (Рацин, 2024: 44).

Градот е обележан и како место, кое во себе го содржи копнежот по минатото, а тие минати времиња недвосмислено се поврзани со некогашната чаршија и нејзиното пропаѓање, под наевот на новите услови на живот. Тоа се забележува преку ликот на Темо Крапче во расказите „Златен занает“ и „Татко“, некогашниот еснаф, кој е принуден да ја промени професијата и да сади тутун. Во конфликтот меѓу пропаднатиот еснаф (Темо) и младите работници (Јово, Трајко), градот се развива како жариште во кое се сублимираат двете идеолошки позиции. Од нив изникнува трето стојалиште, кое се чини дека највидливо го одразува новото време. Тоа се забележува во расказот „Новак“, како актуализација на оние аспекти од Рациновата поетика, коишто, Душко Наневски (1987: 146) ги нарекува „лапидарен стил“ и „елегичен тон“. Низ претставувањето на ликот на Новак, Рацин го слика човекот на променетото време, кој е принуден да живее како работник во градот и да ги поднесува ударите на тешкиот живот. Тој одразува нешто што Рацин го нарекува „кулачка природа“, јасно разликувајќи го Новак од другите и поставувајќи го во контрастивен однос кон прогресивниот пролетеријат. Овој тип работник, кој живее со илузијата дека ако се врати на село ќе може да го подобри сопствениот живот, но и животот на семејството, преставува еден вид *locus amoenus*, како средишно место за помирување на спротивставените идеолошки позиции. Но, Рацин не заборава да ја потцрта дискретната психолошка мотивација, која се содржи во свеста на Новак и која всушност значи робување на сопствената илузија за замислената големина и величие како личност: „(...) Тие беа во полоша положба од него. Му овозможуваа со тоа да се изрази неговата кулачка природа, да се почувствува поголем од нив. А тој мрзеше. Бре! Каква багра! Погледај ги само, како се надлажуваат, па молат, па липаат. Новак тогаш пак почнуваше да сонува како ќе биде моќен в село – но долговите на татко му стануваа сè поголема пречка за тоа. (...) И, едно време, стана многу рамнодушен кон сè, ништо повеќе не го интересираше. Сознанието за безизлезот од овој живот го направи затапен, глупав“ (Рацин, 2024: 64–65). Единствениот порив за промена што го перспективира Рацин во овој лик претставува неговиот копнеж кон уништувањето, како можност за прочистување и

повторно раѓање, во поинакви околности и како променет квалитет.

Посебен вид идеологема, во која се содржани аспектите на идеолошкиот конфликт и динамиката на идеолошката средина, како конструкт од кој се зависни значенските корелации во рамките на текстот, претставува затворот. Тој израснува и како идеја и како идеолошки центар, највидливо претставен во расказот „Радоста е голема“. Тука е повторно присутен ликот на работникот Јово, чиешто постоење е условено од постојаното демнење, кое го спроведува чуварот (мачителот), а тоа е и мерката на неговото страдање. Треба да се забележи дека репресијата што ја трпи Јово во затворот содржи димензија на перспектива, како таа да е фокалната точка од која се постулира ликот бидејќи будното око на чуварот, кој постојано бдее над жртвата, значи афирмација на животот, но истовремено и негово поништување. Со цел да создаде раскажувачка мотивација, која го поттикнува развивањето на дејството, Рацин во текстот внесува едноставен пресврт, обележен со пристигнувањето на пакетот за Јово, како знак дека сепак не е заборавен од надворешниот свет. Затворот не претставува само време – простор, туку тој израснува и на ниво на идентитет на ликот, кој не може да се замисли без суштествената спрега на различните вредносни позиции: „Веќе со недели, под застрашување на жестоки тепаници, тој стои преку цел ден во ќошот и упорно гледа во мемливиот сид и во пајакот, што безгрижно ја плете својата мрежа. Како ништо друго околу да нема: со целото битие станал некое напнато чуло, кое на чкрапнувањето на френгот се собира како животно. Ставен во челуста на свер, малку и тој стана животно. Кој тоа се беше сетил сега за него?“ (Рацин, 2024: 61). Непрестајниот дијалог на различните позиции, кој се изразува преку видноотеликаното насилство што го доживува Јово, од една страна, и неговата беспомошност и самотија, од друга, претставува признак на затворот како идеологема. Наспроти очекувањата, затворот во своето значенско подрачје ја содржи и радоста, токму онаа со која е обележано постоењето на Јово бидејќи таа го одразува интересот на соборците за животот на нивниот другар. Сликата на расфрланите предмети, по кинењето

на подарокот за Јово од страна на чуварот, претставува јасен показател за неможноста неговото постоење да се објектифицира, односно тој да го признае наметнатиот статус на предмет, и покрај сиот свесен напор тоа да се случи, како крајна последица од измачувањето. Расказот на Рацин, во голема мера, може да се доведе во корелација со расказот „Господинот Мијо“ на неговиот соработник, Стеван Галогаж. Затворот во неговиот расказ (Галогаж, 1987: 39) го отелотворува непрестајното циклично движење на мачењето и човечките злоупотреби, како можност појасно да се отслика борбата на родољубивите (од рангот на Рацин), кои копнеат по правда и по победа на човечкото достоинство.

Заклучок: Расказот како феномен во творештвото на Рацин

Прозата на Рацин претставува интересен спој од различни видови текстови. Неговата публицистика, на пример, овозможува да се види во колкава мера стварноста играла улога во формирањето на неговиот уметнички свет, но и низ која призма Рацин ја вреднувал и ја промислувал неа. Една од причините зошто Рацин највешто се изразил во жанрот расказ веројатно се содржи во природата на жанрот, кој ја носи фрагментарноста како примарна компонента, односно фрагментарното отсликување на „судбината на единката“, која е поставена среде апсурдното и случајното. Индивидуата се губи во такаотсликаниот свет и нема потреба дури ни од „фиктивната кохеренција на животот во облик 'како да'“ (Solar, 1985: 67). Расказот „Јулиус“ претставува добар показател за тоа како Рацин пристапува кон расказот. Формално и содржински, тој е составен од различни делови (фрагменти), во кои се забележува суптилната варијација на ликот и на настаните, кои се разбиени и на кои им недостасува подлабока внатрешна поврзаност. Јулиус е претставен како намен работник низ различни места во светот, кој раскажува за своите доживувања од родниот крај и пошироко, осврнувајќи се во еден дел на одредени идеолошки промислувања за работништвото. Притоа, Рацин не заборава да го постави акцентот на ликот и на неговите внатрешни доживувања, перспективирајќи ја суптилно гледната точка на

работникот: „Јулиус не жали, не очајува и не проколнува. Никогаш тој не ја открива болката на своето лице. Самиот живот го научи да молчи и да носи. Но го издаваат очите. Никогаш не видов мирен поглед во овие тркалезни, костенливи очи со прозирна длабина на врток“ (Рацин, 2024: 66). Интересно е да се забележи дека, веројатно, не е случајно тоа што Рацин во расказот одбира да раскажува од перспективата на работниците, вешто употребувајќи го првото лице. Интензитетот на ситуациите во кои тие се поставени се потцртува како преку нивната поставеност, така и во размената на дијалозите, кои се разбиени така што е речиси неможно да се поврзат во една посуштинска целина. Сепак, постои топос, којшто ги спојува, а тоа е нивното престојување во бараката од даски со лимен покрив, која е единствениот центар и фокална точка, која може да се издвои од фрагментарноста. Рацин тука недвосмислено инсистира на интензитетот на ситуацијата, па во таа смисла е видливо она што Митрев (1987: 135) го нарекува „модерност на неговиот социјален сензибилитет“. Рацин го опишува животот на работниците и условите во кои тие престојуваат без да инсистира на развивање на определени идеолошки концепти бидејќи тие се присутни токму преку доминантноста на погледот (на неколку наврати тоа е токму погледот на Јулиус), а таква функција има и работата над згурата, како единствен начин да се избегне контролата на надзорникот Кепл. Низ играта на различните ентитети, Рацин успева да ја отелотвори, многу појасно, заробеноста на човекот во општествениот процес, кој неминовно треба да го води кон суштинска промена.

Расказите на Рацин потврдуваат дека неговото творештво е целосно во спрега со општествено актуелното и со она што е горлив проблем на моментот во кој се живее. Исклучителна е неговата моќ да ги постави отсликаните нешта во корелација со актуелноста, која не се труди да ја наметне како неизбежност, туку ја поставува како средиште во кое се слеваат силите на епохата, со цел да ѝ припише поинакво значење од она што обично се прави во т.н. ангажирана литература. Во таа смисла, Рацин не идеологизира, т.е. не ја преобликува и не ја сообразува стварноста, која се прелева во делото во корелација со

сопствените или нечији туѓи (колективни) вредносни стојалишта, ниту пак со својата визија за општествениот процес, туку се труди стварноста да ја долови и да ја претстави објективно. Земајќи ги предвид неговите промислувања за начинот како уметноста треба да ја одразува стварноста, може да се заклучи дека идеологемите во расказите на Рацин се дискретни сигнали за општествената динамика, кои изобилуваат со значенски полнеж и недвосмислена јасност. Тие стануваат показател за умешната раскажувачка техника на Рацин, која не е затеменета од успешноста на неговата поезија и од неговата несомнена поетска дарба.

Литература/References:

- Андоновски, Венко. (2007). „Идеологема“, во Поимник на книжевната теорија, К. Кулавкова (ур). Скопје: МАНУ, 191 – 193. [Andonovski, Venko. (2007). “Ideologema”, in Poimnik na kniževnata teorija, K. Kulavkova (ed). Skopje: MANU, 191 – 193].
- Галогаж, Стеван. (1987). „Господинот Мијо“, во Кочо Солев Рацин, Секавања на современите, П. Коробар (ур). Скопје: Наша книга, 38–39. [Galogaža, Stevan. (1987). “Gospodinot Mijo”, in Kočo Solev Racin, Sekavanja na sovremenicitе, P. Korobar (ed). Skopje: Naša kniga, 38–39].
- Еко, Умберто. (2011). *Читателот во фабула*. Превод: Марија Грација Цветковска. Скопје: Култура. [Eko, Umberto. (2011). *Čitatelot vo fabula*. Prevod: Marija Gracija Cvetkovska. Skopje: Kultura].
- Митрев, Димитар. (1987). Коста Рацин, во Кочо Солев Рацин, Македонската литературна наука за Рацин, Т. Тодоровски (ур). Скопје: Наша книга, 118–137. [Mitrev, Dimitar. (1987). “Kosta Racin”, in Kočo Solev Racin. Makedonskata literaturna nauka za Racin, T. Todorovski (ed). Skopje: Naša kniga, 118–137].
- Наневски, Душко. (1987). „Рациновата поетика“, во Кочо Солев Рацин, Македонската литературна наука за Рацин, Т. Тодоровски (ур). Скопје: Наша книга, 143–148. [Nanevski, Duško. (1987). “Racinovata poetika”, in Kočo Solev Racin, Makedonskata literaturna nauka za Racin, T. Todorovski (ed). Skopje: Naša kniga, 143–148].
- Солев, Димитар. (1987). „За прозата на Рацина“, во Прилози за животот и делото на Рацин, Т. Тодоровски (ур). Скопје: Наша книга, 268–276. [Solev, Dimitar. (1987). “Za prozata na Racina”, in Prilozi za životot i deloto na Racin, T. Todorovski (ur). Skopje: Naša kniga, 268–276].
- Тасевска Хаци-Бошкова, Искра. (Ур.). (2024). *Кочо Рацин, Проза и публицистика, том 2*. Скопје: МАНУ. [Tasevska Hadži-Boškova, Iskra. (Ur.). (2024). Kočo Racin, Proza i publicistika, tom 2. Skopje: MANU].
- Тоциновски, Васил. (1987). „Предговор“, во Кочо Солев Рацин, Проза и публицистика, Т. Тодоровски (ур). Скопје: Наша книга, 7–23. [Tocinovski,

- Vasil. (1987). Predgovor, in Kočo Solev Racin, Proza i publicistika, T. Todorovski (ur). Skopje, Naša knjiga, 7–23].
- Bahtin, Mihail. (Vološinov, V. N.). (1980). *Marksizam i filozofija jezika*. Prevod: Radovan Matijašević. Beograd: Nolit.
- Bahtin, M. M. (2000). *Problemi poetike Dostojevskog*. Prevod: Milica Nikolić. Beograd: Nolit.
- Barthes, Roland. (2002). *S/Z*. Translated by Richard Miller. United Kingdom: Blackwell Publishing.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Felix. (1983). *Anti-Oedipus (Capitalism and Schizophrenia)*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hegel, G. W. F. (1975). *Aesthetics, Lectures on Fine Art, vol. 1*. Translated by T. M. Knox. Oxford: Clarendon Press.
- Hirš, E. D. (1983). *Načela tumačenja*. Prevod: Tihomir Vučković. Beograd: Nolit.
- Jameson, Fredric. (2009). *The Political Unconscious*. London and New York: Routledge.
- Kristeva, Julia. (1980). "The Bounded Text", in *Desire in Language (A Semiotic Approach to Literature and Art)*, L. S. Roudiez (ed). New York: Columbia University Press, 36 – 63.
- Medvedev, Pavel. (1976). *Formalni metod u nauci o književnosti*. Prevod: Đorđije Vuković. Beograd: Nolit.
- Solar, Milivoj. (1985). „Teorija novele“, u *Književni rodovi i vrste – teorija i istorija 1*, M. Šutić (ur.). Beograd: Rad, 37–83.

Историја и филологија

Historical and Philology

УДК: 341.71(4):159.923

DOI: <https://www.doi.org/10.55302/PS2523165g>

БРИТАНСКИ ДОКУМЕНТ ЗА ЛЕГАЦИИТЕ ВО БУГАРИЈА НЕПОСРЕДНО ПРЕД ПОЧЕТОКОТ НА БАЛКАНСКИТЕ ВОЈНИ

Лилјана Гушевска

Институт за национална историја, Скопје
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-5497-2878>

Тодор Чепреганов

Факултет за образовни науки
Универзитет „Гоце Делчев“, Штип

Клучни зборови: доверлив британски дипломатски извештај, сер Х. О. Бакс-Ајронсајд, шефови на странски дипломатски мисии во Софија, психолошко-физичка анализа, политичко-дипломатска анализа, национални интереси.

Резиме: Задачата на дипломатијата на секоја држава е да го насочува и да го уредува односот на таа држава со другите меѓународни субјекти, и тоа преку мирољубиви средства, комуникација и преговори. Истовремено, нејзината функција подразбира, меѓу другото, и информирање и анализирање, што всушност значи собирање информации од/за други држави, нивна анализа и доставување до Министерството за надворешни работи. Токму оваа задача на дипломатијата е тема на документот што го презентираме во оваа статија. Овој доверлив извештај од јануари во 1912 година, испратен од Х. О. Бакс-Ајронсајд, дипломатски претставник во ранг на ополномоштен министер на Обединетото Кралство во Бугарија, до министерот за надворешни работи на Обединетото Кралство, Едвард Греј, содржи анализа на дипломатските претставници, главно, на Големите сили и на балканските држави во бугарската престолнина, кои ја извршувале таа функција во текот на 1911 година (тоа се ополномоштените министри на: Франција, Италија, Грција, Германија, Русија, Србија, Австро-Унгарија, Турција и на Романија).

Детаљната анализа изложена во овој документ многу јасно покажува дека Бах-Ајронсајд е искусен дипломат, кој многу прецизно прави психофизичка анализа на своите колеги, но и анализа на нивните политички, односно дипломатски способности. Ова е особено значајно ако се има предвид дека психолошката анализа игра клучна улога во разбирањето на однесувањето, намерите и на одлуките на странските држави и на нивните лидери, министри, дипломати и конзули. Од друга страна, психолошката анализа служи и како алатка за предвидувања на реакциите и за приспособување на дипломатските стратегии. Во тој контекст, и британскиот дипломат кај своите колеги ги анализира начинот на размислување, стилот на комуникација, вредностите, траумите, амбициите и нивната реакција во кризни ситуации под притисок или при преговори.

A BRITISH DOCUMENT ON THE DIPLOMATIC LEGATIONS IN BULGARIA IMMEDIATELY BEFORE THE OUTBREAK OF THE BALKAN WARS

Liljana Guševska

Institute of National History, Skopje
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-5497-2878>

Todor Čepreganov

Faculty of Educational Sciences
Goce Delcev University - Stip

Key words: confidential British diplomatic report, H. O. Bax-Ironside, heads of foreign diplomatic missions in Sofia, psycho-physical analysis, political and diplomatic analysis, national interests.

Abstract: The task of diplomacy in every state is to guide and regulate its relations with other international actors, primarily through peaceful means, communication, and negotiation. At the same time, one of its key functions is to inform and analyse — essentially, to collect information from or about other countries, analyse it, and submit it to the Ministry of Foreign Affairs. This very function of diplomacy is the focus of the document presented in this paper. This confidential report, dated January

1912, was sent by H. O. Bax-Ironside, a diplomatic representative of the United Kingdom holding the rank of Envoy Extraordinary and Minister Plenipotentiary in Bulgaria, to the British Foreign Secretary, Edward Grey. It contains an analysis of the diplomatic representatives — primarily of the Great Powers and Balkan states — stationed in the Bulgarian capital who were serving in that role during 1911 (namely, the representatives of France, Italy, Greece, Germany, Russia, Serbia, Austria-Hungary, Turkey, and Romania).

The detailed analysis presented in this document clearly demonstrates that Bax-Ironside was an experienced diplomat who conducted a remarkably precise psycho-physical evaluation of his colleagues, as well as an assessment of their political and diplomatic capabilities. This is especially important given that psycho-physical analysis plays a key role in understanding the behaviour, intentions, and decisions of foreign states and their leaders, ministers, diplomats, and consuls. Furthermore, such analysis serves as a tool for forecasting reactions and adjusting diplomatic strategies accordingly. In this context, the British diplomat analyses his colleagues' thought processes, communication styles, values, traumas, ambitions, and their responses in crisis situations, under pressure, or during negotiations.

1. Воведни забелешки

Задачата на дипломатијата на секоја држава е да го насочува и да го уредува односот на таа држава со другите меѓународни субјекти, и тоа преку мирољубиви средства, комуникација и преговори. Со оглед на ваквата комплексна и повеќеслојна функција на дипломатијата, секоја држава внимателно ја креира својата дипломатска мрежа, приспособувајќи ја нејзината распространетост и структурна поставеност во зависност од промената на општествено-политичките услови на глобално, но и на регионално ниво. Имајќи го предвид ова, изборот на квалификуван дипломатски кадар претставува нејзин суштински сегмент поради фактот што дипломатите, а особено шефовите на дипломатските претставништва, претставуваат репрезенти на своите држави, т. е. тие играат значајна улога во артикулирањето на надворешната политика на својата држава не само во земјите каде што се акредитирани туку и пошироко.

Во оваа смисла, и Британската дипломатска служба (British Diplomatic Service) бележи суштински промени во текот на својот повеќевековен развој, движејќи се во насока на сè поголема професионализација на дипломатската дејност и на профилирање дипломати, кои ќе бидат доброобучени и информирани за да можат компетентно да ја извршуваа својата служба.¹

Притоа, зборувајќи за дипломатијата воопшто, треба да се нагласи дека нејзината функција подразбира и:

- заштита на националните интереси кога преку дипломатијата се штитат своите политички, економски и безбедносни интереси;

- одржување на мирот, т. е. таа настојува да спречува конфликти и да ги решава постојните преку дијалог;

- преговори и договарања кога одредени конфликтни ситуации се решаваат со остварување меѓусебна соработка, односно со склучување трговски аранжмани, алијанси и други меѓународни договори;

- официјално претставување на државата во странство;

- промовирање на културните вредности на сопствената држава;

- информирање и анализирање, што всушност значи собирање информации од/за други држави, нивна анализа и доставување до Министерството за надворешни работи (поопширно за ова видете во: Vienna Convention, 2005: 95).

А токму последната наведена задача на дипломатијата – информирањето и анализирањето – е тема на документот што го презентираме во овој прилог. Овој доверлив извештај од јануари 1912 година е испратен од Х. О. Бакс-Ајронсајд², ополномоштен

¹ За развојот на британската дипломатија до почетокот на XX век видете: Escott 1908. За трансформацијата на дипломатската служба, промената на дипломатските практики и сл. во периодот на XIX век видете: Jones 2006.

² Сер Хенри Џорџ Отрам Бакс-Ајронсајд (Sir Henry George Outram Bax-Ironside), (15 ноември 1859, Газијпур, Бенгал, Индија – 1929), истакнат британски дипломат, кој служел како ополномоштен министер на Обединетото Кралство

министер на Обединетото Кралство во Бугарија, до министерот за надворешни работи на Обединетото Кралство, Едвард Греј³, и содржи анализа на дипломатските претставници, односно на шефовите на дипломатските мисии, главно, на Големите сили и на балканските држави во бугарската престолнина, кои ја извршувале таа функција во текот на 1911 година. Од детаљната анализа на дипломатските претставници на: Франција, Италија, Грција, Германија, Русија, Србија, Австро-Унгарија, Турција и на Романија (нерезидентните претставници на Холандија, Персија и на Соединетите Американски Држави само се споменуваат на крајот од документот) многу јасно доаѓа до израз фактот дека Бакс-Ајронсајд е искусен дипломат, кој многу прецизно ги портретира своите колеги во поглед на нивните психофизички особености, истовремено изложувајќи го и нивниот психолошки профил и изнесувајќи свои опсервации за начинот на кој тие ја извршуваат својата дипломатска функција. Исто така, тој се осврнува на аспектот како тие користат психолошка тактика за градење доверба, намалување на отпорот или за манипулација во однос на степенот на „топење“ на националните интереси (поопширно за ова видете: *The Psychological Assessment*, 2003).

Во продолжение на текстот го презентираме документот во превод на македонски јазик со соодветни коментари, забелешки и појаснувања за одредени настани и личности што се споменуваат во него. Тој е пишуван на машина за пишување, а е дел од микрофилмуваните материјали од Националниот архив на Обединетото Кралство во Лондон (Public Record Office – London), од фондот на Министерството за надворешни работи (Foreign Office, 371), кои се чуваат во Државниот архив на РС Македонија, поконкретно во фондот *Форин офис, Дипломаџиски извештаи за*

во Царството Бугарија од 1911 до 1915 година, кога го напушта поради влегувањето на Бугарија во Првата светска војна на страната на Централните сили.

³ Сер Едвард Греј (Sir Edward Grey), (25 април 1862, Лондон, Обединето Кралство – 7 септември 1933, Фалодон, Обединето Кралство), британски политичар и државник, министер за надворешни работи од 1905 до 1916 година.

историјата на Македонија (Foreign Office, Diplomatic Reports on the History of Macedonia), сиг. М 1959. Подвлечените делови во текстот, големите букви, заградите и курзивот се задржани и во преведениот текст.

2. Превод на документот со коментари

[Овој документ е сопственост на Владата на Неговото Британско Величество.]

Бр. 3 – Архиви.

[В]

ЈУГОИСТОЧНА ЕВРОПА

22 јануари

ДОВЕРЛИВО

Сектор 11

[2822]

No. 1

Сер Х. Бакс-Ајронсајд до сер Едвард Греј—(Примено на 22 јануари 1912 г.)

[No. 5. Доверливо.]

Господине,

Софија, 6 јануари 1912 г.

Во врска со тајниот допис бр. 1 од 1 јануари 1911 година испратен од мојот претходник, имам чест да Ви го доставам приложениот извештај за странските претставници во оваа престолнина.

Со почит,

Х. О. БАКС-АЈРОНСАЈД⁴

⁴ Големите букви се во оригиналниот документ.

Прилог кон бр. 1

Извештај за шефовите на странските мисии во Софија, јануари 1912 година

*Франција*⁵.—(г. Морис Палеолог⁶, ополномоштен министер⁷)

По заминувањето на Асим-бег⁸, кој ја презеде новата должност државен секретар за надворешни работи во Цариград, францускиот министер стана декан⁹ на дипломатскиот кор. Предностите и недостатоците на г. Палеолог често беа навестувани и од моите претходници и од мене, така што немам многу што да додадам. Сепак, би можело да се каже дека однесувањето на францускиот дипломат во текот на последната криза, која беше предмет на мојот доверлив допис бр. 105 од 23 октомври 1911 г., го лиши и од тоа малку почит што ја уживаше. Тој не само што ја изгуби наклонетоста што му беше искажана лично од дворот туку, станувајќи орудие на стамболовистичката партија¹⁰, која во моментов е толку многу дискредитирана, е

⁵ Италикот е во оригиналниот документ.

⁶ Морис Палелог (Maurice Paléologue), (13 јануари 1859, Париз, Франција – 23 ноември 1944, Париз, Франција), дипломат, историчар и есеист. Бил ополномоштен министер во Бугарија од 1907 до 1912 г.

⁷ Според терминологијата утврдена на Виенскиот конгрес од 1815 г., со *Envoy Extraordinary and Minister Plenipotentiary* се означува вонреден пратеник и ополномоштен министер, т. е. дипломатски претставник во ранг помеѓу амбасадор и овластен претставник (анг. *Minister Resident*). Заради економичност, во текстот го користиме терминот *ополномоштен министер*.

⁸ Мустафа Асим-бег (Mustafa Asım Bey), (10 декември 1868, Цариград [Истанбул], Османлиска Империја – 1937, Анкара, Република Турција), османлиски дипломат и државник. Бил ополномоштен министер во Бугарија (1909 – 1911), а потоа бил назначен за министер за надворешни работи на Империјата (повеќе за ова видете Temizer, 2021: 1073–1104).

⁹ Во дипломатски контекст, *декан на дијломајски кор* е најстариот (според акредитација) амбасадор или дипломатски претставник на една земја, кој често има протоколарни и претставнички обврски во име на целиот дипломатски кор.

¹⁰ Неформален назив за политичката група, која се оформила околу идеите од политичкото наследство на Стефан Стамболов, бугарски политичар и премиер од 1877 до 1894 г. Нивната идеологија била: антируски ставови,

третиран со непочитување како од страна на сегашниот премиер така и од страна на други водечки бугарски државници. Сепак, тој е интелигентен и пријатен колега, кој, за жал, предолго престојува во земјата, каде што е акредитиран и веќе не е добредојден.

Италија.—Грофот Босдари¹¹, ополномоштен министер, кој пристигна овде кон крајот на 1909 г., постепено ја зајакна својата позиција. И тој и грофицата Босдари се гостољубиви по природа и организираат неделни приеми во италијанската легација за време на престојот на грофицата во Софија.

Англофилската настроеност на грофот Босдари Ви е добро позната. Тој беше долги години во италијанската амбасада во Лондон и неговата амбиција е да биде конечно назначен како амбасадор во Судот на Сент Џејмс¹².

На позицијата на италијанскиот министер овде донекаде позитивно влијаеше Турско-италијанската војна¹³, имајќи го предвид фактот дека голем дел од општеството е антитурско [антитурски расположено – заб. Л. Г., Т. Ч.].

силен монархизам, централизација и силна држава, прозападна ориентација кон Австро-Унгарија и кон Германија.

¹¹ Грофот Алесандро де Босдари (Alessandro de Bosdari), (10 мај 1867, Болоња, Кралство Италија – 12 мај 1929 година, Болоња, Италија), италијански дипломат, кој ја извршувал функцијата на ополномоштен министер во Бугарија (1910 – 1913) и во Атина (1913 – 1918). Автор е на книгата *За Балканските војни, Големата војна и некои прелиминарни настани: дипломатски белешки* првпат објавена во 1928 година (преведена е и на српски јазик, видете: Де Босдари, 2021).

¹² Судот на Сент Џејмс (англ. *Court of St. James*) е кралскиот суд на суверените на Обединетото Кралство. Тука вообичаено се изведува чинот на предавање на дипломатските акредитации на сите амбасадори и високи комесари во Обединетото Кралство.

¹³ Турско-италијанската војна (1911 – 1912) е конфликт меѓу Кралството Италија и Османлиската Империја, кој се водел за контрола на територијата на Триполитанија и на Киренаика.

Грција.—(г. Панас,¹⁴ ополномоштен министер.)

Сметам дека г. Панас е во секој поглед извонреден колега. Тој е добро информиран, интелигентен и добро обучен дипломат. Тој беше долги години генерален секретар во Атина и многу е веројатно наскоро да биде назначен на многу поважна функција. Неговото заминување ќе го сметам за вистинска загуба. Неговата жена е атињанка и е љубезна и гостопримлива по природа.

Германија.—(г. Де Белов-Залеске¹⁵, ополномоштен министер.)

Германскиот министер е донекаде необичен карактер. Иако поминав многу време со него во текот на изминатава година, се стеснувам да дадам конечно мислење за него. Господинот Де Белов има уметничка природа: слика и црта убаво и е првокласен музичар аматер. На прв поглед, тој не покажува никакво интересирање за балканската политика; отворено ја критикува Софија и ја споредува со места како Цариград и Каиро. Како резултат на неговите отворено искажани согледувања, тој е непопуларен кај Бугарите и многу членови од дипломатското тело го именуваат со прекарот „le grognard“¹⁶.

¹⁴ Димитриос Панас (Δημήτριος Πανάς), (1856 – 1931), грчки дипломат и државник. Бил ополномоштен министер на Грција во Бугарија од 31 август 1910 до 18 август 1913 г. Придонел за зајакнувањето на грчко-бугарските односи, особено во контекст на Балканските војни. Потписник е на Воената конвенција помеѓу Бугарија и Грција потпишана во Софија на 22 септември 1912 г.

¹⁵ Клаус фон Белов-Залеске (Claus von Below-Saleske), (8 април 1866, Залеска, Померанија, денешна Полска – 14 август 1939, Берлин, Германија), германски дипломат. Во 1910 г. бил назначен за ополномоштен министер на Германија во Бугарија и на таа бил должност до 1912 г.

¹⁶ Најсоодветен превод на оваа лексема би бил ‘оној што постојано негодува, мрчи; мрчатор, мрчало’. Иако во јазичната практика се среќаваат лексемите *мрчајор* и *мрчало*, тие не се застапени во *Толковниот речник на македонскиот јазик*. Затоа сметавме дека, заради зачувување на автентичноста на изразот, е најдобро во оваа реченица да се остави француското *le grognard* наведено во оригиналниот документ (и напишано со

Тој, сепак, ја поседува доблеста да биде весел и ведар мрчатор и ми бил пријатен соговорник – освен кога станува збор за политиката, која никогаш доброволно не ја споменува.

Русија.—(г. А. В. Некљудов¹⁷, ополномоштен министер.)

Позицијата на рускиот министер во оваа престолнина е далеку од пожелна. Потребно е многу такт, јасно разбирање на политичката ситуација и одлучност да се даде мислење за важни прашања за балканската политика кога се бара да се направи тоа.

Претходниот министер, г. Сементовски-Курило¹⁸, беше човек со прониклива интелигенција, широка информираност и висока оспособеност и неговата смрт на почетокот од минатата година беше вистинска загуба за неговата земја.

Неговиот наследник го познавам од 1885 г., кога бевме заедно во Цариград. Тој е пријатен и гостопримлив господин, на кој не му недостасува интелигенција, но кај него целосно отсуствува цврстина, тој е поведлив и под влијание на последната личност со која зборува и, жалам што морам да кажам, без познавања на високата политика во која неговата земја игра толку важна улога. Господин Извољски¹⁹, при преземањето на

наводници), додека во следната реченица англиското *grumbler*, со истото значење, сепак, го преведуваме со *мрчайџор*.

¹⁷ Александар Василевич Некљудов (Анатолий Васильевич Неклюдов, 4 април 1856 – 18 септември 1934, Ница, Франција), дипломат и историчар. Бил ополномоштен министер на Руската Империја во Бугарија од 1911 до 1913 година. Учествува во формирањето на Балканскиот сојуз (повеќе за биографијата на рускиот дипломат видете: Авдеев, *Большая российская энциклопедия*).

¹⁸ Д. К. Сементовски-Курило (Дмитрий Константинович Сементовский-Курилло, 16 септември 1859, Петербург, Руска Империја – 13 јануари 1911, Софија, Бугарија), дипломат на Русија во Бугарија. На 24 март 1907 година е назначен за дипломатски агент во Бугарија и го добива звањето вонреден пратеник и ополномоштен министер. Повеќе за неговата биографија видете: <http://www.rusdiplomats.narod.ru/ambassadors/sementovskiy-k-dk.html>.

¹⁹ Александар Петрович Извољски (Александр Петрович Извольский), (18 март 1856, Москва, Руска Империја – 16 август 1919, Париз, Франција), министер

функцијата руски амбасадор во Париз, колку што разбрав, даде до знаење дека посакува нов секретар во амбасадата, место кое минатата година беше пополнето со г. Некљудов, па нему му беше дадена Софија, првото место што се ослободи.

Госпоѓа Некљудов е љубезна и добродушна, но исто како и нејзиниот сопруг, таа е по природа неспособна да ја исполни својата специфична улога како сопруга на рускиот министер во оваа престолнина.

Србија.—(г. М. Спалајковиќ²⁰, ополномоштен министер.)

Српскиот министер пристигна овде минатиот мај по смртта на неговиот претходник, г. Светислав Симиќ²¹. Господин Спалајковиќ беше неколку години генерален секретар во Белград. Тој е човек со такт и со специјална способност и работеше напорно, веќе со одреден успех, на тоа да ги постави постојните односи меѓу овие две балкански држави на попријателска основа. Бугарската влада, со која има чести контакти, едногласно ги признава неговите способности, тактичноста и дискрецијата. Има шармантна и убава жена, која е од Сараево, босанската престолнина.

Австро-Унгарија.—(Господин гроф А. Тарновски де Тарнов,²² ополномоштен министер.)

за надворешни работи на Руската Империја (1906 – 1910) и руски дипломат, амбасадор на Империјата во Франција (1910 – 1917).

²⁰ Мирослав Спалајковиќ (Мирослав Спалајковић), (6 април 1869, Крагуевац, Кнежевство Србија – 4 февруари 1951, Севр, Франција), српски државник и дипломатски претставник во Царството Бугарија (1911 – 1913) и во Руската Империја (1914 – 1919). Во 1922 година е именуван за амбасадор на Кралството на СХС во Франција. На таа должност останал сè до 1935 година. За неговата биографија повеќе видете: Бајин, 2016.

²¹ Светислав Симиќ (Светислав Симић), (4 март 1865, Ужице, Кнежевство Србија – 8 март 1911, Лезен, Швајцарија), српски дипломат и новинар.

²² Адам Тарновски Постариот (Adam Tarnowski von Tarnów), (4 март 1866, Краков, Австро-Унгарија [сега Полска] – 10 октомври 1946, Лозана, Швајцарија), австроунгарски дипломат од полско потекло, ополномоштен министер на Австро-Унгарија во Софија (30 април 1911 – 9 ноември 1916).

По заминувањето на барон Гискра²³ во Хаг, грофот Тарновски минатиот мај беше назначен за австриски претставник. Тој претходно беше советник во Амбасадата на Австро-Унгарија во Лондон и му е добро познат на нашиот Суд²⁴. Грофицата, полска принцеза по раѓање, е ведра и пријатна домаќинка и тие убаво се забавуваат во нивната пространа и убава легација.

Грофот Тарновски е пријатен и ведар господин и сметам дека е добар колега. Сепак, по мое мислење, тој не е доволно способен да ја извршува оваа важна функција и лесно станува жртва на интригите на Неговото Величество кралот Фердинанд.

Турција.—(Мехмед Наби-бег²⁵, ополномоштен министер.)

Наби-бег пристигна дури минатиот октомври и затоа не го познавам многу. Сепак, она малку што го видов ми остави многу поволен впечаток. Надворешната појава на Наби-бег не оди во негов прилог бидејќи е мал по раст и доста набиен, но сметам дека е интелигентен, доброинформиран и ни приближно толку избувлив колку неговиот претходник Асим-бег. Ќе му биде потребна сета негова способност да остане во добри односи со бугарската влада.

Романија.—(Принц²⁶ Д. Ј. Гика,²⁷ ополномоштен министер.)

²³ Д-р Карл Фрејхер фон Гискра (Dr. Karl Freiherr von Giskra), австроунгарски дипломат во Бугарија (24 септември 1909 – 30 април 1911).

²⁴ Се мисли на Судот на Сент Џејмс.

²⁵ Мехмед Наби-бег (Mehmed Naby Bey), (1868 – 1924), дипломатски претставник на Османлиската Империја во Атина (1908 – 1911) и во Софија (октомври 1911 – октомври 1912), потоа во Италија (до ноември 1915 г.) и во Франција (меѓу ноември 1920 и ноември 1922). Во 1918 г. кусо време бил министер за надворешни работи на Империјата. За дел од неговата кореспонденција видете Махмурян, 2022, 9–26.

²⁶ Благородничка титула.

²⁷ Димитрие Ј. Гика (Dimitrie Ghica), (21 јануари 1875, Цариград [Истанбул] – 13 октомври 1967, Брисел, Белгија), романски дипломат и политичар, ополномоштен министер во Бугарија од 1911 до 1913 г.

Принц Гика пристигна пред еден месец како наследник на г. Дијаманди,²⁸ кој беше назначен за романски министер во Рим. Принцот, кој претходно беше советник во романската легација во Виена, изгледа крeвко и има вкочанета нога – последица на една несреќа. Тој совршено го владее францускиот бидејќи од најрана возраст се школувал во Париз. Засега немав можност да ја оценам неговата способност, но ми остави впечаток на интелигентна личност. Има само 36 години и разбрав дека неговото брзо напредување не се должи исклучиво на неговите квалитети, туку и на поддршката од Дворот и на семејните врски со високите кругови.

Белџиската леџација во моментов нема шеф бидејќи г. Ван дер Хејде си замина и легацијата е во рацете на млад *chargé d'affaires*²⁹.

*Нерезидентни претставници*³⁰

Холандија.—(г. Ле Јонкер³¹ П. Ј. Ф. М. ван дер Дус де Вилебоа.³²)

Престојува во Цариград.

²⁸ Константин Дијаманди (Constantin Diamandi), (1868, Идричи, Романија – 1932, Идричи, Романија), ополномоштен министер на Романија во Бугарија од 18 јуни 1909 до 1 ноември 1911 г.

²⁹ Во оригиналот е употребен францускиот термин *chargé d'affaires*, со кој се означува дипломат од понизок ранг, кој е вршител на работите во отсуство на шефот на дипломатското претставништво. Во преведениот текст се определивме да го задржиме овој термин.

³⁰ Нерезидентен претставник е дипломат, кој е акредитиран за одредена земја, но не живее или не престојува постојано таму.

³¹ Јонкер (Jonkheer) е благороднички атрибут во Холандија, кој стои пред името и благородничка титула во Белгија.

³² П. Ј. Ф. М. ван дер Дус де Вилебоа (Pieter Joseph Frans Marie van der Does de Willebois) (1851 – 1919), холандски дипломат, кој служел како ополномоштен министер на Холандија во Бугарија од 1908 г. Потекнува од познато благородничко семејство кое има холандско-француски корени.

Персија.—(Неговата Екселенција Мирза Али Мохамед Кан посредник на султанот.)³³

Престојува во Букурешт.

Соединети Држави.—(г. Џон Б. Џексон.)³⁴ Престојува во Букурешт.

Местото во моментот е испразнето.

PRO FO 371/1304 R 2822

3. Заклучок

Презентираниот документ, меѓу другото, покажува дека психолошката анализа игра клучна улога во разбирањето на однесувањето, намерите и на одлуките на странските држави и на нивните лидери, министри, дипломати и конзули. Од друга страна, психолошката анализа е значајна имајќи предвид дека таа служи и како алатка за предвидувања на реакциите и за приспособување на дипломатските стратегии. Благодарейќи на своето богато дипломатско искуство и на својата добра поткованост, британскиот дипломатски претставник во Софија во овој период, Х. О. Бакс-Арјонсајд, многу добро го согледува значењето на ваквата анализа. Во тој контекст, може да се забележи дека британскиот дипломат кај своите колеги ги анализира и потеклото, начинот на размислување, стилот на комуникација, нивната позиција и односите со политичките авторитети на земјата домаќин, како и нивните трауми, амбиции и нивната реакција во кризни ситуации под притисок или при преговори, накусо профилирајќи ги и нивните сопруги. Во таа насока, треба да се има предвид дека во професионалната дипломатија, психолошката анализа најчесто се користи за

³³ Персиски (ирански) дипломат со титулата *йосредник на сулџанот*.

³⁴ Џон Бринкерхоф Џексон (John Brinkerhoff Jackson), (19 август 1862 – 20 декември 1920), американски адвокат и дипломат. Бил ополномоштен министер на САД во Бугарија, Србија и во Романија од 12 август 1911 г. до 18 октомври 1913 г. со седиште во Букурешт. Своите акредитивни писма во Бугарија ги предал на 1 февруари 1912 г.

разбирање, а не со задни намери, меѓутоа во реалната политика тие граници понекогаш се нејасни и дипломатите често ја користат како предност во преговорите. Конечно, не занемарувајќи го фактот дека секоја анализа, и покрај тенденцијата да биде што пообјективна, не може да биде целосно ослободена од субјективната перспектива на оној што ја изнесува, британскиот дипломат настојува своите согледувања на места да ги формулира со еден добро одмерен и суптилен дипломатски јазик.

Литература/References:

- Државен архив на РС Македонија, фонд *Форин офис, Дипломатски извештаи за историјата на Македонија (Foreign Office, Diplomatic Reports on the History of Macedonia)*, сиг. М 1959.
- Авдеев, В. А. „Некљудов Анатолий Васильевич“, *Большая российская энциклопедия*. https://old.bigenc.ru/domestic_history/text/2257309 (accessed May 31, 2025).
- Бајин, Зоран Д. (2016). *Мирослав Спалајковиќ (1869-1951): биографија* (докторска дисертација) [Bajin Zoran D. *Miroslav Spalajković (1869-1951): A Biography* (Doctoral Dissertation)]. Nacionalni repozitorijum Disertacija u Srbiji. https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/6185?locale-attribute=sr_RS (accessed May 29, 2025) (In Serbian)
- Де Боздари, Александар. (2021). *О Балканским ратовима, о Великом рату и о неким догађајима који сум им претходили (дипломатске забелешке)*. Пр. др Мила Михајловић. Медија центар „Одбрана“, Београд.
- Escott, T.H.S. (Tomas Hay Sweet). (1908). *The Story of British Diplomacy: Its Markers and Movements*. London, T. Fisher Unwin. https://www.culturaldiplomacy.org/academy/pdf/research/books/public_diplomacy/Story_Of_British_Diplomacy.pdf (accessed June 8, 2025).
- Jones, Raymond A. (2006). *The British Diplomatic Service: 1815–1914*. Wilfrid Laurier University Press, Waterloo. <https://muse.jhu.edu/book/49947> (accessed June 7, 2025).
- Махмуријан, Гаянэ. (2022). “Об отказе османского правительства от Батумского договора 1918 г.”, *Вестник общественных наук* 3/2022, Институт истории НАН РА, 9–26. <https://arar.sci.am/dlibra/publication/366583/edition/340348/content> (accessed May 31, 2025)

Неклюдов, Анатолий Васильевич.

<http://www.rusdiplomats.narod.ru/ambassadors/sementovskiy-k-dk.html> (accessed May 31, 2025).

Temizer, Abidin. (2021). “The Independence Process of Bulgaria and the First Ambassador of the Ottoman Empire in Sofia”, *Belleten* 85, no. (2021): 1073-1104. <https://doi.org/10.37879/belleten.2021.1073> (accessed May 31, 2025).

The Psychological Assesment of Political Leaders: With profiles of Saddam Hussein and Bill Clinton. (2003). Edited by Jerrold M. Post, MD. The University of Michigan Press, Ann Arbor.

Vienna Convention on Diplomatic Relations 1961. Done at Vienna on 18 April 1961. Entered into force on 24 April 1964. (2005). United Nations, *Treaty Series*, Vol. 500.

ДК: 398(=163.3)(049.3)

УДК: 821.163.3(049.3)

DOI: <https://www.doi.org/10.55302/PS2523181k>

РЕЛИГИОЗНИОТ ИДЕНТИТЕТ НА КРАЛЕ МАРКО

Емилија Ковилоска

Институт за македонска литература
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Клучни зборови: Крале Марко, религиозен идентитет, христијанство, Блаже Конески, Слободан Мицковиќ, Трајко Китанчев, Славчо Ковилоски.

Резиме: Во трудот се осврнуваме на големиот број идентитети што ги среќнуваме во ликот на Крале Марко. Подробно се задржуваме на неговиот религиозен идентитет преку фолклорните и книжевните дела од македонските автори: Блаже Конески, Слободан Мицковиќ, Трајко Китанчев, Славчо Ковилоски.

THE RELIGIOUS IDENTITY OF KING MARKO

Emilija Koviloska

Institute of Macedonian Literature
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje

Keywords: King Marko, religious identity, Christianity, Blazhe Koneski, Slobodan Mickovikj, Trajko Kitanchev, Slavcho Koviloski.

Summary: In this paper, we address the numerous identities that we encounter in the character of King Marko. We focus on his religious identity through the folklore and literary works of the Macedonian authors Blazhe Koneski, Slobodan Mickovikj, Trajko Kitanchev, Slavcho Koviloski.

Вовед

Крале Марко важи за најпознатиот лик во јужнословенскиот фолклор. Неговиот лик и неговата дејност се поврзуваат со

бројни историски настани, со голем број градби (цркви и утврдувања), со различни фрескоживописи, со народни преданија, легенди и песни, како и со повеќе книжевни дела, кои се однесуваат на него. Овие претстави се различни една од друга и секоја дава своевидување за овој „јунак над јунаците“.

Историските факти за Крале Марко го кажуваат следново: роден е околу 1335 година и загинал во битката кај Ровине во 1395 година; го наследил неговиот татко Волкашин на престолот на Прилепското Кралство; бил останат без војската на Волкашин, која била поразена од Турците во 1371 година, па поради тоа морал да ја прифати турската власт како вазал; неговата власт се протегала од реката Вардар – на запад, Скопје и Скопско – на север, Лерин – на југ и охридскиот крај – на запад; имал неколку браќа, кои имале благороднички титули: Андрејаш, Иваниш, и Димитри (Митриш); посветувал особено внимание на изградбата на црковни храмови; поради најразлични причини станал најопејуваниот јужнословенски јунак; неговиот лик е зачуван само на две места и тоа во Марковиот манастир, Скопско, и во манастирот „Св. Архангел Михаил“, во Варош, Прилеп (Аџиевски, 1994: 237–281).

Од она што може да се види во изворите, историскиот Крал Марко е сосема поразличен од Крале Марко во фолкорот. И додека историскиот Марко се обидува да ја зацврсти развиената власт по поразот и по смртта на татко му Волкашин, легендарниот Марко го јави својот кон Шарец и прелетува преку планините, се бори и ги победува Турците и Црна Арапина. Овие две интерпретации на неговиот живот се рашириле до таа мера што понекогаш се губи границата меѓу реалното и легендарното, но понекогаш даваат толку спротивни слики, небаре станува збор за два различни лика. Дури и името на неговата мајка било изнесувано во поинакви варијанти. Таа се викала Елена, а по замонашувањето станала Елисавета, додека пак, народната традиција неа ја познава како Ефросима (Ристовски, 2001: 155). Оттука, произлегува прашањето за идентитетите на Марко и за тоа колку од нив можеме да наведеме и да разграничине, односно да утврдиме кои се тие.

Идентитетите на Крале Марко

Прифаќајќи го ставот дека идентитетот е најуниверзалната човечка релација, него го сместуваме во социолошки и во културолошки контекст. Културата има значајна улога во општествените појави и „таа претставува комплексно тело во кое се преплетуваат норми, симболи, мотиви и слики кои навлегуваат во единката, ги вообличуваат нејзините нагонски импулси, ги насочуваат чувствата“ (Мојсиева-Гушева, 2010: 11). Оттука, овие мотиви и слики, кои се застапени во македонската културна средина, нудат повеќе можности еден историски и фолклорен лик да биде разгледуван од различни аспекти.

Во народното творештво ликот на Крале Марко честопати е идеализиран. Тоа е разбирливо со оглед на долгогодишната потчинетост на македонскиот народ под турската власт. Но, како што забележува познатиот македонски фолклорист Кирил Пенушлиски, „за жал, не останал и не можел да остане вечно таков: неговата личност морала постепено да ја губи својата херојска идеализација и најпосле да стане неполна, недоследна, противречна“ (Пенушлиски, 1981: 293). Токму во тие недоследности и противречности ние можеме да пронајдеме низа различни идентитети и идентификациски обележја, кои го красат неговиот лик. Овие идентитети се дел од „демократизирањето“ на македонската епика, при што на јунакот, покрај позитивните, му биле припишани и негативни епитети и епизоди од неговиот живот.

Првата и најчестоупотребувана идентификација на Крале Марко е поврзана со неговото јунаштво. Како што е познато, тој успеал да ги победи противниците во директни битки, да ги ослободи заробените момчиња и девојки, да искине синцири робје, да остави стапалка во некој камен, да испие три оки вино и сл. Наведените примери се само мал дел од идеализацијата на народот во потрага по јунак, кој поседува натприродна моќ, способен да прави јуначки дела. Всушност, со моќта на Крале Марко се поврзуваат некои од најубавите македонски епски песни, како што се: „Марко и морска ламја“, „Марко Крале ја одменува свадбарината“, „Марко Крале и три синцири робје“

итн. Позитивните црти на неговата личност се среќаваат во почитувањето на традицијата и на религијата: „Марко гради нова црква“, „Марко и три светителя“ итн.

Постојат и негативни елементи во описите на Марко, а тие најчесто се однесуваат на завист, како на пример во песната „Крале Марко и мајстор Ѓуро“, потоа грабање девојки – „Марко си граби невеста“, неконтролирана лутина при што погубувал сè што ќе му дојде на рака, како во песната „Синоќ Марко от Солуна дојде“, фалење со јунаштвото во песната „Зафали се Јана сношти на кланец“, погубување женски лица поради кавга, во песните: „Скарале се Марко и Маркојца“, „Марко Делибаша и „Дура од Кичева“ и др.

Врз основа на проекциите и поистоветувањата на народот со Крале Марко, се забележуваат повеќе идентификациски обележја карактеристични за него, при што предвид ги зедовме епските народни песни, легендите и преданијата од македонскиот фолклор. Ги среќаваме следните идентити на овој епски јунак:

- религиозен идентитет (тој: христијанин, наспроти Турците: муслимани),
- народносен (тој: Словен, наспроти: Немци, Власи, Турци, Маџари, Арнаути, Латини),
- полов идентитет (тој: маж јунак, наспроти жените: Влаинка девојка, багдатска девојка, сестра му Марија),
- расен (тој: бел, наспроти: Црна Арапина),
- политички (тој: крал, наспроти: селани, граѓани, ковачи),
- генерациски (тој: возрасен маж, наспроти: Секула детенце, дете Голомеше, дете Дукадинче, дете Татомирче).

За сите овие идентитети може да се пишува поопширно благодарейќи на богатиот фолклорен материјал. Сепак, ние ќе се задржиме само на религиозниот идентитет на Крале Марко.

Религиозниот идентитет на Крале Марко

Историја

Од множеството специфични идентитети го издвојуваме религиозниот идентитет, како еден од најсилните на Крале Марко, кои ги среќаваме во македонскиот фолклор и во македонската книжевност. Цврстината со која луѓето во средниот век се поврзувале со религијата е особено видлива во книжевноста и во бројните верски градби, кои датираат од овој период. Ова е посебно забележливо кај луѓето, кои имале владејачки претензии, видливи преку нивните титули: крал, кнез итн. Тие се јавувале како ктитори на црковните храмови, па нивните ликови ги пронаоѓаме во фреските насликани на сидовите. Меѓу нив, е препознатлив ликот на историскиот Крал Марко, насликан при влезот на црквата „Свети Архангел Михаил“ во Варош, Прилеп, како и на јужниот надворешен сид на црквата „Свети Димитрија“ во Марковиот манастир во селото Маркова Сушица, Скопско.

Таму се наоѓа и следниот напис:

„Се обнови овој пребожествен храм на светиот великомаченик христов победоносец и чудотворец Димитрија, со усрдieto и поспешението на благоверниот крал Волкашин и со благоверната кралица Елена и со премногу љубените нивни ќерки и синови благоверниот крал Марко и Андреаш, Иваниш и Димитар во годината 1377. А овој манастир почна да се сида во 1345 во дните на благоверниот цар Стефан и христољубивиот крал Волкашин, а се заврши во дните на благоверниот и христољубивиот крал Марко“ (Ќорнаков, 2009: 69). Исто така, во еден краток натпис запишан на сид во манастирот „Св. Архангел Михаил“, се вели: „Во Христа Бога благоверен крал Марко“. Очигледно е дека постојаното повикување на Бог за Крале Марко било суштествено прашање.

Мошне интересна е една легендарна реченица, која божем Марко ја изговорил пред смртта во Ровине во 1395 година. Имено, како турски вазал требало да се вклучи во редовите на турската војска во борбата против влашкиот војвода Мирче. Тој

трагично го доживеал целиот настан искажувајќи ги зборовите: „Го молам Бога да им биде помошник на христијаните, па нека бидам првиот меѓу мртвите во оваа борба“ (Ристовски, 2001: 162). Без разлика дали навистина ги изговорил или не ги изговорил, традицијата му ги припишува овие зборови токму на Крале Марко како последна негова исповед и како пример за подготвеност за жртвување на сопствениот живот во интерес на христијанството. Можеби токму оваа реченица придонела Марко да се гледа како на непоколеблив борец за христијанството и оттука од неа можеле да произлезат низа песни и легенди во кои се пее и се раскажува за неговите јуначки дела во кои тој ги победува иноверците.

Преку овие примери, засновани врз историски извори, може да се согледа значењето што го имала христијанската религија во секојдневниот живот на луѓето од средновековието, вклучително и на Крале Марко. Со оглед на тоа што тој поседувал општествена и материјална моќ да придонесе за афирмирање и за негување на религиозните практики, истовремено се јавил и како заштитник на христијанството. Една од должностите на владетелите, можеби и најважна во ова време, била градење црковни објекти и негување на религиските догми. Во содејство со црковните институции секоја отстапка од востановените правила и норми владетелот ја казнувал на различни начини. Мислата дека тој е врховен заштитник на христијанското население и на верата, во голема мера го обмислувало и неговото постоење како крал и како човек.

Фолклор

Како што кажавме, ликот на Крале Марко е најзастапениот во јужнословенската епика. Голем број песни, преданија и легенди за него биле запишани и се објавени од страна на познатите македонски собирачи на народни умотворби, како што се; Марко Цепенков и Кузман Шапкарев.

Во овие фолклорни творби е видливо дека постапките на Крале Марко во голема мера се диктирани од религијата. Тој се грижел за незаштитеното христијанско население, постел за

време на големите празници, одел на причесна рано на Велигден, ги казнувал неверниците, а ја штител дури и Света Гора. Во една пригода дури го фатил царот во Стамбол, што значи турскиот султан, па му ги пресекол нозете до колена, рацете до рамена и му ги извадил очите, бидејќи „силум вера не се менува“.

Дека Марко се грижел за изградба на цркви и за негување на христијанската религија кажуваат и голем број песни и легенди поврзани со него. Еден таков пример во кој Марко е градител на црковен храм е следниот:

„Марко гради нова црква,
он је гради, она падај,
град, гради, загради ја,
шари, шари, нашари ја...“ („Марко гради нова
црква“, *Марко Крале, легенда и сџварносѝ*, 1983:
319).

Или, во друг случај Марко ја покажал својата понизност кон Бог:

„...Врна се Крале Марко,
си ојде на дома си,
служба си е послужило,
бога се је поклонило“ („Марко и три светитела“,
Марко Крале, легенда и сџварносѝ, 1983: 153).

Освен во епските песни, градењето на верски објекти од страна на Крале Марко е забележано и во преданијата. Во записот на Марко Цепенков, насловен како „Предание за Прилеп, Варош и околината и за бегането на Марка Кралета од Варош“, се вели: „Татко ми каза за оти црквите биле праени поеќе од кралеи и банеи, а најпоеќе Марко Крале имал напраени цркви и манастири“ (Цепенков, 1980, кн. 7: 124).

Сепак, понекогаш Крале Марко влегувал и во дуел со Господ бидејќи сметал дека со својата сила можел да го победи. Тогаш, Господ бил приморан да слезе на Земјата и да ги одмери силите со него. Се разбира, во таквите случаи јунакот не може да извојува победа. Меѓутоа, овие блиски врски на Марко со Бог

остануваат. Народниот пејач негувал посебен однос во прикажувањето на блискоста меѓу Марко и Господ. Затоа, Господ за Марко „за и натаму да победува и да го штити народот, го дарува со итрина“ (Китевски, 2010: 155). Овој случај на директен контакт меѓу Творецот и Јунакот покажува дека првиот е свесен за улогата што Марко ја имал во ширењето и во негувањето на верата. Токму затоа, иако му е одземена силата, тој не е погубен, туку му се дадени други начини за егзистенција и за одбрана.

Крале Марко во фолклорните творби се јавува како бранител на верата. Самата претстава на борбата со Црна Арапина, освен ослободителна и расна, е борба против друга вера, против друг идентитет. Дури и кога во неговата земја биле изградени џамии, тој наоѓа начин да ги турне. Во друга пригода тој ги казнува и оние што сакале да си ја сменат верата. Марко посегнува по сурови казни врз вероотстапниците и кон оние за кои смета дека на било каков начин го напуштиле христијанството. Оттука, народните песни и преданија, на мошне илустративен начин, го прикажуваат како заштитник на христијаните.

Книжевност

Македонската книжевност на Крале Марко му посветила повеќе романи, песни, есеи и анализи на фолклорните творби, од кои ќе ги издвоиме романите: *Крале Марко* од Видое Подгорец, *Крале Марко* од Слободан Мицковиќ, *Синойџи на Кралоџи (роман за Крале Марко)* од Славчо Ковилоски, како и песни застапени во разни збирки од Никола Јонков Вапцаров, Трајко Китанчев, Асен Шурдов-Ведров, Блаже Конески, Петре Бакевски, Славка Арсова итн. Во нив, како и во народните песни, Марко е предаден како човек со беспопштедна сила и како човек што се бори против туѓинците и Црна Арапина, што го навестуваат самите почетни стихови: „Стани Марко, стани да се бориш / со тешката боздугана твоја“ кај Н. Вапцаров (Вапцаров, 1991: 87) и „Со години битка не биле / Крале Марко и Црна Арапина“ (Шурдов-Ведров, 2012: 60).

Еден од оние што пишуваат за Крале Марко бил Трајко Китанчев. Неговата творба „Крале Марко ја губи силата“ е

напишана како народна песна. Во неа „Марко Прилепчанец кажал неразумни зборови – го предизвикал Господ на мегдан“ (Миронска-Христовска, 2015: 132). Марко се судрил со Господ престорен во старец, но не успевал да го победи, постепено губејќи ја силата. Сепак, на крајот Господ му ја вратил силата, меѓутоа со благослов оттогаш да победува со итрина, а не само со сила, бидејќи ете, во други земји, имало и појунаци од него. Поемата завршува со заклучокот дека останало да се пее и да се раскажува за оваа случка и за јунаштвото на Крале Марко, но и: „да се слави Божје свето име, / за да слушат сета рисјанштина“ (Ивановъ, 1898: 63).

Во циклусите посветени на Крале Марко, Блаже Конески и Петре Бакевски се повикуваат на неговата сила, но нудат и еден продуховен и филозофски поглед на егзистеницијата, на минливото, на водата и сл. Во песната „Одземање на силата“ јунакот му се обраќа на Господ со прашања поврзани со неговата сила (Конески, 1980: 107–109), додека пак, во песната „Марковиот манастир“ го опишува материјалното и духовното создавање на манастирот (Конески, 1980: 116–117). Слично постапува и П. Бакевски во песната „Марко Крале се симнува од фреската во црквата Св. Димитрие, Скопско, XIV век“ (Бакевски, 2011: 48–50).

Во новелата *Крале Марко*, авторот Слободан Мицковиќ се повикува на песните на Блаже Конески, посветени на легендарниот јунак и на легендите запишани од Цепенков, давајќи свој печат на раскажувањето. Новелата е составено од пет дела: „Пад“, „Страв“, „Бес“, „Бог“ и „Смрт“, и во сите нив Крале Марко ги брани христијаните, ги чува од „некрстот“. Тој гради манастири, преноќева таму, јаде на скудна трпеза со монаси, се исповеда, ги погребува христијаните, но и бара од свештеникот Василиј да го моли Господ „да му прости што го мачи народот“ (Мицковиќ, 2003: 78). Потоа и самиот сака да се моли, а Василиј гледа дека Бог и него го „поучил дека спасението е во молитвата“ (Мицковиќ, 2003: 80).

Најчестата тема во книжевните дела на авторот Славчо Ковилоски е поврзана со Крале Марко. Како главен лик, Марко

се јавува во неговата монодрама *Крале Марко (или Синој на Волкашин)*, романот *Синој на Кралој* (роман за Крале Марко) и поемата *Крале Марко ѝо вѣор ѝајѣ*. Таму, Крале Марко му се помолува на Бога во повеќе наврати за да му даде сила да истрае во времето невреме, да ги прехрани гладните чеда, да им помогне на немоќните итн. Истовремено и во оваа поема јунакот гради цркви и манастири, дури триста шеесет и пет, за секој ден во годината по една, а се бори и со непријателите „завиткани со пелерини сиви, / на главите фесови ветви“ (Ковилоски, 2019: 37), односно со припадници на друга вера. Слични слики наоѓаме и во монодрамата (Ковилоски, 2010: 39–40), каде што авторот реинтерпретира неколку народни песни во однос на подигнувањето храмови и борби со неверниците. Најмногу и највпечатливи описи со религиозна содржина наоѓаме во *Синој на Кралој* (роман за Крале Марко), каде што Ковилоски го опишува начинот на градење на божјите храмови, неговата посветеност на Бог, но и една несекојдневна епизода од животот на богомилите, кои, Крале Марко жестоко ги казнува.

Ликот на Крале Марко во македонската книжевност, слично како и во фолклорот, претставува олицетворение на христијански крал, кој се обидува да остане што поблизок до народот и до верата и кој негува блиски односи со Бог. Тоа е една од причините и што балканските словенски христијански народи го земаат и за свој симбол на борбата против туѓоземните и туѓоверските поробувачи.

Пагански елементи во ликот на Крали Марко

Ликот на Крале Марко се сретнува и во народната религија на Македонците. Тука, некои христијански претстави се мешаат, односно се соединуваат со натприродни сили од постари словенски, пагански времиња. Народните творци успеале да создадат различни елементи од митскиот аспект на: просторот, времето, личноста, живиот и неживиот свет. Тие биле составени вешто, при што се губи границата на реалното и митското. Некои од мотивите, како што се зачнувањето на Марко од змев, задојувањето од самовила, појавата на наречниците, па сè до неговата бесмртност, се својствени за поинакви натприродни

претстави, кои драстично се разликуваат од христијанските догми.

Ставањето на ликот во ваков контекст е производ на богатиот спектар на претхристијански верувања, кои, Македонците ги задржале во текот на вековите. Во таа смисла, Марко е интегриран во друг систем на верување, кој нема ништо заедничко со религијата, којашто ја практикувал во реалноста. Не станува збор само за присуство на: самовили, крилат коњ или борби со ламји, туку, во нашиот случај, се јавува и еден специфичен однос кон неживата материја: планини, гори, води, трева и сл.:

„Тесно поврзано со односот на луѓето кон природата во народната религија е верувањето во знаење немушт јазик, јазик на волшебните суштества, растенијата, птиците, животните, предметите и појавите во природата“ (Светиева, 1997: 221). Овој однос на Крале Марко со живите и со неживите суштества го дефинира неговиот митски карактер. Тука веќе се губи историската подлога на реалниот лик, а нему му се придаваат особини, кои, народната македонска религија ги сметала за полезни во истакнување на специфичните карактеристики на ликот. Бидејќи народната религија е поврзана тесно со природата и со природните појави, таму му е местото и на јунакот. Таму тој се снаоѓа најдобро, таму комуницира со сите и таму верувањата можат да се остварат.

Заклучок

Од претходноизнесеното, може да се види дека Крале Марко има многу силно изразен религиозен идентитет. За него христијанството претставува начин на живот и модел на однесување. За тоа зборуваат и бројните фолклорни творби од различни балкански земји (Македонија, Србија, Бугарија, Хрватска итн.), но и книжевни творби од припадници на различни балкански нации. Без разлика на народносното присвојување, сите тие се согласни за цврстите верски определби на Марко, а поврзани со христијанството. Потврда за тоа наоѓаме и во историските извори, каде што на неколку места го

пронаоѓаме натписот: „Во Христа Бога благоверен крал Марко“. Крале Марко во меморијата на народот останува да постои како јунак и бранител на христијанството.

Литература/References:

- Ациевски, Коста. (1994). Пелагонија во средниот век (од доаѓањето на Словените до паѓањето под турска власт). Скопје: Институт за национална историја. [Adjievski, Kosta, Pelagonija in the Middle Ages (from the arrival of the Slavs to the fall under Turkish rule). Skopje: Institute of National History] (In Macedonian)
- Вапцаров, Никола Јонков. (1991). Песни. Скопје: Македонска книга, Култура, Мисла, Наша книга, Детска радост. [Vapcarov, Nikola Jonkov (1991). Poems. Skopje: Makedonska kniga, Kultura, Misla, Nasha kniga, Detska radost]. (In Macedonian)
- Ивановъ, Юордан. (1898). Съчинения на Трайчо Китанчев. София. [Ivanov, Jordan (1898). Trajko Kitanchev's Works. Sofia] (In Bulgarian)
- Ковилоски, Славчо. (2010). Крале Марко (или Синот на Волкашин). Скопје: Современост. Прилеп: Општина Прилеп. [Koviloski, Slavcho. (2010). King Marko (or the Son of Volkashin). Skopje: Sovremenost. Prilep: Opshtina Prilep.] (In Macedonian)
- Ковилоски, Славчо. (2014). Синот на кралот. Скопје: Феникс. [Koviloski, Slavcho. (2014). The son of the king. Skopje: Feniks.] (In Macedonian)
- Ковилоски, Славчо. (2019). Крале Марко по вторпат. Охрид: НУ Центар за култура. [Koviloski, Slavcho. (2019). King Marko, the Second Coming. Ohrid: NU Centar za kultura.] (In Macedonian)
- Марко Крале, легенда и стварност. (1983). Приредил Кирил Пенушлиски. Скопје: Мисла. [King Marko, legend and reality. (1983). Kiril Penushliski (ed.). Skopje: Misla]. (In Macedonian)
- Миронска-Христовска, Валентина. (2015). Трајко Китанчев, книжевна, културна и револуционерна дејност. Скопје: Институт за македонска литература, [Mironska-Hristovska, Valentina. (2015). Trajko Kitanchev, literary, cultural and revolutionary activity. Skopje: Institute of Macedonian Literature]. (In Macedonian)
- Мицковиќ, Слободан. (2003). Крале Марко. Скопје: Слово. [Mickovikj, Slobodan. (2003). King Marko: Slovo] (In Macedonian)
- Мојсиева-Гушева, Јасмина. (2010). Во потрага по себеси. Скопје: Институт за македонска литература. [Mojsieva-Gusheva, Jasmina.

- (2010). In Search of Ourselves. Skopje: Institute of Macedonian Literature]. (In Macedonian)
- Пенушлиски, Кирил. (1981). Македонскиот фолклор. Скопје: Мисла. [Penushliski, Kiril. (1981). Macedonian Folklore. Skopje: Mislal]. (In Macedonian)
- Ристески, Љупчо С. (1997). Митските претстави за Крале Марко во Прилеп и Прилепско. Во: Кралот Марко во историјата и во традицијата. Прилеп: Институт за старословенска култура. с. 269-277. [Risteski, Ljupcho S. (1997). The Mythical Representations of King Marko in Prilep and Prilep Region. In: King Marko in History and Tradition. Prilep: Institute of Old Slavic Culture. 269-277]. (In Macedonian)
- Ристовски, Блаже. (2001). Столетија на македонската свест, Истражување за културно-националниот развoтoк. Скопје: Култура. [Ristovski, Blazhe. (2001). Centuries of Macedonian Consciousness, A Research on the Cultural and National Development. Skopje: Kultura]. (In Macedonian)
- Светиева, Анета. (1997). „Кралот Марко од аспект на народната религија на Македонците“. Во: Кралот Марко во историјата и во традицијата. Прилеп: Институт за старословенска култура. с. 219-224. [Svetieva, Aneta. (1997). “King Marko from the aspect of Macedonians’ Folk Religion”. In: King Marko in history and tradition. Prilep: Institute of Old Slavic Culture]. (In Macedonian)
- Корнаков, Димитар. (2009). Македонски манастири. Скопје: Матица. [Kjornakov, Dimitar. (2009). Macedonian Monasteries. Skopje: Matica]. (In Macedonian)
- Цепенков, Марко К. (1980). Преданија, книга седма. Редактирал д-р Кирил Пенушлиски, соработник Блаже Петровски. Скопје: Македонска книга, Институт за фолклор. [Cepenkov, Marko K. (1980). Traditions, book 7, redactor Dr Kiril Penushliski, collaborator Blazhe Petrovski. Skopje. Makedonska kniga, Institute of Folklore]. (In Macedonian)
- Шурдов-Ведров, Асен. (2012). Вера и љубов. Скопје: Современост. [Shurdov-Vedrov, Asen. (2012). Faith and Love. Skopje: Sovremenost]. (In Macedonian)

**„Зворот“ во историско-културолошки
контекст (споредбен аспект)**

**Word in Historical and Cultural Context
(Comparative Aspect)**

УДК: 821.163.3-1.09

DOI: <https://www.doi.org/10.55302/PS2523197v>

FEMME FATALE IN MOTIV TELESA V MAKEDONSKI ŽENSKI POEZIJI

Vinsent Vilčnik

Inštitut za makedonsko književnost,
Univerza sv. Cirila in Metoda v Skopju

Ključne besede: poezija, femme fatale, telo, makedonska ženska poezija, ženski arhetipi

Povzetek: V svetovni književnosti in kulturi je pogost motiv smrtonosne, usodne ženske ali *femme fatale*, še posebej v poeziji, ki je prepredena s telesnostjo, dotikom in izostreno čutnostjo, kajti za *femme fatale* predstavlja njen glavni atribut prav njeno žensko telo. Dotičen motiv je prisoten tudi v makedonski ženski poeziji, kot na primer v poeziji Svetlane Hristove-Jocikj, Katice Kjulavkove in Liljane Dirjan. Tako je v ospredju tega dela prav analiza njihovih pesmi, z namenom odkriti, kako se v njihovem pesniškem opusu izraža motiv *femme fatale* in na kakšen način je ta povezan z ženskim telesom, motivom erosa, z dotikom ter čutnostjo. Pri vsaki posamezni pesnici gre za specifične ustvarjalne postopke in načine, s katerimi ta pooseblja v svojih verzih lik *femme fatale* in mu s tem daje lasten glas. V pesništvu Svetlane Hristove-Jocikj lahko izpostavimo dva glavna arhetipa *femme fatale*; Mater Zemljo in Divjo žensko. V verzih Katice Kjulavkove v ospredje prihaja izraz erosa, telesnosti in dotika, v poeziji Liljane Dirjan pa je potrebno poudariti globoko čutnost in predvsem nekakšno istovetenje ljubezenskih čutnosti z gastronomskimi užitki.

FEMME FATALE AND THE BODY MOTIF IN MACEDONIAN WOMEN'S POETRY

Vinsent Vilčnik

Institute of Macedonian Literature,
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje

Keywords: Poetry, Femme Fatale, Body, Macedonian female poetry, Female archetypes

Summary: The figure of the deadly, fatal woman or *femme fatale* has always appeared in world literature and culture. This is especially the case in poetry, which is interwoven with physicality, touch and heightened sensuality, because the female body is the main attribute of the *femme fatale*. That motif is also present in Macedonian female poetry, such as in the poetry of Svetlana Hristova-Jocikj, Katica Kjulavkova and Liljana Dirjan. It is the analysis of their poems that represents the main interest of this work, in order to show how the *femme fatale* motif is expressed in their poetic work and in what way it is connected to the female body, eros, touch and sensuality. Each individual poetess has her own specific creative procedures and ways in which she profiles the character of the *femme fatale* and weaves it into her verses, thereby giving it a voice to speak. In the poetry of Svetlana Hristova-Jocikj, we can highlight two main archetypes of the *femme fatale*; Mother Earth and Wild Woman. In the verses of Katica Kjulavkova, a high concentration of eros, physicality and touch comes to the fore. In the poetry of Liljana Dirjan, it is definitely necessary to emphasize its deep sensuality and, above all, a kind of identification of love sensuality with gastronomic pleasures.

Motiv femme fatale

Močna figura samostojne, dominantne ženske je nedvomno pustila svoj pečat v kulturi in zgodovini človeštva. V starodavnih kulturah in kultih je bila ženska oboževana kot Velika stvarnica oz. Mati Zemlja. Po eni strani je bila ta boginja plodnosti, pomlajevanja in narave, po drugi strani pa so ji pripisovali uničujoče lastnosti, destruktiven značaj in neustrašnost. Osnova za razumno mišljenje se je osnovala v dobi kovin in postopoma se prične uveljavljati moški ustvarjalni princip – razum, poleg božanske matere pa se pojavi bog – on. Sprva se izoblikuje par božanstev, npr. babilonski Ištar in Marduk, feniška Astarta in Adonis, grška Rea in Zevs idr., sčasoma pa moško božanstvo spodrine žensko in postane edini stvaritelj. S tem se je moški definiral v odnosu do ženske in ji dodelil mesto »drugosti« (Beauvoir, 1999). Zanimiva je misel Pitagore, ki pravi, da »obstaja dobri princip, ki je ustvaril red, svetlobo in moškega, in obstaja zli princip, ki je ustvaril kaos, temnine in žensko« (Pitagora v Beauvoir, 1999: 111). S tem principom racionalnega se vzpostavi tudi podzavestna človekova potreba po razumskem obvladovanju

iracionalne plati v sebi. In »ne le, da je ženska po svoji »naravi« zapisana zlu, zaznamujeta jo tudi »nečista« telesnost oz. mesenost in iracionalnost« (Jernejšek, 2007: 24). Tako je v času vzpona patriarhata v družbi ženska moč pričela slabeti in dobivati konotacijo zlobnosti in destruktivnosti. Posledično se je v mnogih kulturah pojavil arhetip *femme fatale* – »usodna ženska«, ki je s svojo novo perspektivo skozi posamezne poosebitve (npr. Sirene, Harpije, grške Kire, Meduza, Medeja, svetopisemska Lilit, sumerska Inana itd.) pognala strah v kosti predstavnikom »močnejšega« spola in izzvala potrebo, da prevzamejo nadzor nad njo (Leeming and Page, 1994: 51). Čeprav se je sam izraz *femme fatale* pojavil šele okoli leta 1900, je veliko slik in književnih upodobitev tega lika nastalo že pred letom 1900. *Femme fatale* je bila običajna figura v evropskem srednjem veku, kjer je motiv nebrzdane ženske spolnosti kot nevarnosti moškemu zelo pogost. V obdobju romantike je ta arhetip doživel svoj razcvet v delih Johna Keatsa, predvsem v »La Belle Dame sans Merci« in »Lamia« idr. Preko slikarstva in književnosti pa je ta motiv v tridesetih letih prejšnjega stoletja zaživel še na televizijskih ekranih vedno bolj popularnega filmskega žanra film noir. Camille Paglia o *femme fatale* pravi takole: »Femme fatale se lahko pojavi kot mati Meduza ali pa kot frigidna nimfa, ki se skriva za zaslepljujočim sijem apolonijskega glamurja. Njena hladnokrvna nedostopnost privlači, fascinira in uničuje. Ona ni nevrotik, ampak je vsekakor psihopat. Karakterizira jo amoralna apatija, spokojna nezainteresiranost v odnosu do muk drugih, ki jih mami in opazuje, kot dokazuje svoje moči« (Paglia, 2002: 13).

Kljub temu, da bi naj *femme fatale* predstavljala zlo žensko, pa ta lik uteleša nenavadno ambivalenco, značilno za odnos moških do žensk (in žensk do njih samih). Govorimo lahko o Divji ženski oz. v določenih upodobitvah celo o demonskem bitju, zveri, nevarni čarovnici ali pa o idealizirani lepotici, ki zavaja s svojim izgledom, o nedotaknjeni devici, skrivnostni, prikriti razvratnici ipd. To je moška perspektiva. Po drugi strani pa ima *femme fatale* nekoliko drugačen pomen za ženske. To, kar žensko dela fatalno, je samo dejstvo, da se je uspela osvoboditi jarma patriarhata, da se je uspela osvoboditi stigme, zaradi katere je ženska izključno predmet poželenja, pri čemer je v ospredju njeno telo in ne njena osebnost. Telo za ženske (vsaj za

obravnavane pesnice v tem prispevku) nima nekega zlokovnega pomena z nujno prikrito nevarnostjo za moške, telo za ženske ni sredstvo manipulacije in orodje za doseganje avtoritete. Iz ženske perspektive je *femme fatale* ženska, ki se ne boji svojega telesa. Medtem ko moški žensko telo objektivizira, ženske pišejo o svoji telesnosti in svoji seksualni moči kot o subjektu, pri njih je telo medij, preko katerega se izraža njihova duša, notranji svet in njihova resnična, celovita identiteta.

V svojem bistvu je *femme fatale* ogledalo, ki odseva odnos družbe do spola, spolnosti, moči in nadzora. Osvetljuje, kako so privrženci patriarhata očarani in vznemirjeni zaradi močnih žensk in kako medijski narativi hkrati odsevajo, ohranjajo in izzivajo moški pogled. Koncept *femme fatale* je skozi zgodovino zelo vplival na družbeni položaj žensk in sploh v obdobju po modernizmu je zahvaljujoč ekranizaciji v filmu noir »dosegel tudi širšo javnost in postal utelešenje ženske emancipacije ter hkrati njeno vzgojno sredstvo za kršenje konvencionalnih družbenih pravil« (Jernejšek, 2007: 7). Čeprav ta na videz enodimenzionalni arhetip odpira veliko globlji sociološki aspekt, se v svojem prispevku ne bom poglobljala v to obširno temo, saj ni tako tesno povezana z mojim interesom, ki je analiza dotičnega motiva v poeziji treh makedonskih pesnic.

Arhetipsko in mitsko v poeziji Svetlane Hristove-Jocikj

Pesniška zbirka *Ea* Svetlane Hristove-Jocikj, ki je izšla leta 1984, zelo jasno tematizira prav dva temeljna ženska arhetipa: Divjo žensko in Veliko Mater, značilnosti katerih včasih sobivajo v istem mitološkem bitju. Že naslov pesniške zbirke *Ea* spominja na osebno ime in namiguje na nekakšno osebno boginjo pesnice same. Upoštevajoč pomen naslova (lat. »Ea« je kazalni zaimek »ona«) bi na vprašanje, kdo je Ea, lahko rekli, da je Ea ženska, Ea je vsaka ženska in Ona je tudi pesnica sama.

Pesniška zbirka se začne s pesmijo »Pravljica o polžu« (Hristova-Jocikj, 1894: 5). Verzi, kot npr. *V praznem, ogromnem prostoru!*¹ ali *meglene tančice* in *Zasveti Prvo seme!* (Hristova-Jocikj, 1894: 5) napovedujejo začetek sveta, stvarjenje svetlobe, rojstvo življenja, pojav boginje Ea. Polž je priča temu procesu ustvarjanja, medtem ko se počasi plazi po zemlji, se ta spreminja iz praznega meglenega prostora v poln planet, na katerem se rojeva *Prvo seme svetlobe*. Prav ta meglen, temen prostor spominja bralca na žensko maternico. Maternica je zanimiv atribut ženske, saj predstavlja njeno nadnaravno moč in jo na nek način *a priori* v odnosu do moškega opredeli kot fatalno. Moški nimajo tega inkubatorja življenja, te prsti, iz katere klije novo bitje. Zanimiv je zapis Camille Paglia v monografiji *Seksualne persone*, kjer pravi, da je »žensko telo prototip vseh svetih mest, od jamskih svetišč, do templja in cerkve. Maternica je s tančico prekrito svetišče nad svetišči« (Paglia, 2002: 19). V povezavi z arhetipom Velike Matere so velikega pomena prav ti simboli semena, plodov in drevesa. Ta prazen prostor je namreč lahko tudi prazna, neposejana zemlja brez plodov. Kot piše Clarissa Pinkola Estes: »Če imate seme, lahko popravite vsakršno škodo /.../ Imeti seme, pomeni imeti ključ življenja« (Pinkola Estes, 2019: 41), tako ima tudi Ea, kot stvarnica ta ključ Življenja. Simbol semena se pojavlja še v verzih pesmi »Ea in ogenj«, »Seje Ea semena« ipd. Pesem se konča z verzi *Plazi in se polni. / In- / Zemlje se najbolj dotika* (»Pravljica o polžu«, Hristova-Jocikj, 1894: 5). Človek, ki hodi pokončno, nakazuje samostojnost, neodvisnost, ptica, ki leti z razširjenimi krili, naznanja svobodo, lazenje polža pa aludira na podrejenost in pritlehnost. Tudi kača je bila v izvornem raju obsojena na večno plazenje po zemlji. Tako imamo tukaj Eo, boginjo moči, ki si podreja vse stvarstvo, polž pa se plazi in se polni. S čim se polni? S plodovi Ee, z njeno lepoto, čarobnostjo in svetlobo. Kar se tiče verza *zemlje se najbolj dotika*, je zanimiv prav polžev dotik ali njegovo spajanje z zemljo. Da bi vzknila rastlina, moramo v zemljo posaditi seme in medtem ko se dotika zemlje, se polž razprošira po globočinah ženske maternice. V teh

¹ Vsi prevodi citiranih verzov iz makedonščine v slovenščino so avtorski prevod avtorice članka.

zadnjih verzih prihaja do kulminacije. Ni več praznega prostora, zdaj imamo Zemljo z velikim Z. Ta uvodna pesem iz zbirke *Ea* je pravzaprav pralegenda, pravljica o nastanku sveta, v katerem prebiva Svetlana Hristova-Jocikj. To je zgodba o rojstvu kulta boginje Ea, Velike Matere, tiste, ki ustvarja in ruši, tiste, ki je *femme fatale*.

V tej pesniški zbirki t. i. kult boginje Ea, s svojo neukročeno, spremenljivo naravo predstavlja fascinantno mitološko bitje, ki kaže nasprotujoča si, privlačna nagnjenja, pogosto usodna za druga mitološka bitja, ki jih zapeljuje, kar spominja na zapis Clarisse Pinkole Estes: »V arhetipu Divje ženske je veliko prostora za naravo razuzdanih boginj. V divjini sveto in profano, sveto in seksualno nista ločena, ampak sobivata« (Pinkola Estes, 2019: 215). Arhetip Divje ženske se projicira prav preko pojma *femme fatale*: Divja ženska, ki osuplja, opija s svojimi izjemno zaslepljujočimi lastnostmi: *Zaslepila nas je svetla sablja / Zamajala nas j e/ O, Mavrica / grlo ti lahko prereže* (»Ea končuje nedokončano«, Hristova-Jocikj, 1984: 28). Lepota Mavrice je tukaj predstavljena v obliki prekrasne lepotice Mavrice. Beseda Mavrica je napisana z veliko začetnico, kakor osebno ime, prav tako pa je v originalu postavljena v zvalnik, v sklon samostalnika v vlogi nagovora. Tako verz *O, Mavrica* zveni kot nagovor dekleta, medtem ko nas verz pred tem, ki jo primerja s sabljo, opominja na fatalno lepotico, ki lahko človeka povsem prevzame, zaslužnji s svojo lepoto in mu odvzame dih, besedo (*grlo ti lahko prereže*). Ea je suverena, divja, samosvoja, avtentična, ne da se je udomaćiti ali ukrotiti, ona je ta Divja ženska.

Druga manifestacija Divje ženske je destruktivna, obscena, strašna »baba«, ki spominja na čarovnico, kakor ta v pesmi »Ea pleše v dimu«. Kot piše Alessia D'Agostini: »Kar povezuje čarovnice z usodnimi ženskami, je njihova očarljiva moč zapeljevanja in magične sposobnosti« (Alessia D'Agostini, 2022 : 6). Ples ima pomen rituala, vraževerja, praznovanja, prav tako pa je ženski ples lahko erotičen izraz in poudarjanje telesnih čarov, na kar aludirajo nekateri verzi v tej pesmi, kot npr. *Ea nedrje odpira, prsi ovite, pritajeno vdihne* (»Ea pleše v dimu«, Hristova-Jocikj, 1984: 32). Razen dajanja oz. rojevanja novega življenja, žensko karakterizira še ena sila in to je materinsko mleko. V svetu, kjer moški oskrbuje in nosi kruh v hišo, se pozablja, da je pravzaprav primordialen izvor človeške energije prav žena s

svojim mlekom, na kar spomni Hristova-Jocikj s svojo profilacijo *femme fatale*: *S presahnjenim mlekom / se boste dojili!* (»Ea pleše v dimu«, 1984: 32). V prvi kitici te pesmi se zdi, kakor da Hristova-Jocikj na nek način s svojimi besedami kleše to polno, zrelo, strašno in skrivnostno Ea, ki stoji na tlečem ognju, dim se prepleta z zrakom in ona v vsej svoji pojavi stoji ob tisti prvinski luči z dvignjenimi rokami proti nebu in se premika, počasi, a odločno, zapeljivo, kot v transu. Dim ovija njeno golo telo, nad katerim se zvijajo goži oz. kače. Zares mogočna podoba ženske kot čarobne, vzvišene čarovnice, ki v smogu in dimu, v temi, razsvetljeni le od ognja, dviguje svoje belo koleno, kar predstavlja vrhunec te pesmi, ki se konča nedokončano, s tropičjem v znak neizrečenega. Prav to neizrečeno je prepuščeno bralcu, da ga dopolni.

Eden od pomembnih simbolov Divje ženske je kača, ki je omenjena tudi v zgodbi o Gorgonah, Meduzi, pa tudi starodavni svečenici Pitiji. Ženska kača je tista, ki mamí, spletkari, ustavlja naravni tok življenja, uničuje, zapeljuje ... To simboliko lahko prepoznamo tudi v pesmih »Ea pleše v dimu« (*plazite se goži / na dojke oviti*) (»Ea pleše v dimu«, Hristova-Jocikj, 1984: 32), ali »Ea in sadika«, v kateri kača čuva vodo, ki jo potrebuje Ea, da bi lahko napojila vse stvarstvo in ga oživila. Kača ji ne dovoli. V tej pesmi lahko vidimo približevanje svetopisemskim motivom, kjer kača, namesto drevesa spoznanja varuje vodo – *živo vodo*, vodo, ki daje življenje. Toda kača to preprečuje, zato mora Ea vstopiti vase, v svojo maternico, da bi vsadila v to prst seme, iz katerega se bo razraslo stvarstvo. Ta motiv samooploditve spominja na simbol uroborosa, ki predstavlja cikel življenja, pa tudi smrti. Ta se sam fertilizira in je podoba *prima materie*, za kar lahko najdemo paralele pri Ei: *Za žrtven obred se Ea odloči: // Iz ramena zrno odkruši / in izvor odkopa v maternici / da bi vodi vodo dodala. / In brezkončno besedo izusti* (»Ea in sadika«, Hristova-Jocikj, 1984: 17).

Pesniška zbirka se v skladu s svojo dogmo konča z epilogom »Ea in nič«. Zelo zanimivo je, da se razen v prvi pesmi samo še v tej zadnji pojavi moški lik, tukaj kovač. Obdobje matriarhata, sveta Hristove-Jocikj, ki mu vlada vsemogočna, vseprisotna stvarnica Ea, se konča z vstopom kovača na sceno. Naša prvoizvorna Ea prvič izrazi kanček strahu in se pripravlja na odhod, si *pripravlja svojo ladjo, jo sestavlja*

s starimi črkami (»Ea in nič«, Hristova-Jocikj, 1984: 45), s sabo bo vzela svojo Besedo, svojo voljo, svojo zgodovino in obstoj. In končno se začne vojna med Eo in Ničemer: *Se brani Nič, kakor zver / od prve kapljice vesla / s katerim ga je Ea prerezala* (»Ea in nič«, Hristova-Jocikj, 1984: 45), na koncu se vojna konča v vzvišenem, mističnem spajanju *Nevidna Ea in Nič sta se srečala* (»Ea in nič«, Hristova-Jocikj, 1984: 45).

Erotizirana asociativnost v poeziji Katice Kjulavkove

V analizirani poeziji Katice Kjulavkove ne gre za očitno opisovanje ali govor o liku *femme fatale*. Tu lahko govorimo o nekakšnem duhu in vsebini *femme fatale* v samem lirskem subjektu, ki se s svojim drznim, aluzivnim in čutnim opisovanjem odnosa do moškega ter nasploh s pretanjenim izražanjem, osredotočenim na eros, telo, dotik, umešča kot *femme fatale*. Menim, da ima erotični izraz v poeziji Katice Kjulavkove pomembno vlogo, saj obrača patriarhalen koncept objektivizacije ženskega telesa sebi v prid. Ne gre za napad na patriarhat, niti za podrejanje moškega, temveč za specifično sprejemanje lastnih telesnih čarov in svoje fizične moči. Ko Katica Kjulavkova v ospredje postavlja ženske telesne attribute in ženskost, si prav s tem prilašča moč v odnosu do drugega. Kot piše Nataša Avramovska v predgovoru k pesniški zbirki *Erato*, »se Katica Kjulavkova utrjuje kot pesnica avtentičnega in samosvojega razgaljanja same sebe, s čimer se krepi in pogloblja njena drznost in iskrenost, s katero se v besedah večnega skozi opno realnega pretakajo valovi njenega čutnega doživljanja sebe in drugega. Odsev te drznosti in iskrenosti je prav eruptivni izbruh proslave erotičnega človekovega bistva« (Avramovska, 2008: 10). Pesnica v teh verzih odkrito in neposredno, celo ponosno spregovori o svoji ženski telesnosti, s čustvi, prežetimi z ljubeznijo in erotiko (npr. »Obelisk«, »Skrivnost«, »Vsako jutro« itd.). Tematizacija erosa se pojavlja tudi v pesniški zbirki *Žeja*, v kateri skozi spretno uporabljene simbole doživljamo izpolnitev čutnosti in telesnosti. Katica Kjulavkova, kot je razvidno npr. iz naslova *Žeja* aludira na to mesenost že s samimi naslovi svojih pesniških zbirk, ciklov in pesmi.

Če bi morali določiti najprimernejše časovno obdobje, v katerem je *femme fatale* najbolj dejavna, bi bila to najverjetneje noč. Najbolj naravno se počuti, ko plava v mraku, zavita v lepljivo temo skrivnosti, v svetu misterioznosti, ko niso vidne vse podrobnosti njene biti, svetlobe pa je ravno toliko, da so hribi in doline njenega telesa prepuščeni domišljiji človeškega uma. Noč pa je tudi čas, ko nebu ne vlada več sonce, ampak na tronu neba sedi vzvišena Luna, tista skrivnostna, zapeljiva, nevarno srebrnkasta in varljiva Luna. Tako je tudi dekle v pesmi »Črna luna« iz pesniške zbirke *Žeja* najbolj aktivna v času zadnjega krajca svoje mene. Ne gre samo za Lunino poosebljanje dekleta, temveč za tesno, organsko povezavo med ženskim telesom in mesečino. »Žensko telo je htionska mašina, ravnodušna do duha, ki je v njej. Žensko telo je kakor morje, podvrženo delovanju luninih men« (Paglia, 2002: 9), in s svojimi plimami in osekami odraža valovanje morja htionske narave. Tako je skorajda pričakovana primerjava Lune z lirskim subjektom – žensko, ki poseduje tisto eksotičnost, neustavljivost svojih čarov in izjemne telesne moči, nenavadno za žensko poželjivo strast, zaradi katere je primerjana s kačo in zmajem in celo s falusom kot atributom moške moči: *celo s kačo me primerjajo / s falusom in lamijo* (»Črna luna«, Kjulavkova, 1989: 15). Ta pesem zelo subtilno profilira lik *femme fatale* z njenimi nenadzorovanimi strastmi in prebujenim erosom: *...tudi mene zastrašuje / Divji Eros, pasja stran / žeje, nenasitnost, skomine / tudi mene besi vznemirjajo, nečiste vode, / Satan, nenehno si želim nekaj mladega / Mlaj, Krajec, Ščip* (»Črna luna«, Kjulavkova 1989: 15). Kot primer tega pogleda na poezijo Kjulavkove bi izpostavila še pesem »Obelisk«. V teh verzih se tematizira eros, še posebej preko premišljeno izbranih simbolov, s katerimi doživljamo čutnost in telesnost. Nedvomno je tak simbol prav obelisk, ki s svojo obliko simbolizira falus (*obelisk se je vzdignil / na intimno nadstropje eona / iz hrepenenja po obstoju / z vrojeno močjo in smislom / biti*) (»Obelisk«, Kjulavkova, 1989: 17). Tudi na ta način, kjer je moški princip predstavljen izključno preko dela svojega telesa, vzpostavi obraten koncept – zdaj je objektiviziran ta in ne žensko telo. Že v prvih verzih se sooči z naravo oz. z naravo ženske, matere stvarnice in se vznemiri: *Obrezan, se sooči z naravo / z materjo, z morjem, Marija mlada / se vznemiri goreče / kot ogledalo je blisnil obelisk / od začetka ustvarjen* (»Obelisk«, Kjulavkova, 1989: 17). Tudi tukaj se *femme*

fatale vzpostavlja preko poudarjanja svoje plodnosti preko simbola maternice: *Čarovnica usmerjena v nebeško maternico / da bi izrazila ideal / nedotakljivo / in oplodila sebe* (»Obelisk«, Kjulavkova, 1989: 17).

V ljubezenski poeziji Katice Kjulavkove se pogosto pojavlja motiv razburkanega morja, vodne gladine kot metafore za valovanje človeške strasti. Motiv morja se pojavlja tudi v pesmi »Elegija«, kjer nastopa tudi tista svobodna, na nek način promiskuitetna dama: *Ladja je zmeraj na dosegu roke / splošni kurtizani, primorje. // Voda se predčasno vznemirja / od misli na kopno, / ki taji in prekriva duše / njihova brezna / brez dna, brez upanja / v hitrem ritmu, zvito in plaho* (»Elegija«, Kjulavkova, 1989: 42). Za *femme fatale* pa nam govorijo tudi verzi, kot npr. *Mornar se zaljublja vanjo / v ostroumno, željeno, neodvisno / Svobodno* (»Elegija«, Kjulavkova, 1989: 42).

Simbol kače ali lamije, ki pravzaprav predstavlja nekakšno nevarnost, zvitost in prikrito žensko zlobo, se pojavlja tudi v pesništvu Katice Kjulavkove: *Kakor vrela voda na vrelem zraku / se pojavi / krotka in skladna / serpentinasto strma, kakor ji prilega / ko duši pije življenje / da bi premagala sebe / da bi dopolnila dejanje / -samovolje!* (»Kače in jagode«, Kjulavkova, 1989: 39). Tukaj je precej očitna ta kljubovalna drža *femme fatale*, o kateri govorimo, ter že omenjeni dve skrajnosti: na eni strani imamo predstavo o ženski, ki daje, prinaša življenje, obilje, na drugi strani pa imamo tisto, ki uničuje, ki ustvarja kaos, ki prinaša smrt, izgubo: *serpentinasto strma, kakor ji prilega / ko duši pije življenje / da bi premagala sebe / da bi dopolnila dejanje / -samovolje!* (»Kače in jagode«, Kjulavkova, 1989: 39).

Poezija Katice Kjulavkove je zelo telesna, njene besede oprijemljivo prebujajo pred bralcem prepletanja teles, tisto mistično sklepanje zaveze, brez cenzure, brez prikrivanja: *jezik je topel kot kri / lasciven, ko bljuva / obscen, ko se strdi / jegulja-jezik / popoln še, ko je razgaljen / brez srajce / kot, iz maternice pojeden!* (»Topla kri«, Kjulavkova, 1989: 79), konkretno, odločno in gospodovalno: *... da se vrneš k meni / in da me gledaš / vse dokler se ne razliješ drobno / po moji planini / pes moj!* (»Strast do psa«, Kjulavkova, 1989: 82), *podnevi se cediš / ponoči me piješ* (»Adaggio: preplah po Tommasu

Albignoniju», Kjulavkova 1989: 95), z zanosom, šepetajoče, zavajajoče: *Hlapi nad grmovjem / se dvigajo kot toplota / iz tvojih možgatih pazduh / pod katerimi se spremenjam v odmev / tako mojega, kot tvojega tvojega telesa* (»Spalnica«, Kjulavkova, 1989: 87), *Prehod od maternice do grla je obreden. / Prešuštvo naravno. / Pita po peki poškropljena. / Para, meglica – pravljica za lahko noč. / A vendar nas motivira.* (»MISA CRIOLA«, Kjulavkova, 1989: 60). Ljubezensko poezijo Katice Kjulavkove odlikuje izjemna slikovitost, obilica zgovornih metafor in razplamtelo opevanje tega, kar ljudje živijo, a si ne upajo izpovedati.

Magičnost in usodnost v kuhinjski mizansceni v poeziji Liljane Dirjan

Pesništvo Liljane Dirjan odraža nežno, tiho, tenkočutno poosebitev *femme fatale*. Tisto, kar povezuje poezijo pesnice Liljane Dirjan s konceptom fatalne ženske, je prav tisti nežen, a prodoren glas, ki kot Sirena s svojo melodijo zapeljuje bralce. Dirjanin glas se ponša s posebno čutno ženstvenostjo, o kateri govori tudi Elizabeta Šeleva: »/.../ ženstvenost v tej poeziji označuje vrsto subverzije in zoperstavljanje redu, razplamtelo hrepenenje v svetu in prostoru, izraženo preko nomadskih nemirov in podob, preko večno lačnega duha, ki se polasčuje neizrečenega in neizrekljivega, v eksperimentu kot postopku gradnje posamezne pesmi, v erotizmu, ki je živahen, samozavesten in aktiven, dinamičen ter začeten element pesniškega izliva. Ženstvenost, v smislu neukročenosti lirskega subjekta, divja neukročenost pesniškega bitja, žejnega prestopkov in odklonov od konvencij, /.../ Ženstvenost tudi kot silovitost, ki osvaja, magnetno privlači, globoko prodira, se nepreklicno vsiljuje« (Šeleva, 2008: 8). Nekaj pristnega, unikatnega, po čemer se poezija Liljane Dirjan razlikuje od drugih pesniških glasov, je njeno umeščanje ljubezenske interakcije v mizansceno kuhinje: »Brikolaž L. Dirjan implicira tudi vključevanje kuhinje kot metafore oz. simbola pesniške veščine, ki dopolnjuje ustvarjalni postopek« (Šeleva, 2008: 6). In točno o tem je govora npr. v pesmi »Kaj si mislijo ženske, medtem ko stojijo za štedilnikom in posipavajo začimbe ...«: *ali pripravljajo kosilo iz krompirja / ali kitajske kocke z mandlji / važno v kuhinji šumi zelenjava / noži in prsti delajo / zelena in korenje hrustata skupaj*

(»Kaj si mislijo ženske, medtem ko stojijo za štedilnikom in posipavajo začimbe ...«, Dirjan, 1989: 47). Nekaj tako banalnega in skozi zgodovino celo omalovaženega kot samoumevno – žensko kuhanje in gospodinjstvo, pogosto zaničevano tudi od samih žensk, Dirjan razume in prikaže kot spretnost, žensko veščino. Kuhinja se spremeni v čarovniško ustvarjanje ljubezenske magije, ki nas ponese v ekstazo okusov in postane način, s katerim si ženska prisvaja svojega ljubljenega in v njem prebuja nenasitno potrebo: *tudi jaz te kličem /.../ končno, da prideš na jug / da sedeš k nam / in da se izlijemo žareči in lačni* (»Kaj si mislijo ženske, medtem ko stojijo za štedilnikom in posipavajo začimbe ...«, Dirjan, 1989: 48). Lahko bi rekli, da lakota in uživanje v hrani pesnici služita kot metafora lakote po telesni združitvi. Gastronomski užitki so pravzaprav metafora za mesene užitke: *hrana redka za misel in nebo / (oh, spoj vriska) / in lačni pravijo še* (»V odsotnosti dokazov«, Dirjan, 1981). Ne samo, da proces priprave jedi služi Dirjan kot izraz strasti, temveč tudi okusi, vonjave, videz, tekstura hrane ipd. v njenih besedilih dobijo metaforičen pomen in posebno aluzijo. Žensko telo postane celo užitno. O tovrstnem gastronomskem erosu lahko govorimo tudi v pesni »Vsakodnevno jutro je, ko«: *In potem je moj okus grenko dišeč / v žlici pred tabo. Zjutraj zajtrkuješ. / Dotikaš se žarišča. Kraterja na grlu. Pepela v odprtini. Znotraj. // S požirkom sveže vode potiskaš cvetni prah / bivši, jutranji proces. Moj med. Oblačiš si plašč. Lepljiv in spolzek, že si zunaj.* (»Vsakodnevno jutro je, ko«, 1985). Liljana Dirjan spretno koristi lastnosti medu, njegovo lepko teksturo, sladek vonj, videz in okus za opis sladkega jutra, prežetega z ljubezenskimi užitki. V enem od intervjujev na vprašanje, kako dojema svet, kaj jo navdušuje in v njenem delu prebuja pristni, oprijemljivi eros, Liljana Dirjan odgovarja: »Vse, kar naenkrat dobi telo. To je rdeče, oranžno, rumeno, okroglo, majhno, veliko, ovalno, sočno, sijoče, gladko, sladko, osvežilno. Če telo drži sadež, potem sadež drži telo, /.../ in to je tisti pravi trenutek, tisti eros sonca in sladkosti. To je trenutek, ko lahko svojemu telesu podarimo sadno telo« (Dirjan, 2021). In prav za takšno utelešenje gre v pesmi »Oliva«. Tako tankočutno, naravno in celo nezavedno za bralca prihaja do utelešenja olive, spoja telesa s sadjem, da se ne ve natančno, ali si oliva sposoja žensko telo ali pa nasprotno, žensko telo postaja oliva: *Razpokano telo / na pol poti do svojega sadeža / iz zemlje izsesana grenkoba / starodavna in sočna*

kost („Oliva“, Dirjan 1989: 9). Ko bralec že misli, da je ujel resnico v verzih, ga zadnje besede presenetijo s svojim okusom ekstaze: *da se razpoči prenesena / pred zob moških / in se razlije /plima olja* („Oliva“, Dirjan 1989: 9). Kako tekoče, lirično in nežno Dirjan prehaja od sredozemskega sadeža do razburkane čutnosti. Prav beseda »moški« na koncu potrjuje dvoumnost olive.

Pesem »Stara zaveza, ponovno« je prepletena z referencami na druga literarna dela, kar lahko razberemo že iz naslova. Dirjan omenja različne motive iz starih kultur in religij, predvsem iz Svetega pisma: *Jeriho, Leviatan, reka Stiks, Huni, Avari ...* Sam naslov očitno asociira na Staro zavezo, ki jo je Bog sklenil z Izraelci v Svetem pismu in prav s to zavezo jih je suvereno in odločno imenoval za svoje izvoljeno ljudstvo. Tako tudi v tej pesmi, kjer je govora o ponovnem srečanju moškega z žensko, lahko naslov razumemo kot potrditev v preteklosti sklenjene ljubezenske zaveze oz. zaobljube. Pesem je čudovita lirična upodobitev dolgo pričakovanega srečanja. Ob branju pesmi smo priča intimnemu, pristnemu veselju, ki ga sproži vrnitev ljubljenega, ko hrepenenje lirske osebe po njegovem dotiku kulminira v končno izpolnitev želje: *obraz ženske objema obraz moškega / potuje po nosni vzpetini, po dolinah brade / po brokatni koži, do izvirov oči* (»Stara zaveza, ponovno«, Dirjan, 1997). Ti verzi vsebujejo toliko čutnosti in ženstvenosti, a hkrati tudi viharo strast, gorečo ljubezen, ki se izraža skozi več pesniških figur. Najprej z motivom morja, ki ga razburka močan veter: *ziba jih veter tundre /.../ (mornarji na palubah / se podpirajo na konopljine vrvi) / sredi morjaaaa* (»Stara zaveza, ponovno«, Dirjan, 1997), potem pa tudi s postopkom, ki bi ga poimenovala preseganje vizualnega in avditivnega v poeziji ter odpiranje nove, že omenjene dimenzije bralcu; aspekt vonjav in okusov (*sol, čaj mongolski, olje toplo, jasmín, ...*), ki se pojavljajo tudi v teh verzih in bralce popeljejo v vzvišeno občutenje vsake pore, vsakega posameznega atoma objemov, poljubov, dotikov, ki jih opeva Dirjan. Čeprav pesnica v svojih verzih neguje nežnost in ženstvenost, kot se je pokazalo že na več primerih, nekakšen kontrapunkt temu predstavlja komponenta erosa, ki jo zaznamujejo divja strast, čutnost, razkošno izražanje ljubezni in potreba po dotiku ter zlitje s človekom, kakor npr. »Visoke temperature«: *V utrujene kraterje / vnašaš dinamit /.../ znotraj te čaka moja trda sedanost / pozabljena arhitektura, moje*

izkopanine / meso, v osami odkrito / prodiraš v rudarske jame in dalje miniraš / kraterji cvetijo / goba / razstreljuješ jedro / v magmo tekočo se mi vseljuješ (»Visoke temperature«, Dirjan, 1989: 42), kjer je »Moški v teh nemirnih podobah erotičnega hrepenenja predstavljen kot divja, neukročena, trepetajoča zver« (Šeleva, 2008: 16).

Ko govorimo o poeziji Liljane Dirjan, je treba omeniti tudi pesem »Lamija Svetega Jurija«, ki je zelo slikovita, izvirna predstava znamenitega lika *femme fatale*. Erotizacija nekega celo demonskega bitja, napol kače, napol človeške lepote, ki že stoletja vzbuja zanimanje v literaturi kot zapeljivo, smrtonosno dekle, je v verzih pesnice dosežena s specifične plati. V prvi plan zdaj namesto slavnega sv. Jurija vstopa zmaj, lamija in pesem govori v prvi osebi, prav iz perspektive Lamije: *Gledam te tako zvita od spodaj / s sedmimi pogledi te zaobjemam / ali pa Če bi znal gledati naokoli / če bi videl pomlad, vodo v izviru / čivkanje, barvo popoldneva / če bi se znal spustiti s konja / bi bila drugačna* (»Lamija Svetega Jurija«, Dirjan, 1997). S tem premikom fokusa marginalizirani lik legende postane osrednja točka pesmi. Ta stasiti sveti Jurij, na veliko opevan junak, se tukaj v vsem svojem ponosu pojavi na svojem konju, s katerega navzdol gleda na Lamijo, zdaj grdo, staro, poraženo in nemočno, ki po besedah Dirjan končno dobi svoj lasten glas, svoj trenutek slave in izjemne lepote. Lamija, ki govori, zapeljuje s svojimi besedami, on pa, ta mogočen sveti Jurij, je očaran, in prav to je osrednji princip koncepta *femme fatale*. V lamiji Liljane Dirjan lahko prepoznamo žensko poželenje, hrepenenje po lepoti, moški moči in postavnosti svetega Jurija. »Z ustvarjanjem izvirne metateze epskih vlog junaka in zmaja (lamije) Dirjan predstavlja erotizacijo zmaja kot še eno kreativno obliko oporekanja kulturnim stereotipom o ženskah! Ta več ni bitje v senci, brez pravice do strasti, divjine, koprnjenja, ampak je nasprotno utelešenje erotične obsedenosti, ta je Lamija, vir ognja, igre in zgodb« (Šeleva, 2008: 17-18): *imam sedem zgodb za pripovedovanje / sedem sanj sanjam / sedem mačkinih življenj* (»Lamija Svetega Jurija«, Dirjan, 1997). S to večšo zamenjavo vlog Zmaja (Lamije) in jezdeca dobi pesem erotičen značaj, tako avtentičen in značilen za Liljano Dirjan.

Sklep

Svetlana Hristova Jocikj, Katica Kjulavkova in Liljana Dirjan so s svojim pesniškim glasom prvič vpeljale arhetip *femme fatale* v makedonsko žensko pesništvo. Čeprav so te delovale v istem časovnem obdobju, je vendar potrebno izpostaviti Svetlano Hristovo-Jocikj kot prvo, ki se je lotila te tematike v svojem delu *Ea*, objavljenem leta 1984. Prav verzi, ki uvajajo arhetipske podobe Divje ženske in Velike matere v poezijo, predstavljajo pomemben preboj v odnosu do mitskega in arhetipskega. To je prelomnica za makedonsko žensko poezijo, s katero je vzpostavljen temelj za nadaljnje uveljavljanje koncepta *femme fatale*. Kmalu po izidu zbirke *Ea* sta istega leta 1989 izšli zbirki *Polje pelina* Liljane Dirjan in *Žeja* Katice Kjulavkove, ki sta makedonskim pesnicam dokončno utrli pot svobodnemu in jasnemu opevanju svojega telesa, erosa in ženske seksualnosti nasploh, kar vse do danes doživlja še naprej svoj razvoj s pesnicami novih generacij. S tem se odpira zanimiva možnost za nadaljnjo obravnavo razvoja tega pojma pri mlajših generacijah sodobnih pesnic (npr. Ana Golejška, Biljana Stojanovska, Iva Damjanovski idr.) ter tovrstnih motivov v njihovi poeziji, predvsem v odnosu do urbanega in urbane ikonografije v pogledu na svet v poeziji makedonskih pesnic.

Literatura/References:

- Аврамовска, Наташа. (2008) „Кон оваа поетска книга“. Ќулавкова, Катица. *Ерато*. Микена, Битола. 5-21. [Avramovska, Nataša. (2008). 'Kon ovaа poetska kniga'. Kjulavkova, Katica. *Erato*. Mikena, Bitola. 5.21] (In Macedonian)
- Аврамовска, Наташа. (2013) „Алузивноста и параболичноста на поетскиот израз“. Ќулавкова, Катица. *Кога ни гореше под нозете*. Културен живот. Скопје. 94-101. [Avramovska, Nataša. (2013) 'Aluzivnosta i paraboličnosta na poetskiot izraz'. Kjulavkova, Katica. *Koga ni goreše pod nozete*. Kulturen život. Skopje. 94-101] (In Macedonian)
- Beauvoir, Simone de. (1999) *Drugi spol, 1. knjiga*. Ljubljana: Delta. (In Serbian)
- Bolen, Jean Shinoda. (1984) *Goddesses in Everywoman: A New Psychology of Women*, Harpercollins.

- D'Agostini, Alessia (2022) Femmes Fatale as Mythological Creatures in Romantic and Victorian Poetry in chrome-extension://efaidnbmnnnibpccajpcgclefindmkaj/https://thesis.unipd.it/retrieve/6e095ec5-ff9f-4d51-ba70-c36624028273/Alessia_D%27Agostini_2008184.pdf
- Дирјан, Лилјана. (1981) *Природна појава*. Мисла, Скопје. [Dirjan, Liljana. (1981) *Prirodna pojava*. Misla, Skopje] (In Macedonian)
- Дирјан, Лилјана. (1985) *Жива мера*. Наша книга, Скопје [Dirjan, Liljana. (1985) *Živa mera*. Naša kniga. Skopje] (In Macedonian)
- Дирјан, Лилјана. (1989) *Пелин поле*. Мисла, Куманово. [Dirjan, Liljana. (1989) *Pelin polje*. Misla, Kumanovo] (In Macedonian)
- Дирјан, Лилјана. (1997) *Тешка свила*. Матица македонска, Скопје. [Dirjan, Liljana. (1997) *Teška svila*. Matica makedonska, Skopje] (In Macedonian)
- Дирјан, Лилјана. (2008) *Светиот ѝ, мојот брат*. Микена, Битола. [Dirjan, Liljana. (2008) *Svetot, mojot brat*. Mikena, Bitola] (In Macedonian)
- Дракулевска-Капушевска, Лидија и Дирјан, Лилјана. (2021). Разговор со Лилјана Дирјан. Во: <https://polica.com.mk/aktuelnosti/razgovor-so-liljana-dirjan> . [Drakulevska-Kapuševska, Lidija in Dirjan, Liljana. (2021) *Razgovor so Liljana Dirjan*. V: <https://polica.com.mk/aktuelnosti/razgovor-so-liljana-dirjan>] (In Macedonian)
- Христова-Јоциќ. Светлана. (1984). Еа. Македонска книга, Скопје. [Hristova-Jocikj, Svetlana (1984). *Ea*. Makedonska kniga, Skopje] (In Macedonian)
- Михаил Епштейн. *Философия йела*. Алетея. Санкт Петербург. [Epstein, Mihail N. (2006) *Filosofija tela*. Aleteja. Sankt Peterburg] (In Russian)
- Elsworth Macaulay (2023). *The Great Mother Archetype, The mythological motif that dominates Western culture* in <https://medium.com/publius-corner/the-great-mother-archetype-96207aea5a48> .
- Jernejšek, Jasna. (2007) *Lik ženske in estetika grdega. Sodobno razumevanje koncepta femme fatale*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani. Fakulteta za družbene vede. (In Slovenian)
- Jung, C. G. (1951). 'The Psychological Aspects of the Kore' In S. H. Read, M. Fordham & G. Adler (Eds.), *The Archetypes and the Collective Unconscious*, 2nd ed., Vol. 9(I) (1959), Princeton University Press, New Jersey. 182-203.

- Ќулавкова, Катица. (1989) *Жедби, престапни песни*. Мисла, Скопје. [Kjulavkova, Katica. (1989) *Žedbi, prestopni pesni*. Mislа, Skopje] (In Macedonian)
- Ќулавкова, Катица. (2008) *Ераџо*. Микена. Битола. [Kjulavkova, Katica. (2008) *Erato*. Mikena, Bitola.] (In Macedonian)
- Ќулавкова, Катица. (2013) *Кога ни жореше под нозете*. Поетика, Скопје. [Kjulavkova, Katica. (2013) *Koga ni goreše pod nozete*. Poetika, Skopje] (In Macedonian)
- Котеска, Јасна. (2002) Македонско женско писмо: теорија, историја и опис. Македонска книга, Скопје. [Koteska, Jasna. (2002) *Makedonsko žensko pismo: teorija, istorija, istorija i opis*. teorija, istorija i opis. Makedonska knjiga, Skopje] (In Macedonian)
- McNally, Amanda. (2019) *The Gendering of Death Personifications in Literary Modernism: The Femme Fatale Symbol from Baudelaire to Barnes*. Electronic Theses and Dissertations. Paper 3669. <https://dc.etsu.edu/etd/3669>
- Pinkola Estes, Clarissa (2010). *Ženske, ki tečejo z volkovi: miti in zgodbe o arhetipu Divje ženske*, Mladinska knjiga, Ljubljana. (In Slovenian)
- Силјан, Раде (2008). 'Направи едно чудо' в Христова-Јоциќ, Светлана. *Направи едно чудо*. НИД. „Микена“, Битола. [Siljan, Rade (2008). 'Napravi edno čudo' v Hristova-Jocikj, Svetlana. *Napravi edno čudo*. NID. »Mikena«, Bitola] (In Macedonian)
- Шелева, Елизабета. (2008) 'Осило – наслада' во Дирјан, Лилјана. *Светот, мојот брат*. Културен живот, Микена, Битола. [Šeleva, Elizabeta (2008) 'Osilo – naslada' v Dirjan, Liljana. *Svetot, mojot brat*. Kulturen život, Mikena, Bitola] (In Macedonian)
- Шешкен, Ала Г. (2013) 'Во потрага по среќа и хармонија' во Ќулавкова, Катица. *Кога ни жореше под нозете*. Поетика. Скопје, 238-239. [Šešken, Ala G. (2013) 'Vo potraga po srečja i harmonija' v Kjulavkova, Katica. *Koga ni goreše pod nozete*. Poetika, Skopje, 238-239] (In Macedonian)
- Ugrešić, Dubravka (2010). *Baba Jaga je znesla jajce*. Izbrana dela hrvatske književnosti, V.B.Z. Ljubljana. (In Croatian)
- ÖZDİNÇ, Tuğçe. (2020) 'The basic characteristics of the Femme Fatale archetype' in *The Journal of International Social Research Cilt*, vol. 13, issue 73.

УДК: 821.163.3-2.09

801.73

DOI: <https://www.doi.org/10.55302/PS25231115gj>

ИНТЕРТЕКСТУАЛНИОТ МУЗЕЈ ВО ДРАМАТА *РАЦИН* НА САШО ДИМОСКИ

Марија Ѓорѓиева-Димова

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“ - Скопје

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0065-2474>

Клучни зборови: интертекстуалност, хипертекстуалност, цитатност, меморија, драма, македонска книжевност

Резиме: Теориските премиси на истражувањето поаѓаат од интертекстуалните теории и поими, коишто се елаборирани од страна на Жерар Женет, на Дубравка Ораиќ-Толиќ и на Ренате Лахман, а коишто ќе бидет применети интерпретативно врз драмскиот текст *Рацин* на Сашо Димоски. Главниот интерпретативен фокус е поставен врз две рамништа: врз анализата на доминантните интертекстуални релации и врз постапките преку коишто се реализираат тие во текстот на Димоски; како и врз анализата на нивните мнемонички функции во рамки на конкретниот текст, но и пошироко, во рамки на современата литература и култура.

THE INTERTEXTUAL MUSEUM IN SASHO DIMOSKI'S PLAY RACIN

Marija Gjorgjieva-Dimova

Blaže Koneski Faculty of Philology in Skopje
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0065-2474>

Keywords: intertextuality, hypertextuality, quotation, memory, play, Macedonian literature

Summary: The theoretical premises of the research are based on the intertextual theories and concepts elaborated by Gérard Genette, Dubravka Oraić-Tolić, and Renate Lachman, which will be interpretively

applied to the dramatic text by Racine by the Macedonian author Sašo Dimoski. The main interpretative focus is placed on two levels: on the analysis of the dominant intertextual relations and the procedures through which they are realized in Dimoski's text; as well as on the analysis of their mnemonic functions within the framework of the specific text, but also more broadly within the framework of contemporary literature and culture.

Теориски контекстуализации

Интертекстуалноста, којашто има своја долга предисторија во книжевната практика, но и одредена предисторија во книжевно-теориските контексти (конкретно, во одделните тези на рускиот формализам за книжевната еволуција и во Бахтиновото сфаќање на дијалогизмот), своите бројни теориско-методолошки концептуализации ги добива, главно, од 60-тите години на XX век (во теориите на Јулија Кристева, на Ролан Барт, на Жерар Женет, на Мајкл Рифатер, на Џонатан Калер, на Ренате Лахман, на Дубравка Ораиќ-Толиќ, на Марко Јуван). Во тој симултан развој и во рамки на книжевно-уметничката практика, но и во рамки на теориско-методолошките елаборации, интертекстуалноста не само што го потврдува својот херменевтички потенцијал, туку покажува и потенцијал да учествува во редефинирањето на книжевноста и во редефинирањето на дел од книжевно-научните поими: „Значењето на интертекстуалноста мора да се истражува во контекст на парадигматското поместување: должни сме да се прашаме на кој начин и во кој обем сфаќањето на текстот, на книжевноста, на субјектот, на реалноста и на традицијата се менуваат по воведувањето на интертекстуалноста“ (Worton/Still, 1990: 9). Теориско-методолошкиот комплекс што интертекстуалноста го активира во проучувањето на книжевните текстови и на книжевноста, воопшто, го иницира редефинирањето на голем број книжевно-теориски категории, придонесувајќи за нивното преосмислување од поинаква (интертекстуална) гледна точка, притоа имплицирајќи не само врз теоријата и врз историјата на книжевноста, туку и врз самата книжевност, сугерирајќи нови погледи врз нејзината природа и врз нејзините функции:

1. Интертекстуалноста покажува дека книжевните текстови учествуваат во социјалната конструкција на реалноста, така што не го репрезентираат „екстратекуалниот свет директно (*via mimesis*), туку низ филтерот претходни текстуализации (*via semiosis*)“ (Juvan, 2008: 4). Токму низ призма на интертекстуалноста се рedefинира и онтолошкиот статус на книжевноста, во смисла дека таа нема непосреден однос кон референтниот свет и кон неговите значења, туку до нив доаѓа упатена интерпретативно кон другите, веќепостоечките текстови. Во таа смисла, теориите на интертекстуалноста ги рedefинираат традиционалните миметички концепции за книжевноста и го дополнуваат и регистарот постапки, коишто ги користат книжевните текстови во рамките на својот преосмислен однос кон стварноста, а коишто, теоријата на книжевност, ги типологизира како дел од комплексот „постмиметички стратегии“ (Oraić-Tolić, 2005: 188–189).

2. Интертекстуалноста го рedefинира поимот текст низ призма на неговата внатрешна хетерогеност, „исткаеност“, отвореност, плуралност; ги преосмислува жанровските димензии на текстот; суштински ги алтерира категориите: авторство, структура, значење, функција, рецепција на текстот, проблематизирајќи ги оригиналноста и изворноста, фаворизирајќи ги поимите релационост и меѓузависност како основни принципи врз коишто се темели севкупната книжевна комуникација.

3. Интертекстуалноста ја преосмислува комуникациската оска автор – читател, илустрирајќи го поместувањето од нивната инверзија до нивната конверзија. Тоа, практично, значи афирмација на писателот и како читател, односно примарно како читател, чиешто читателско искуство, било свесно, било несвесно, се трансформира и се проектира во сопствената авторска креација. Тој процес на конверзија се потврдува токму низ интертекстуалните релации и постапки во конкретните книжевни текстови.

4. Интертекстуалноста го потврдува својот придонес и во книжевно-историските проучувања, особено во насока на

проучување на вклученоста на книжевните дела од различните книжевни епохи и жанрови во општествено-културниот, јазичкиот, идеолошкиот и уметничкиот контекст, односно во книжевната еволуција, во традицијата, во обликувањето на книжевниот канон.

5. Интертекстуалноста ја истакнува мнемоничката функција на книжевноста во рамки на семиосферата. Јуриј М. Лотман, зборувајќи за функциите на семиотичките механизми, констатира дека текстот, покрај функциите да пренесува и да креира пораки, поседува и мнемоничка функција, во смисла на тоа дека текстот, како кондензатор на културното паметење, го чува сеќавањето за своите претходни контексти: „Сумата контексти во коишто дадениот текст ја стекнува осмисленоста и коишто, на некој начин, се инкорпорирани во него, може да се нарече меморија на текстот“ (Лотман, 2006: 21). Смесловниот простор што текстот го создава околу себе се корелира со паметењето на културата (традицијата), сочувано во свеста на аудиториумот, како резултат на што текстот одново го стекнува семиотичкиот живот.

Меандрирајќи меѓу своето тријадно постоење како теорија и како метод на проучување и на толкување на книжевноста, но и како модел на создавање на книжевноста, интертекстуалноста, ја афирмира својата продуктивност на две рамништа. Од една страна, на книжевно-научното рамниште, каде што ја потврдува својата продуктивност во пролиферацијата интертекстуални концепции, градејќи „најимпресивна кариера во книжевната теорија, во книжевната херменевтика и во теоријата на рецепција“ (Juvan, 2013: 7) а од друга страна, на книжевно-уметничко рамниште, придонесувајќи во создавањето спектар постапки, кои учествуваат во креативното (интертекстуалното) обликување на книжевните текстови. Според Манфред Фистер, интертекстуалноста не останува аналитички поим на книжевната наука, туку, многу повеќе, прераснува во „програма на нова, радикалноинтертекстуална практика на пишување“ (2003: 115).

Интерпретативни контекстуализации

Токму таа „интертекстуална практика на пишување“ што ја елаборира Фистер добива свој експонент и во драмскиот текст *Рацин* (2024) на македонскиот автор Сашо Димоски.¹ Станува збор за еден парадигматичен интертекстуалнообликуван текст, којшто го илустрира дефинирањето на интертекстуалноста од страна на францускиот теоретичар Жерар Женет, сфатен како еден од петте вида транстекстуалност: „Транстекстуалноста или текстуалната трансценденција го означува сето она што го доведува дадениот текст во очигледна или во прикриена релација со другите текстови, а транстекстовните елементи што се внесени во текстот, не се ограничуваат само на конкретните поттекстови, туку вклучуваат и системи или класи на текстови и жанрот“ (1997: 1). Како афирматор на рестриктивните концепции на интертекстуалноста, односно на варијантите на „посебна интертекстуалност“ (Juvan, 2013: 54–56; Oraić-Tolić 2019: 30), а коишто, пак, се сопоставуваат на радикалните концепции на интертекстуалноста, промовирани во теориите на Јулија Кристева и на Ролан Барт, односно на моделот на „општата интертекстуалност“ (Juvan, 2013: 51–54, Oraić-Tolić, 2019: 24), Жерар Женет ја дефинира интертекстуалноста во потесна смисла: како „релација на коприсуство на два или на повеќе текстови“, т.е. преку „ефективното присуство на еден текст во некој друг“. Типични интертекстуални постапки се цитирањето и алузиите: „најексплицитната или буквалната форма на интертекстуалност е традиционалната практика на цитирање (со или без наводници, со или без специфични референции“) (Genette, 1997: 2).

Транстекстуалните димензии на *Рацин* експлицитно се најавени уште на почетокот, преку трите паратекстуални влеза. Првиот, поднасловниот, ги објаснува композициско-структурните и жанровско-хипридните димензии на текстот, така што овој паратекст добива и дополнителна, метајазична функција, оголувајќи му го на читателот жанровскиот идентитет

¹ Премиерата на театарската претстава *Рацин*, во режија на Дејан Пројковски, е изведена на 30.7.2024 година, во рамки на манифестацијата „Охридско лето“.

на текстот што ќе биде предмет на негова рецепција: „Драмско либрето со предмети, за актери и детски хор, низ девет слики, во три чинови, со пролог и епилог и дидаскалии посветени на телото“ (Димоски, 2024: 1).² Вториот паратекст, именуван како забелешка, упатува на Рациновата поезија како еден од прототекстовите во драмата: „Рациновата поезија се пее од детски хор, во аранжман изготвен за ова либрето“ (Димоски, 2024: 1). Третиот паратекст, именуван како средо и типографски издвоен од останатиот текст („*Рацин, тоа се ѝесниите на уиѝрешниите деца низ улициите од задуиѝре*“) (Димоски, 2024:3), ја открива авторската интенција во однос на интертекстуалните релации и постапки што се употребени во текстот, односно нивната функција, која може да се набљудува две рамништа. Од една страна, да се илустрира процесот на сочинување на книжевноста од книжевност и, во таа смисла, особено во рамки на една национална литература и култура, самосвесно, да се индицира потребата од творечки континуитет. Тоа, во крајна линија ја имплицира автореференцијалната природа на книжевниот систем. Од друга страна, се илустрира мнемоничката функција на интертекстуалноста, сфатена како „меморија на литературата“ (Lachmann, 1997), односно, како „експлицитно паметење на културата“ (Oraić-Tolić, 1990). Несомнено, трите влезни паратекста во *Рацин* „му обезбедуваат на текстот едно опкружување (променливо), а понекогаш и коментар“, означувајќи ги „привилигираните места на прагматична димензија на делото, т.е. на неговото дејство врз читателот“ (Genette, 1997: 3). Имено, паратекстуално назначениот жанровски код „драмско либрето“, сигнализирањето на интертекстуалните релации со Рациновото дело и нивната функција во рамките на новиот драмски текст, несомнено, моделираат во рамките на *Рацин* иницијална рецепциска рамка, притоа инструирајќи го читателот за читање на актуелниот текст

² Сите цитати се наведени според ракописот на Сашо Димоски, отстапен за потребите на пишување на овој толкувачки текст.

врз фонот на интертекстуалните референции кон хетерогеното творештво на Рацин.

Интертекстуалните назнаки во текстот на Димоски стануваат дел од неговата драмска композиција: имено тие се присутни во експозицијата, во делот на претставувањето на *dramatis personae*, коишто се најавени преку истакнувањето на нивната метонимиско-синегдохиска поврзаност со животот и, особено, со делото на Рацин, претставен како „поет на еден народ и негов револуционер, во три варијации“:

„Рахилка, негова муза
Невенка, негова љубовница
Марија, негова мајка
Куршум, заскитан, за него
Книга, забранета, негова
Лист од тутун, негов
Грнчарско тркало, негово
Перо и мастилница, кржави, негови
Знаме, црвено, негово
Крв, негова
Народ, негов, без знаме
Богомили, негови
Детски хор, во бело.“
(Димоски, 2024:4)

Со оглед на тоа дека текстот на Димоски ја користи интертекстуалноста како доминантна и како конститутивна постапка на сочинување на еден книжевно-уметнички текст, тој може да се толкува и низ призма на теоријата на цитатноста, елаборирана од страна на хрватската теоретичарка Дубравка Ораиќ-Толиќ. Таа го користи неологизмот цитатност, како пример на „експлицитна интертекстуалност“, за да именува еден „универзален семиотички и книжевно-уметнички феномен... Цитатноста е облик на интертекстуалност во кој цитатната релација станува длабинско онтолошко и семиотичко начело –

доминанта на некаков текст, на авторски идиолект, на уметнички стил или на културата во целина“ (1990: 11, 14).³ Несомнено, содржината на поимот цитатност, Ораиќ-Толиќ го втемелува врз Бахтиновата теорија на дијалогизмот, односно врз неговата теза за двогласната реч интерактивно насочена кон контекстот, т.е. кон другите искази. Следствено, таа ја класифицира цитатноста под Бахтиновата варијанта на активна туѓа реч (1990: 12). Притоа, цитатнообликуваните текстови се индицирани преку цитатната релација, сфатена како „интертекстуална врска која се гради според принципот на совпаѓање или на еквиваленција меѓу сопствениот и туѓиот текст“ (Ораиќ-Толиќ, 1990: 14), а којашто е сочинета од три члена: сопствениот текст, текстот што цитира, фенотекстот или текстот консеквент, туѓиот цитиран текст, експлицитен интекст или цитат во којшто сопствениот и туѓиот текст се совпаѓаат во рамки на сопствениот текст и туѓиот нецитиран текст којшто се подразбира, бившиот контекст од каде што е преземен цитатот, поттекстот, преттекстот, генотекстот, текстот антецедент, прототекстот (Ораиќ-Толиќ, 1990: 15).

Рацин на Сашо Димоски воспоставува цитатни релации со различни текстови од опусот на македонскиот поет: од стихозбирката *Бели муѓри* (песните *Денови*, *Туѓуноберачиџе*, *Ленка*, *Тајџунчо*), од *Анџиологија на болкаџиџа*, од песните *До еден работџиник*, *Синов* на *Ѓлагоџи*, *Балада за сџаџалкаџиџа*, *Тамо џоре*, *Оѓномџи*, *Поеше земја*, *Сказна*, *Оџнесеџе*, *оџнесеџе* но и од прозните, есеистичките текстови (*Резулџаџи*, *Македонскаџиџа народна џесна*, *Драѓовиџкиџе боѓомили*). Во согласност со

³ Рациновото дело доаѓа како потврда и на тезата на Дубравка Ораиќ-Толиќ за хиперцитатноста, сфатена како обележје на современата култура, која, во „бескрајната уметничка, научна и животна цитатност не го чита Гете, туку го цитира и тоа не само во интертекстуалната книжевност туку и во современите животни ситуации“ (1990: 210). Следствено, во контекст на современата македонска култура, Кочо Рацин го има токму тој статус на хиперцитатен автор, чиешто творештво е цитатно присутно не само во книжевен и во научен контекст, туку и во секојдневниот животен, па и политички контекст. Еден индикатор на хиперцитатното присуство на Рациновото дело е токму неговата цитатна актуелност на социјалните мрежи, па и на графитите во јавниот простор.

типологијата на Дубравка Ораиќ-Толиќ на цитатите според видот на прототекстот од каде што се извлечени, драмата на Димоски ги практикува „интрасемиотичките и транссемиотичките цитати“ (2019: 71–72), односно цитатните релации со книжевните и со некнижевните цитати што се преземени од Рациновиот опус. Нивната цитатна интерполација во драмскиот текст на Димоски е главно преку употребата на „шифрирани цитати“ (1990:16), кои Ораиќ-Толиќ ги типологизира во зависност од „цитатните сигнали со коишто дадениот текст упатува на туѓиот текст“ (1990: 16): во случајов, станува збор за т.н. „внатрешни цитатни сигнали“, коишто се дадени во вид на наслови на збирките и на песните на Рацин од каде што се извлечени цитатите: „Прв чин: Бели мугри *aurea intro*; Прва слика, Денови, прва хорска песна; Втора слика, Ленка, втора хорска песна; Трета слика, Татунчо, трета хорска песна; Трет чин: Антологија на болката, *erotomania intro*“. Токму отсуството на „надворешните цитатни сигнали“ (Oraić-Tolić, 1990: 16), кои подразбираат употреба на наводници или на друг тип графичко, типографско назначување на туѓото текстуално присуство, во драмата на Димоски има дополнителен рецепциски ефект: таа, нужно, комуницира со компетентниот читател/гледач, којшто е упатен во творештвото на Кочо Рацин и кој, во таа смисла, ги препознава Рациновите интертекстови, коишто се интерполирани фрагментарно во актуелниот текст консеквент. Оттаму, се потврдува теориската премиса за улогата на читателите во значенското (до)обликување на текстот, што, пак се должи на нивната компетенција во препознавањето на цитатните траги во драмата и на нивната функција во рамките на новата текстовна целина во којашто се вклопени.

Во однос на видовите цитати типологизирани „според обемот на совпаѓање меѓу цитатот и прототекстот“, текстот на Димоски ги користи главно варијантите на „потполни цитати“ (во смисла на тоа дека фрагментот од туѓиот текст во целост може да се придружи на изворниот контекст) (Oraić-Tolić, 1990: 16), така што цитатното вметнување на Рациновите прототекстови е во изворно-интегрален формат. Но, дел од интерполираните цитати може да се типологизираат и како „непотполни цитати“ (Oraić-Tolić, 1990: 16), особено во случаите кога стиховите од песните

графички се трансформираат во прозен формат или, пак, кога прозните и поетските фрагменти се употребени како дијалогски реплики што ги разменуваат драмските лица, ефектуирајќи со создавањето своевиден цитатен мозаик:

„РАЦИН: Да бидеш човек, да имаш топла крв, да мислиш со глава и работиш со рака и па да бидеш нешто мртво.

ТРКАЛОТО: През цел свој живот, и ден и ноќ, да се трудиш и мачиш и па да бидеш гладен и страден.

ТРКАЛОТО: Работник, патник, да немаш ништо, да страдаш за сичко...

РАЦИН: А ти и твојте браќа да правите сè!

ТУТУНОВИОТ ЛИСТ: Од темни зори наведени ничкум, зачмаени тутун береме – лист по лист бери, лист по лист дипли, лист по лист превртуј, прелистај.

ТУТУНОВИОТ ЛИСТ: Тоа што слатко на устата ви е, тоа е потта и жолчката наша.

РАЦИН: Отров што ни душа отру.

ТУТУНОВИОТ ЛИСТ: Капит лисје, косит слани бели.

РАЦИН: Плачит мајки, дрвја потемнели.

РАЦИН: Јазикот – тоа е голема сила на народот, на нацијата. Да му го земеш јазикот, тоа значи да му ја земеш душата, да го лишиш од неговиот национален персоналитет. И таа забрана овде (во Кралството Југославија, б.н.) и иста таква забрана во „бугарска“ Македонија, и во Грција – тоа е сè борба за душата на македонскиот народ, но не за тоа таа да се развие, туку да се уништи. И тука има едно фантастично совпаѓање: трите балкански буржоазии се единствени во нешто – во тоа да се одрече, а потоа да се уништи македонскиот јазик за да се избрише македонскиот народ како национална индивидуалност...

НАРОДОТ: Ете и историјата сакаат да ни ја скријат, да ни ја земат, за да ни ја земат душата, за да докажат дека сме племе без историски континуитет.

РАЦИН: Народ кој нема свое вчера, кој нема свое денес, не може да има ни свое национално утре.

РАЦИН: Ете, нашето вчера треба да исчезне за да се стопи нашето денес и за да се избрише секоја мисла за нашето утре.

НАРОДОТ: А континуитетот постои – континуитет на маки и страдања, но и континуитет на отпори, борби и еден чудовишен континуитет на национална отпорност и на народна жилавост.

П: Познат вик.

М: Повик на ближен човек.

РАЦИН: Истите треперења на моите жици.

НАРОДОТ: Нема живот.“

(Димоски, 2024: 8, 9, 11, 17, 21)

Оваа цитатна постапка е илустративна и од аспект на оние типови транстекстуалност што во теориските дескрипции и типологии на Жерар Женет се именувани како архитектстуалност и како хипертекстуалност (1997: 4–7). Имено, во драмскиот текст, кој, на структурно-композициско рамниште, го индицира архитектстуалниот однос кон драмскиот книжевен вид (сфатен како архетекст)⁴, хипертекстуално се вклучени Рациновите хипотекстови, коишто, пак, формално и жанровски се трансформираат, односно се прекодираат во еден недвосмислено драмски хипертекст. Токму трансформацијата, која Женет ја подразбира како конститутивна релација што ги поврзува

⁴ Архитекстуалниот однос кон драмскиот жанровски модел може да се набљудува и од аспект на илустрирање на начините на коишто интертекстуално може да се обликува и еден драмски текст, односно начините на коишто драмските конвенции се дополнуваат и/или се редифинираат низ призма на интертекстуалните релации и постапки.

хипертекстот и хипотекстот, Димоски ја оголува како дел од сопствената авторска намера: „Драматургијата за претставата е кроена според прозата и поезијата на Рацин, од една страна, и според метатекстуалните записи што постојат во самиот опус на Рацин, од друга страна. За мене, најголемиот предизвик беше да се транспонира поезијата во драма бидејќи поетскиот дискурс сам по себе подразбира нешто сосема друго, тој не е наменет за сценска изведба... Истиот да се претвори во жива реплика, во говорна реч беше предизвикот“, изјавува Димоски по повод премиерата на претставата *Рацин* во рамки на Охридско лето, во јули, 2024 година.

Дополнителен, трансформативно-хипертекстуален ефект има постапката на воспоставување цитатен симултанитет меѓу фрагментите што се преземени од различните хипотекстови на Рацин – книжевни и некнижевни, стихувани и прозни, а коишто потоа се вклопени во интертекстуалната целина што се конструира во драмскиот текст на Димоски. На тој начин, цитатниот синхронитет и симултанитет што се создава во драмскиот (кон)текст, му сугерира на читателот и една поинаква рецепција на Рациновото дело: низ призма на цитатно воспоставените релации и семантичките интеракции што ги добиваат цитатно повиканите текстови на Рацин во новата драмска структура. На пример, тој ефект е постигнат преку цитатниот паралелизам што Димоски го повлекува меѓу стиховите од песните *Печал* и од *Балада за сѝајалкајѝа*:

„КРВТА: Нема ли живот, нема ли љубов за живот
голема, љубов за живот човечна?

НАРОДОТ: Нема ли?

РАЦИН: Наслушни — потпри го увото врз
дамарот на денот. Го слушаш ли, го слушаш ли тој
проклет татон подмолен? Со денови и денови, со
ноќи долги, сè ист, гребе и шика и рие и копа во
свеста.

КРВТА: Нема ли срце, нема ли срце – на срца
срцето, срце – ширини широко срце – длабини

длабоко – цел свет да збере, па да е за виа гради малечко?

НАРОДОТ: Нема ли?

РАЦИН: Низ локви од крв гази и шлапка низ мрши чрчори, низ месо и гној и крвава и гнојна ти гази врз вратот и крвава и гнојна ти го притиска мирот низ јавето, низ сонот. Во утрото, во денот.

КРВТА: Нема ли бел ден, нема ли ден да е над деновите, ден – с'лнце вишен високо ден – море ширен широко, с'лнце да запре, да стои и времето зачудено: срцето пука обрачи и плиска знаме алово, срцето што се отвора и шири ширно широко – целиот свет да загрне!

НАРОДОТ: Нема ли?

РАЦИН: Нема ли срце?“

(Димоски, 2024:27).

Оваа постапка е значајна во двојна смисла. Од една страна ја афирмира структурата „текст во текст“, како „специфична реторичка структура, во којашто разликата во кодирањето на разните делови на текстот станува откриена со факторот на авторската конструкција и на читателското восприемање на текстот. Таквата структура, пред сè, го засилува моментот на игра во текстот: од позиција на друг начин на кодирање, текстот добива црти на зголемена условност, се потцртува неговиот карактер на игра: иронична, пародична, театрализирана и друга. Во истовреме, се потенцира улогата на границите во текстот, како на надворешните, кои го одделуваат од нетекстот, така и на внатрешните, кои ги распределуваат единиците на различното кодирање. Актуелноста на границите се потенцира, всушност, со нивната подвижност, со тоа што при смената на поставувањата на тој или на друг код се менува и структурата на границите“ (Лотман, 2003: 52–53).

Оттаму, интертекстуалното, цитатното, хипертекстуалното вметнување на Рациновите поетски и прозни текстови во драмскиот текст го оголува динамизирањето и трансгресирањето

на границите меѓу текстовите, автореференцијално упатува на сопствениот текстуализиран статус на артефакт, на текстуален конструкт што, пак, ја имплицира и релациската рецепција, која се движи во полето на меѓутекстовноста. Од друга страна, овие релации и постапки ја илустрираат и конверзијата автор – читател: имено, токму читателското искуство на авторот Сашо Димоски со опусот на авторот Кочо Рацин резултира со авторскиот, интенционалноосмислениот драмски текст, којшто е конструиран интертекстуално, исткаен од текстовните нишки на Рацин.⁵

Интертекстуално-цитатноструктурираниот *Рацин* на Димоски може да се толкува како варијанта на оној модел што го именува Дубравка Ораиќ-Толиќ како илустративна цитатност. Имено, станува збор за цитатниот модел во којшто „културната традиција и туѓиот текст се сфаќаат како ризница“, така што актуелниот текст има функција на репрезентација на туѓиот текст, којшто се илустрира, било да станува збор за реактуализирање на неговата смисла, било за неговата положба во културната пирамида, било за рецепцискиот хоризонт на очекување на културниот канон“ (1990: 45). Цитатните и интертекстуалните модели што учествуваат во конструирањето на драмскиот текст на Димоски имаат двојна функција: текстуална, во смисла на тоа дека станува збор за постапки што учествуваат во обликувањето на еден конкретен книжевен/драмски текст, но и метатекстуална, во смисла на тоа дека тие упатуваат на мнемоничките импликации на интертекстуалноста, во поширокиот контекст на литературата и на културата. Ако „цитатноста е експлицитно паметење на културата“, тогаш секоја конкретна интертекстуална/цитатна средба меѓу сопствениот и туѓите текстови учествува во процесите на „зачувувањето на културата од заборав и од

⁵ Оваа интертекстуална постапка, всушност, се надоврзува на етимолошките основи на поимот текст: *textus*, *texere* во латинскиот јазик, во значење на ткаење, правење ткаенина од нишки, процес што е илустриран низ/во драмскиот текст на Димоски.

самоуништување“ (Oraić-Tolić, 1990: 206). Оттаму, драмскиот текст на Димоски, интертекстуално/цитатно оприсутнувајќи го опусот на Рацин, креативно му пристапува на туѓиот текст, односно на книжевната традиција на којашто тој ѝ припаѓа, како на своевидна ризница чиишто постојни смислови се музејско-архивски третирали и трансконтекстуализирани во еден драмски/театарски (кон)текст и, следствено, реактуализирани пред современата публика.

Музејската цитатност,⁶ артикулирана во и преку *Рацин* на Димоски, е еден од цитатните модели што е типологизиран и елабориран од страна на Дубравка Ораиќ-Толиќ. Во комплексната цитатна класификација што ја прави хрватската теоретичарка, музејската цитатност е модел што „на семантичко ниво, го подразбира собирањето на репрезентативни смислови од книжевната традиција; на синтактичко ниво го користи принципот на антологиска монтажа; на прагматичко ниво апелира до носталгичната читателска свест, која се огледува во сопственото минато“ (1996: 98). Цитатниот музеј на Димоски е ефектуиран и на ниво на текст (преку цитатните/интертекстуалните постапки и релации кон опусот на Рацин) и на ниво на метатекст (преку паратекстуалните наизнаки на влезот од драмата и преку насловувањата на чиновите/сликите), кои ја откриваат авторската намера во однос на функциите што треба да ги имаат тие цитатни модели во рамки на сопствениот текст: да се артикулира дијалогот со ризницата на традицијата, да се потврди нејзиното постоење, меморирајќи ја во еден музејски облик и, особено, нејзината релевантност во обезбедувањето на творечкиот континуитет. Дополнително, тоа е и еден креативен модус на зачувување на книжевната традиција, на нејзините текстуални траги од заборав и од уништување и тоа

⁶ Во рамките на овој модел, метафората на музејот е недвосмислено индикативна, конотирајќи го токму симултанитетот на цитатноизложените „експонати“/текстовните фрагменти, кои се репрезентативни и кои треба да бидат сочувани и реципирани низ призма на нивната репрезентативност, но и од аспект на релациите што се сугерирани во рамките на „музејската поставка“.

токму преку интертекстуалната видливост на Рацин, втемелувачката фигура во современата македонска книжевност, но и фигурата на континуитетот, како што ја нарекува Блаже Конески.

Мнемоничките импликации на интертекстуалноста повеќекратно се елаборирани и од страна на германската компаративистка Ренате Лахман, а којашто се надоврзува на Лотмановата концепција: „Кога книжевноста се посматра во светлина на меморијата таа се појавува како мнемоничка уметност *par excellence*. Книжевноста е меморија на културата, не само како едноставно средство за запишување, туку како тело на комеморативни акции што го вклучува знаењето кое е складирано од културата и, виртуелно, сите текстови што културата ги има продуцирано и со кои културата е конституирана... Пишувањето е и акт на меморија и нова интерпретација со што секој нов текст е впишан во просторот на меморијата. Секој нов текст ја рефлектира вовлеченоста во текстовите на културата... Интертекстуалноста го демонстрира процесот со кој културата, при што 'културата' е книга на културата, континуирано се препишува себеси, константно рedefинирајќи се себеси низ своите сопствени знаци. Секој конкретен текст, како скица на просторот на меморијата, го конотира макропросторот на меморијата што или ја репрезентира културата или се појавува како таа култура“ (Lachmann, 2010: 301).

Интертекстуалната меморија на/во драмскиот текст на Димоски е обликувана во чинот на неговото создавање, низ интенционалните интертекстуалноцитатните референции кон Рациновите текстови, низ процесите на авторско препрочитување и толкување на традицијата и на нејзиното креативно (пре)пишување. На тој начин, се нагласува дека „секој нов акт на пишување поминува низ просторот меѓу постоечките текстови“, така што „мнемоничката функција на книжевноста провоцира интертекстуални процедури или интертекстуалноста ја продуцира и ја поддржува меморијата на културата“ (Lachmann, 2010: 304). Таа мнемоничка димензија на книжевниот текст

Димоски ја реализира на две рамништа. Прво, на тематско рамниште:⁷

„РАЦИН: Се родив од свеста на мојот народ за да бидам неговиот глас. Се родив од очите на сите на кои гледањето им е земено, од гласовите на онемените грла, од празните страници на неписмените. Од него излегов за да бидам тој. И утре да бидам тој... Во него ќе се вратам за да остана во него. Во неговото паметење кое е и мое паметење и паметење на времето кое ќе дојде. Паметење од иднината... Ја откорнав Крвта од телото. Мојот траен завет. За тебе. На хартија. Мојата трага во секавањето. Твоја трага во секавањето. Ќе се наредат и ѕвездите според моите крвави траги од твоите букви, низ овие прсти, за времето кое ќе стигне“ (Димоски, 2024:6).

Второ, мнемоничката димензија на интертекстуалноста е индицирана и на структурно рамниште, токму преку интертекстуалните/цитатните стратегии употребен и како доминантни и како конститутивни во обликувањето на драмскиот/театарскиот текст.

Заклучок

Тематските и структурните артикулации на интертекстуално-цитатните постапки и нивните мнемонички импликации во драмскиот/театарскиот текст⁸ *Рацин* на Сашо

⁷ Во таа смисла се индикативни и последната дидаскалија од третиот чин и првата дидаскалија од *Епилогот*, кои, поставени во синтагматско соседство: „Народот станува шума од секавања. Шумата на секавањето на Рацин“ (Димоски, 2024: 25), хијазмично (т.е. на синтаксички план) ја артикулираат врската меѓу колективот, поединецот и секавањето. На тој начин ги конотираат и комплексните релации меѓу индивидуалното и колективното паметење, а чијашто семантичка симетрија, пак, е ефектуирана преку интертекстуалните стратегии, како конститутивни во сочинувањето на драмскиот текст.

⁸ Ја имаме предвид широкосфатената семиотичка дефиниција на поимот текст.

Димоски потврдуваат дека секој цитатно-интертекстуалнообликуван текст учествува во процесите на одржување и на унапредување на националниот книжевен канон. Во поширока смисла станува збор за дијалогот што конкретниот книжевно-уметнички текст го води со извесна книжевна традиција: смисловниот простор што текстот го создава околу себе се корелира со паметењето на културата (традицијата), сочувано во свеста на аудиториумот, како резултат на што текстот одново го стекнува семиотичкиот живот: „Просторот на меморијата е впишан во текстот, како што текстот се впишува себеси во просторот на меморијата. Меморијата на текстот е неговата интертекстуалност“ (Lachmann, 1997: 15). Токму оваа мнемоничка трансакција ја следиме во *Раџин* на Димоски: интертекстуалните референции кон Рациновиот опус ја обликуваат меморијата во еден парадигматично-интертекстуален текст, додека паралелно ја активира текстуалната маса, семиотизирана во просторот на културата и, на тој начин, се впишува себеси во нејзината меморија. Во таа смисла, интертекстуалните постапки во *Раџин* на Сашо Димоски ја ефектуираат и метатекстуалноста, како еден од петте типови транстекстуалност за кои кажува Жерар Женет, сфатена како „коментар кој го поврзува текстот со еден друг текст за којшто тој зборува, без нужно да го цитира (конвокација), ниту пак, во крајна линија, да го именува“ (1997: 4). Недвосмислена е метатекстуалната позиција на драмскиот текст на Димоски како коментаторско поставување кон Рациновото творештво, кон неговото место во книжевната традиција и кон потребата од нејзино зачувување токму во (интер)текстуалните мемории на современите книжевни продукции, сфатени како креативна реактуализација и трансконтекстуализација на постојниот текстовен резервоар. Во крајна линија, текстуалните трансценденции што ги илустрира драмското дело на Димоски има дополнителни импликации и во однос на осознавањето на иманентно-автореференцијалната природа на книжевниот систем што се манифестира низ интертекстуалните процедури на правење текст од текст(ови) и на правењето смисла од веќепостојните значења. Затоа, драмскиот (мета)текст *Раџин* го илустрира статусот на книжевниот текст како важно место на

меморија, односно статусот на книжевноста како „медиум на културно секавање“ (Juvan, 2008: 221).

Рацин, сочинет како вистински (с)помен на Кочо Рацин!

Literatura/References:

- Димова-Ѓорѓиева, Марија. (2017). *Теоријата на книжевноста во (интер)акција*. Скопје: Македоника литера. [Dimova-Gjorgjieva, Marija. (2017). *Theory of Literature in (Inter)action*. Skopje: Makedonika litera] (In Macedonian).
- Лотман, Јуриј, М. (2003). Текст во текст. Во Ќулавкова, Катица (прир.). *Теорија на интертекстуалноста*. Скопје: Култура, стр. 63-77. [Lotman, Yuri. (2003). In Kjulavkova, Katica (ed.). *Theory of Intertextuality*. Skopje: Kultura, pp. 63-77] (In Macedonian).
- Лотман, Јуриј, М. (2006). *Семиосфера*. Скопје: Три. [Lotman Yuri M. (2006). *Semiosphere*. Skopje: Tri] (In Macedonian).
- Фистер, Манфред. (2003). Поимот интертекстуалност. Во Ќулавкова, Катица (прир.). *Теорија на интертекстуалноста*. Скопје: Култура, стр.105-140. [Pfister, Manfred. (2003). In Kjulavkova, Katica (ed.). *Theory of Intertextuality*. Skopje: Kultura, pp. 105-140] (In Macedonian).
- Genette, Gérard. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. University of Nebraska Press.
- Juvan, Marko. (2008). *History and Poetics of Intertextuality*. Purdue University Press.
- Juvan, Marko. (2013). *Intertekstualnost*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Lachmann, Renate. (2010). Mnemonic and Intertextual aspects of Literature. In Astrid Erll and Nünning Ansgar (eds.). *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin/New York: De Gruyter, pp. 301-309.
- Lachmann, Renate. (1997). *Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press. 422 p.
- Oraić-Tolić, Dubravka. (1990). *Teorija citatnosti*. Zagreb: GZH. [Oraić-Tolić, Dubravka. (1990). *Theory of Quotation*. Zagreb: GZH]. (In Croatian).
- Oraić-Tolić, Dubravka. (1996). *Paradigme dvadesetog stoljeća*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. [Oraić-Tolić, Dubravka. (1996). *Paradigms of the Twentieth Century*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu]. (In Croatian).

Oraić-Tolić, Dubravka. (2019). *Citatnost u književnosti, umjetnosti i kulturi*. Zagreb: Ljevak. [Oraić-Tolić, Dubravka. (2019). *Quotation in Literature, Art and Culture*. Zagreb: Ljevak] (In Croatian).

Worton, Michael, Still Judith. (eds.). (1990). *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester/ New York: Manchester University Press.

Литературата во интеркултурен контекст

Literature in Intercultural Context

УДК: 050.488(091)(049.3)

DOI: <https://www.doi.org/10.55302/PS25231137ab>

ČASOPIS ZENIT I NJEMAČKI UTJECAJI

Aida Alagić Bandov

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Zagreb, Hrvatska

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4430-5661>

Ključne riječi: Zenit, avangarda, ekspresionizam, zenitizam

Sažetak: Kao najvažniji časopis jugoslavenske avangarde čije je djelovanje nadišlo regionalni prostor njegova nastanka, *Zenit* je svojom poetikom, svojim idejama i svojom programatikom rezonirao i u njemačkom govornom području iz kojeg je isto tako crpio i važne utjecaje. Osobito u prvoj, konstitutivnoj fazi časopisa vidljivi su brojni utjecaji iz njemačkog govornog područja koji nisu bili ograničeni isključivo na idejnu ili ideološku razinu, već su se i praktično mogli pratiti putem brojnih umjetničkih suradnji i poznanstava koje je predvodio uglavnom Ljubomir Micić kao idejni začetnik *Zenita*. S obzirom na transgresivnu prirodu avangardnih pokreta općenito i na jasno eksplicirane međusobne utjecaje između *Zenita* i njemačkog govornog područja, u ovom radu nastojat će se pregledno predstaviti njemačke utjecaje na *Zenit* i zenitizam u njihovim različitim oblicima i formama, kao i istražiti na koji su način njemačka avangarda i osobito njemački ekspresionizam oblikovali rani razvoj *Zenita* te kako je taj transkulturni transfer utjecao na pozicioniranje zenitizma u kontekstu mreže europskih avangardi.

JOURNAL ZENIT AND GERMAN IMPETUS

Aida Alagić Bandov

Faculty of Philosophy, University of Zagreb

Zagreb, Croatia

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4430-5661>

Keywords: *Zenit*, avant-garde, expressionism, zenitism

Summary: As the most important journal of the Yugoslav avant-garde whose activities transcended the regional area of its origin, *Zenit* resonated with its poetics, its ideas and its programmatic concepts in the German-speaking area from which it also received important impulses. Especially in its first, constitutive phase of the journal, numerous incentives from the German-speaking area are visible, which weren't limited exclusively to the conceptual or ideological level but could also be practically traced through numerous artistic collaborations and acquaintances led mainly by Ljubomir Micić, the ideological genius behind *Zenit*. Given the transgressive nature of avant-garde movements in general and the clearly explicit mutual influences between *Zenit* and the German-speaking area, this paper will attempt to give an overview of the German impetus behind *Zenit* and zenitism in its various shapes and forms, as well as to explore how the German avant-garde and especially German expressionism shaped the early development of *Zenit* and how this transcultural transfer influenced the positioning of zenitism in the context of the network of European avant-gardes.

Uvod

Pokuša li se avangardne pokrete promatrati sa stajališta književne sociologije, nemoguće je ne primijetiti transgresivnost kao njihovu primarnu strukturalnu odliku. Ideja da spoje umjetnost i život te da na taj način vrijednosti književnog polja prenesu u druge društvene sfere bila je prisutna u različitim oblicima i inačicama avangardnih pojava¹. U kontekstu jugoslavenskog prostora osobito je zanimljiva pojava časopisa *Zenit*, čiji idejni začetnik, Ljubomir Micić, časopis oblikuje uz jasan transnacionalni te k tome i strukturalno transgresivan program. Dvadesetih godina dvadesetog stoljeća u Europi se naime bilježi raširena pojava transnacionalnih avangardnih časopisa u kojima redefiniranje vlastitog nacionalnog kao i umjetničkog identiteta postaje ključan element (usp. Patrut, 2022: 280). Ovakvo repozicioniranje u mreži avangardi idejno je podrazumijevalo i dokidanje utjecaja i dominacije dotadašnjih kulturno-umjetničkih centara i metropola te pronalaženje novih oblika suradnje i

¹ O revolucionarnim potencijalima avangardne umjetnosti općenito te njezinom kasnijem neuspjehu da se etablira izvan institucionalnog okvira usp. Bürger, 1974.

koegzistencije, iako je praksa u tim časopisima, uključujući i *Zenit*, često odavala sasvim drugi dojam; kako navodi Patrut (2022: 282), ti avangardistički časopisi počivaju na paradoksu u kojem se s jedne strane predstavljaju kao generatori jednog novog društva, dok se s druge strane po pitanju inovacija ugledaju upravo na centre zapadne Europe koje kritiziraju.

Pokuša li se ipak na spomenute konstelacije gledati kao na umrežavanje u kojem preklapanja, prilagođavanja kao i prisvajanja čine sastavni dio transgresivnih avangardnih praksi (usp. Zupfer, 2023), jasno je da je *Zenit* kao časopis bio potaknut zbivanjima na međunarodnoj avangardnoj sceni. Osobito u ranoj fazi časopisa vidljivi su brojni utjecaji iz njemačkog govornog područja, a da utjecaji nisu bili isključivo idejne, već i praktične prirode, pokazuju brojne suradnje s njemačkim umjetnicima, kao i poetološka priroda časopisa koja se mjestimično čak i eksplicitno oslanja na njemačku avangardu. Iako se u kasnijoj fazi časopis orijentirao ka drugim izvorima, neosporno je da je prvo, formativno razdoblje *Zenita* bilo obilježeno upravo njemačkim utjecajima.

Čovek i Umetnost

Već u prvom broju časopisa *Zenit*, koji je objavljen 1921. godine u Zagrebu, sam Ljubomir Micić, tvorac *Zenita*, jasno oslikava svoju viziju ne samo časopisa, već i sveobuhvatne ideologije koju on treba donijeti čitatelju. Micić (1921: 1–2) želi stvoriti „Novog Čoveka“ svjestan da njegova kreacija nužno mora nadilaziti domaće granice i da je kao takva dio jednog šireg pokreta. Njegova svijest o društveno-političkom i povijesnom kontekstu u koji se pokušava upisati iznenađujuće je lucidna te se njegov programatski tekst „Čovek i Umetnost“ stoga može čitati i kao svojevrsna sociološka dijagnoza njegove suvremenosti.

Micić naime sasvim slikovito, tipično ekspresionističkim motivima poput krika, bijesa, krvi i vatre, dočarava atmosferu poslijeratne Europe ranih dvadesetih godina dvadesetog stoljeća u kojoj je umjetnički imperativ „borba za čovečnost kroz umetnost“ (Micić, 1921: 1–2). Specifičnost njegove proklamacije leži u činjenici da se pritom jasno ograđuje od larpurlartizma te da za njega

ekspresionizam ima humanističko naličje koje nadilazi nacije i klase i koje se bori „protiv svake tradicije, protiv svih regionalizama i granica“ (Micić, 1921: 2). Otvorenost Micićeva koncepta dokazuje se već pri sljedećem tekstu kojega je za časopis napisao Iwan Goll, prominentni njemačko-francuski avangardistički pjesnik, o čijem se stvaralaštvu potom nekoliko stranica kasnije očitovao Boško Tokin. Ono što Tokin u opisu Gollove ličnosti i njegova stvaralaštva naglašava, važan je element koji će i u *Zenitu* i zenitizmu imati ključnu ulogu, a to je imperativ kulturnog transfera jer za Tokina je Goll „[d]obar evropejac“ koji „prevodi francuske pesnike na nemački. I nemačke na francuski. Pesnike istog duha: evropskog.“ (Tokin, 1921: 6).

Međusobne kreativno-programatske utjecaje primjećuje i Golubović, navodeći kako je Goll programske ideje časopisa ugradio u svoje stvaralaštvo, „pozitivno obilježeno kozmizmom zenita i sunca, primitivizmom kao motivacijom za odbacivanje ekspresionizma, i kao sinonimom za estetičnost i poetičnost, zatim pragmatikom žanra poeme [...], parolama o propasti Zapada (u ovom slučaju Europe), ili o polarizaciji na relaciji Istok–Zapad“, dok je s druge strane Goll, „kao suurednik s Micićem, približio zenitistima i 'Zenitu' radove suradnika ekspresionističkih časopisa 'Der Sturm' i 'Die Aktion', kao i književna i likovna djela berlinskih dadaista.“ (Golubović, Muzej avangarde). U tom kontekstu je naravno nezaobilazno spomenuti i *Manifest zenitizma*, kojeg su oblikovali upravo Micić, Tokin i Goll, a koji je izašao i na francuskom i na njemačkom (usp. Micić, Goll, Tokin, 1921). Tu višejezičnost ne samo Manifesta, već i svih izdanja *Zenita* koja donose djela na njihovim izvornim jezicima Subotić tumači kao svjestan pokušaj internacionalizacije časopisa i sudjelovanja u novom duhu aktualnog razdoblja (Subotić, 1990: 21). U daljnjem prikazu razvoja časopisa, Subotić također navodi kako je 1922. godine nakon što je Micić zajedno s bratom i bliskim suradnikom Brankom Ve Poljanskim i suprugom Anuškom posjetio Berlin, upravo onaj Berlin u kojem su nastali časopisi *Der Sturm* i *Die Aktion*, ali i *Vešč/Objet/Gegenstand*, došlo do značajnog pomaka u stilskoj orijentaciji *Zenita* te je ranije ekspresionističko usmjerenje, vidljivo u odabiru suradnika, njihovim tekstovima, ali i grafičko-tipografskom

oblikovanjem časopisa, ustupilo mjesto dadaističkim, futurističkim, pa i konstruktivističkim elementima (Subotić, 1990: 22).

Iako je taj pomak u kasnijoj fazi *Zenit* usmjerio uglavnom k ruskim autorima, u prvoj fazi se inspiracija nedvojbeno crpila prije svega iz njemačkih i talijanskih izvora (usp. Subotić, 2008). Tako bi u kontekstu već spomenutih dadaističkih utjecaja u *Zenitu* valjalo spomenuti i Dragana Aleksića, glavnog ideologa jugoslavenskog dadaizma, ali i važnog suradnika *Zenita*, kako navodi Subotić (2008), koji je zajedno s Brankom Ve Poljanskim po jugoslavenskom prostoru organizirao razne dadaističke manifestacije po uzoru na druge europske dadaiste, kasnije usko surađivao i sa samim Tristanom Tzarom, usput pišući i tekstove o Kurtu Schwittersu i njegovu stvaralaštvu. Što se daljnjih njemačkih oslonaca tiče, spomena vrijedni su i razni stvaraoci u polju vizualnih umjetnosti koji su *Zenitu* dali svoj doprinos, poput Georgea Grosza, Rudolfa Schlichtera ili Egona Schielea i Vasilija Kandinskog², dok su tekstualne doprinose davali umjetnici poput Franza Richarda Behrensa, Claire Studer ili Kurta Heynickea (Subotić, 1990: 22f.).

Osim evidentne suradnje u pogledu umjetničkih djela njemačkih autora koje je Micić prikazivao u svom *Zenitu*, činjenica je da su utjecaji iz Njemačke, ili šire shvaćeno iz njemačkog govornog područja, bili i u samim temeljima *Zenita*. Subotić u osvrtu na tekst *Čovek i Umetnost* navodi u tom kontekstu da je „Der-sturmovski karakter iskaza, obojen emocijama i glasnim ispoljavanjima intimnih stanja duše, gde saopštene reči odzvanjaju kao krici, odgovarao [...] opštem poratnom raspoloženju i potrebi da se lično identifikuje sa univerzalnim“ (Subotić, 2008b). Pridoda li se tomu i programatska višejezičnosti časopisa, neosporno je da se *Zenit* nastojao upisati u mrežu europskih avangardi, iako je pritom inzistirao na stvaranju

² Iako se kod Schielea može govoriti o primarno austrijskom utjecaju, odnosno ruskom kod Kandinskog, ako se ove umjetnike promatra u nacionalnim okvirima, u ovom kontekstu se njihovo djelovanje pokušava promatrati u sociološki gledano širem kontekstu rezonancije njihovih djela te mreže njihovih poznanstava, pa je ovdje možda bolje govoriti o utjecajima iz njemačkog govornog područja.

novog, transkulturnog, autonomnog pokreta, zenitizma (Subotić, 2008b).

Berlin kao inspiracija

Što se njemačkih utjecaja na Micića, a posljedično pritom i na *Zenit* i zenitizam tiče, svakako valja pogled usmjeriti k Berlinu. Promatran kao avangardistički centar (usp. Hunkeler i Kunz, 2011), Berlin je služio kao neiscrpan izvor inspiracije za brojne međunarodne umjetničke pokrete, pa tako i za južnoslavensku avangardu. Žmegač navodi da je utjecaj Herwartha Waldena i njegovog časopisa *Der Sturm* u ono doba bio primjetan ne samo kod Micića, već i primjerice kod Antuna Branka Šimića, a da se u *Zenitu* ogledao primarno u vizualnim aspektima časopisa, ali i u ideološkom programu zenitizma (Žmegač, 1967: 353f.). Pritom navodi elemente poput sveopćeg patosa, mističnu svijest o poslanju umjetnika, pacifizam, bratstvo među narodima, ekstazu i slično, nalazeći sve elemente već u Micićevom uvodnom manifestnom tekstu *Čovek i Umetnost*. (Žmegač, 1967: 354) Nadalje Žmegač spominje kako su autori njemačkog govornog područja koje je *Zenit* objavljivao također često publicirali i u ekspresionističkim časopisima *Der Sturm* i *Die Aktion*, poput Studer, Heynickea, Einsteina, Hausmanna i Behrensa (Žmegač, 1967: 355), što ukazuje na to da je transfer ideja bio obostran. *Zenit* ne samo da je njemačke, a i druge interkulture i transkulturne utjecaje ugrađivao u svoj program, već se kao takav i sam upisao u mrežu avangardnih pokreta otvarajući pritom mogućnost utjecaja na druge aktere mreže.³ Osobito zanimljiva u tom kontekstu je i ideja barbarogenija, ideološkog heroja zenitizma čija je misija bila balkansko-barbarski spas zapadnjačke civilizacije, što je holistički vitalistički koncept koji je pored izravnog pozivanja na Nietzschea u samom *Manifestu zenitizma*, prema Žmegaču, zanimljivo nalikovao pojedinim predstavnicima njemačkog ekspresionizma, čija je vjera u

³ Patrut (2022: 285) u kontekstu Zenita kao poticaja spominje i druge regionalne časopise kojima je *Zenit* poslužio kao impuls, poput slovenskog časopisa *Tank* ili mađarskog *Út i Ma*.

njihovo osobito umjetničko poslanje počivala na uvjerenju da je moć duha gotovo neograničena (Žmegač, 1967: 359). Barbarogenij koji se nalazi u samoj srži manifestne politike zenitizma pojavljuje se kao odgovor na „prevladavajući malograđanski ukus i mentalitet umjerene kulturne politike“ te kao takav čini vlastiti doprinos beskompromisnoj programatici časopisa koja se može opisati kao „izolirana, utopistička, donkihotovska borba za potkopavanje tradicionalnog sustava vrijednosti“ (Subotić i Vasić, 1990: 15).

Suradnja s najvažnijim glasilom njemačkog ekspresionizma, časopisom *Der Sturm*, bila je vidljiva već od prvog broja *Zenita*. Već u izdanju iz ožujka 1921. godine, u kojem postoji i redakcijska napomena o iznimno važnoj ekspresionističkoj antologiji *Menschheitsdämmerung* Kurta Pinthusa, postoji osvrt na *Der Sturm* pun hvale i priznanja, a odmah nakon toga objavljuju se i pjesme Herwartha Waldena te Kurta Heynickea (Žmegač, 1967: 360). Žmegač također navodi kako se 1922. organizirala i zenitistička izložba u prostorijama redakcije časopisa s umjetničkim djelima iz kruga *Sturma* i *Bauhause* koja je zasigurno bila inspirirana Waldenovom galerijom *Sturm*, dok je i u samoj koncepciji ekspresionizma Micićev putokaz bio vjerojatno upravo Walden, osobito po pitanju inzistiranja na izražajnosti i grupiranja u kolektiv (Žmegač, 1967: 360). Subotić navodi kako je upravo ta izložba bila temelj za pokretanje Zenitove međunarodne izložbe nove umjetnosti 1924. godine u Beogradu na kojoj su sudjelovali brojni umjetnici iz Kraljevine SHS i iz inozemstva s preko stotinu izloženih djela, čineći tu izložbu prvim i dotad najvećim prikazom avangardističke umjetnosti u jugoistočnoj Europi. (usp. Subotić, 2023: 122f.) Upravo na toj beogradskoj izložbi izlagao je i mladi Josip Seissel, odnosno Jo Klek, čije je rano slikarsko stvaralaštvo Micić smatrao idealnim primjerom zenitističkog slikarstva (Subotić i Vasić, 1990: 21)⁴. Konstruktivistički orijentiran, Seissel 1922. godine stvara svoj slavni „PaFaMa“ kolaž čiji se naziv temelji na eksplikaciji tehnike te apstrakne slike (Papier Farben Malerei, u prijevodu papir, boje, crteži,

⁴ O Seisselovom avangardnom slikarstvu i kasnijem otklonu od *Zenita* usp. Kisić 2014.

odnosno u srpsko-hrvatskoj varijanti nazvano ArBoS za riječi hartija, boja, slika). Fokus na proces i na materijale umjetničkog djela koji je Seissel toliko naglašavao u skladu je s tadašnjim modernim europskim apstraktnim slikarstvom te Seissela, odnosno Kleka, pa time posredno i *Zenit* i njegovu *Novu umjetnost* (Micić, 1924) stilski dovodi u vezu s njemačkim Bauhausom (usp. Subotić i Vasić, 1990: 24).

U kontekstu njemačkih utjecaja na *Zenit* i na samog Micića iznimno je važno spomenuti i njegovo putovanje u Berlin i München u 1922. godini tijekom kojega je Micić Waldena i osobno upoznao (Čubrilo, 2012: 22), a prije kojeg izlazi i *Deutsches Sonderheft*, posebno izdanje *Zenita* na njemačkom jeziku. Još jedno važno poznanstvo iz tog razdoblja bio je i pjesnik Frank Richard Behrens što je utjecalo ne samo na *Zenit*, već i na samog Behrensa i njegovo pjesništvo, budući da je Behrens upravo u *Zenitu* objavio važna djela iz svog opusa (Čubrilo, 2012: 20f.). U Berlinu Micić također dolazi u doticaj s predstavnicima ruske avangarde, primjerice s Iljom Ehrenburgom i El Lissitzkym, čiji utjecaj nakon „njemačke faze“ časopisa počinje sve više jačati, tako da se i sam *Zenit* kasnije sve više kreće u smjeru istraživanja suprematizma i konstruktivizma (Subotić, 2023: 128).

Budući da je Berlin početkom takozvanih zlatnih 20-ih bio svojevrsni umjetnički „hub“ (Čubrilo, 2012: 16) koji je privlačio brojna velika imena avangardne umjetnosti, Micić je tijekom svog posjeta toj metropoli uspio doći u doticaj s akterima iz različitih umjetničkih smjerova, ali i različitih država, od kojih su ga se najviše dojmili upravo umjetnici iz ruske emigracije. Iako je u početku inspiraciju za *Zenit* crpio ponajviše iz njemačkih izvora, nakon njegovog putovanja u Berlin Micić se okrenuo uglavnom ruskim utjecajima. Ehrenburg i Lissitzky kasnije izdaju dvostruko rusko izdanje *Zenita* (broj 17 i 18) posvećeno u potpunosti ruskoj avangardi svih umjetničkih disciplina, a i sam *Zenit* u kasnijim izdanjima odriče se ekspresionizma i osobito dadaizma te prihvaća konstruktivizam i koncept umjetnika kao inženjera, znanstvenika i radnika, odnosno koncept umjetnosti lišene konvencionalne dekorativnosti, individualizma i subjektivnosti, čime se pridružuje krugu časopisa poput nizozemskog *De Stijla*, mađarskog *Ma* i već spomenutog *Vešča*

koji se, konceptualno gledano, kreću u tom istom smjeru (Čubrilo, 2012: 24).

Neovisno ipak o smjeru iz kojeg su dolazila glavna preuzimanja u *Zenitu*, ostaje činjenica da je Micić sa svojim časopisom uspio barem donekle postići zacrtanu internacionalnu recepciju. Naime upravo na kraju spomenutog ruskog dvobroja *Zenita* nalazi se popis međunarodnih časopisa koji su pisali o njemu van granica Kraljevine SHS-a, a budući da se na popisu nalazi pedesetak časopisa iz različitih europskih zemalja, može se zaključiti da se *Zenit* zapravo dobroano uspio upisati u široku mrežu europskih avangardnih publikacija (Micić, 1922: 56).

Internacionalnost te inzistiranje na višejezičnim doprinosima sasvim sigurno su bile i sve do kraja ostale čvrste konstante Micićevog *Zenita*, unatoč svim drugim promjenama koje su ga u relativno kratkom razdoblju njegova postojanja pratile. Njegov završetak poklapa se, ne sasvim slučajno, kako tvrdi Žmegač, sa završetkom jedne faze u povijesti moderne književnosti u Jugoslaviji, ali i izvan nje, budući da 1925. godina obično označava cezuru u razvoju jedne cijele generacije futurista i ekspresionista i njihovih književnih revolucija, nakon čega se brojne avangardističke grupe i njihovi časopisi raspadaju kako bi ustupili mjesto novim književnim tendencijama (Žmegač, 1967: 362).

Zaključak

U konačnici bi se moglo zaključiti kako su književno-kulturni utjecaji iz njemačkog govornog područja bili važan temelj za nastanak i rani razvoj časopisa *Zenit*, no ne i ključni za njegov daljnji razvoj. Ljubomir Micić se u ranim fazama svog časopisa ugledao prije svega na njemačke ekspresioniste, preuzimajući od njih formalne avangardističke prakse, poput stvaranja književnih grupa, oblikovanje vlastite programatske orijentacije onkraj vladajuće književne norme, kao i razvoj časopisa kao medija za distribuciju vlastitih ideja (Magerski, 2023: 110). U kasnijim fazama časopisa, točnije nakon posjeta Berlinu 1922. godine, Micić se sve više okreće utjecajima ruskog konstruktivizma te se fokus samog časopisa prebacuje više na vizualne umjetnosti. Konstanta koja je pritom ostala jest

internacionalnost časopisa i Micićevo inzistiranje na višejezičnosti tekstova u njemu, što se može interpretirati kao strateški promišljeno i sistematično provedeno pozicioniranje unutar razgranate obitelji europskih avangardnih pokreta te kao traganje za novim postignućima i supranacionalnim prostorima djelovanja i širenja vlastitih ideja (Subotić, 2023: 132).

Iako je *Zenit* u svoja četrdeset i tri objavljena broja imao različite profile, raznih idejnih i stilskih usmjerenja, tipografskih i likovnih rješenja, raznih suradnika, bio je, kako navodi Subotić, od početka do kraja obilježen „avangardističkim raspoloženjem, izrazitom kritikom društvene i političke situacije, nemilosrdnim obračunom sa religioznim, građanskim i malograđanskim vrednostima“ što je na koncu još jedna konstanta koja mu se sasvim sigurno može pripisati neovisno o utjecajima koji su ga oblikovali od njegovih najranijih početaka, pa sve do njegovog posljednjeg izdanja (Subotić, 2008b).

Литература/References:

- Bürger, Peter. (1974). *Theorie der Avantgarde*. [Theory of the Avant-Garde] Frankfurt am Main: Suhrkamp. (In German)
- Čubrilo, Jasmina. (2012). Yugoslav avant-garde review *Zenit* (1921 – 1926) and its links with Berlin. U: *Centropa* XII/3. https://www.academia.edu/4767089/Yugoslav_avant_garde_review_Zenit_1921_1926_and_its_links_with_Berlin (11.5.2024.)
- Golubović, V.. *Ivan Goll*. U: Muzej avangarde. [Museum of the Avant-garde] www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/umjetniciivan-goll~pe4535/ (5.5.2024.) (In Serbian)
- Hunkeler, Thomas i Kunz, Anna. (ur.) (2011). *Metropolen der Avantgarde*. [Metropolises of the Avant-garde] Bern: Peter Lang. (In German)
- Kisić, Dubravka. (2014). Avangardno slikarstvo Joa Kleka i arhitektura Josipa Seissela. [The Avant-Garde Paintings of Jo Klek and the Architecture of Josip Seissel] U: *Facta Architectonica 2*. Zagreb: Arhitektonski fakultet Sveučilišta u Zagrebu. 134–145.
- Magerski, Christine. (2023). Begrenzte Überschreitung. Zu den Paradoxien des europäischen literarischen Feldes am Beispiel der Zeitschrift *Zenit*. [Limited Transgression. On the Paradoxes of the European Literary Field Using the Example of the Magazine *Zenit*] U: Schönborn, Sibylle i Wilhelmi, Fabian. (ur.) (2023). *Kulturen der Kritik und das Projekt einer mitteleuropäischen Moderne*. [Cultures of Criticism and the Project of a Central European Modernism] Bielefeld: Aisthesis. 103-128. (In German)

- Micić, Ljubomir. (1921). Čovek i Umetnost. [Man and Art] U: Micić, Ljubomir. (ur.) (1921). *Zenit – internacionalna revija za umetnost i kulturu*. [Zenit – International Magazine for Art and Culture] No. 1. 1-2. (In Serbian)
- Micić, Ljubomir. (ur.) (1922). *Zenit – međunarodni časopis za zenitizam i novu umetnost*. [Zenit – International Magazine for Zenitism and New Art] No. 17-18. (In Serbian)
- Micić, Ljubomir. (1924). Nova umetnost. [New Art] U: Micić, Ljubomir. (ur.): *Zenit – međunarodni časopis za zenitizam i novu umetnost*. [Zenit – International Magazine for Art and Culutre] No. 34. (In Serbian)
- Micić, Ljubomir; Goll, Ivan; Tokin, Boško. (1921). *Manifest zenitizma*. [Manifesto of Zenitism] U: Monoskop.org. https://monoskop.org/images/3/31/Micic_Goll_Tokin_Manifest_zenitizma_1921.pdf (5.5.2024.) (In Serbian)
- Patrut, Iulia-Karin. (2022). Transnationale Avantgarde-Zeitschriften als Verhandlungsforen europäischer Kunst, Gesellschaft und Politik: *Contimporanul* und *Integral*. [Transnational Avant-Garde Magazines as Negotiation Forums for European Art, Society and Politics: *Contimporanul* and *Integral*] U: Jutta, Ernst; Scheiding, Oliver; von Hoff, Dagmar. (ur.) (2022): *Periodical Studies Today*. Leiden: Brill. 280–303. (In German)
- Subotić, Irina. (2023). Die internationale Vernetzung der Zeitschrift „Zenit“ (1921 – 1926). [The International Network of the Magazine „Zenit“ (1921 – 1926)] U: *Zagreber Germanistische Beiträge*. [Zagreb Germanistic Contributions] 32/1. 115–134. (In German)
- Subotić, Irina. (2008a). *Odblesci ruske avangarde u jugoslovenskom zenitizmu*. [Flashes of the Russian Avant-Garde in Yugoslav Zenitism] U: Arte. http://www.arte.rs/sr/umetnici/teoreticari/irina_subotic-3972/tekstovi/odblesci_ruske_avangarde_u_jugoslovenskom_zenitizmu-1292/ (8.5.2024.) (In Serbian)
- Subotić, Irina. (2008b). *Istorijske avangarde: dadaizam – zenitizam – nadrealizam*. [Historical Avant-Gardes: Dadaism – Zenitism – Surrealism] U: Arte. http://www.arte.rs/sr/umetnici/teoreticari/irina_subotic-3972/tekstovi/istorijske_avangarde_dadaizam_zenitizam_nadrealizam-1573/ (10.5.2024.) (In Serbian)
- Subotić, Irina. (1990). Avant-Garde Tendencies in Yugoslavia. U: Art Journal 49/1, From Leningrad to Ljubljana: The Suppressed Avant-Gardes of East-Central and Eastern Europe during the Early Twentieth Century. Spring 1990. 21-27.
- Subotić, Irina i Vasić, Ann. (1990). *Zenit* and Zenitism. U: The Journal of Decorative and Propaganda Arts 17, Yugoslavian Theme Issue (1990). 14–25. (In English)
- Tokin, Boško. (1921). Evropski Pesnik Ivan Goll. [The European Poet Ivan Goll] U: Micić, Ljubomir. (ur.) (1921). *Zenit – internacionalna revija za umetnost i kulturu*. [Zenit – International Magazine for Art and Culture] No. 1. 5-9.
- Zupfer, Simone. (2023). Avantgarde als Netzwerk. Einleitung zum Themenschwerpunkt. [The Avant-Garde as a Network. Introduction to the Topic] U: *Zagreber Germanistische Beiträge* [Zagreb Germanistic Contributions] 32/1. 5–18. (In German)

Žmegač, Viktor. (1967). „Zenit“, eine vergessene Zeitschrift. [„Zenit“, a Forgotten Magazine] U: *Die Welt der Slaven. Vierteljahresschrift für Slavistik*. [The World of Slavs. Quarterly Journal for Slavic Studies] XII/4. 353-362. (In German)

УДК: 792.072.3:929Бани, Ж.

УДК: 821.161.1-2:929Чехов А. П.

DOI: <https://www.doi.org/10.55302/PS25231149a>

ЗАПИСИ НА ГЛЕДАЧОТ: РЕЦЕПЦИЈА И ПРЕПРОЧИТУВАЊЕ НА ТЕАТАРОТ НА АНТОН П. ЧЕХОВ ВО ДЕЛОТО НА ЖОРЖ БАНИ

Деспина Ангеловска

Факултет за драмски уметности

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Клучни зборови: А. П. Чехов, Жорж Бани, *Вишиновата градина*, театар, драма, рецепција, препрочитување, гледач, анализа на претстави, театарска меморија.

Резиме: Предмет на изучување на овој труд е рецепцијата и препрочитувањето на пиесите на Чехов, како и на нивните поставки на сцените на современиот европски театар, во делото на францускиот театролог, критичар и есеист со романско потекло, Жорж Бани (1943 – 2023). Трудот подробно ги анализира неговите студии и книги посветени на театарот на Чехов, во кои тој го толкува делото на рускиот драматург во светлото на мутациите од крајот на 20 и на почетокот на 21 век, потврдувајќи ја неговата релевантност за нашата современост. Статијата особено се сосредоточува на книгата во која Бани ја препрочитува последната пиеса на Чехов, *Вишиновата градина*, преку нејзините клучни поставки од страна на големите европски театарски режисери во последните децении, кои осветлуваат различни аспекти на ова дело. Во својата рефлексija, посветена на тестаментарната пиеса на Чехов, Бани ја споредува пропаста на вишиновата градина на прагот на 20 век со исчезнувањето што им се заканува на театарот и на библиотеката денес, во ерата на дигиталната разонода. Во трудот притоа се задржуваме на анализата на специфичностите и на предизвиците на театарската рецепција и на улогата на Бани како „информиран/едуциран гледач“ во реконструирањето на театарските претстави и во создавањето на „жива меморија“ за нив. Дополнително го подвлекуваме придонесот на делото на Бани во зачувувањето и во пренесувањето на паметењето за театарот на Чехов, но и за театарот на нашето време. Конечно, се осврнуваме на личниот портрет на Чехов и на неговото дело, скициран од Жорж Бани, кој го препрочитува рускиот

драматург како наш ближен, и во чиј лик го препознаваме одразот на авторот на портретот, но и на самите себеси.

SPECTATOR'S NOTEBOOK: RECEPTION AND REREADING OF A. P. CHEKHOV'S THEATRE IN THE WORK OF GEORGES BANU

Despina Angelovska

Faculty of Dramatic Arts

Ss. Cyril and Methodius University in Skopje

Keywords: A. P. Chekhov, Georges Banu, *The Cherry Orchard*, theater, drama, reception, rereading, spectator, performance analysis, theatre memory

Summary: The subject of this paper is the reception and rereading of Chekhov's plays, as well as their productions on the contemporary European theatre stages, in the work of the French teatrologist, critic and essayist of Romanian origin, Georges Banu (1943-2023). The paper analyzes in detail his studies and books dedicated to Chekhov's theatre, in which he reinterprets the works of the Russian playwright in the light of the mutations of the late 20th and early 21st centuries, confirming their relevance to our contemporary world. The paper focuses in particular on the book in which Banu revisits Chekhov's last play, *The Cherry Orchard*, through its key stagings by major European directors in recent decades, which illuminate various aspects of it. In his reflection, dedicated to Chekhov's testamentary play, Banu compares the demise of the cherry orchard at the threshold of the 20th century with the disappearance that threatens the theatre and the library today, in the era of digital entertainment. The paper focuses on the analysis of the specifics and challenges of theatrical reception and the role of Banu as an "informed/educated spectator" in reconstructing and interpreting the theatrical performance and creating a "living memory" for it. Additionally, this article highlights the contribution of Banu's works in preserving and transmitting the memory of Chekhov's theatre, as well as the theatre of our time. Finally, the paper refers to the personal portrait of Chekhov and his theatre, as sketched by Georges Banu, who reinterprets

the Russian playwright as our fellow man, and in whose face we recognize the reflection of the author of the portrait, as well as our own.

1 Вовед

1.1. Жорж Бани, вљубеник во театарот на Чехов

Предмет на изучување на овој труд е рецепцијата и препрочитувањето на пиесите на Чехов, како и на нивните поставки на сцените на европските театри во последните децении, во делото на Жорж Бани.

Жорж Бани (Georges Banu, 1943 – 2023)¹ е француско-романски театарски критичар, есеист и професор, и еден од најголемите познавачи на театарот на нашето време. Во своите трудови и книги посветени на А. П. Чехов, Бани, кој е вистински вљубеник во рускиот драматург и во неговиот театар², се обидува да го сублимира она што ја чини сингуларноста на овој автор, како и релевантноста за нашата современост. Клучните трудови и книги што Бани целосно ги посветува на Чехов се предговорот на француското издание на *Вишиновата градина* (Tchekhov, 1988),

¹ Театарскиот критичар и есеист, пасиониран гледач и посветен професор, основач на бројни театарски фестивали, неуморен и љубопитен светски патник и истражувач, автор на повеќе од триесетина книги за театарот и уредник на повеќе колективни едicii, Жорж Бани е роден во Романија на 22 јуни 1943 г., каде ќе започне да студира глума на Институтот за театар и филм И. Л. Карагијале во Букурешт, а ќе дипломира во 1968 г. со специјализација по театрологија и филмологија. Ќе докторира естетика на Универзитетот во Букурешт во 1973 г., каде што ќе работи како асистент на Драмскиот факултет. На крајот од 1973 г. ќе емигрира во Франција, каде што ќе ја започне својата професорска кариера на Универзитетот Нова Сорбона – Париз 3, каде што ќе предава од 1974 до 2012 г., а потоа ќе биде именуван за почесен професор. Бани ќе предава на многу универзитети во и надвор од Европа, од кои неколку му ја доделуваат титулата Doctor Honoris Causa. Тој бил почесен претседател на Меѓународната асоцијација на театарски критичари АИСТ-ИАТС, уметнички директор на Експерименталната академија на театрите, претседател на Европска театарска награда и генерален секретар на Унијата на европски театри.

² Самиот Бани го именува „жанрот“ на својата последна книга за театарот на Чехов „вљубен речник“ („dictionnaire amoureux“) (Banu, 2016: 13).

насловен *Вишиновата градина, дело за/на крајот*³, како и книгите *Нашаа театар, Вишиновата градина, Зајиси на еден гледач* (Бану, 1999) и *Театарот на Анџон Чехов* (Бану, 2016). Бани, освен тоа, е автор, во соработка со Ж. Ренар, како режисер, на документарниот филм за рускиот драмски автор, насловен: *Чехов нејприсилниот сведок* (Бану, Renard, 1997).

И покрај тоа што постоечките трудови и студии за театарот на Чехов се многубројни (особено руските и англисаксонските), ваквата библиографија во Франција останува релативно скромна, па трудовите на Бани се стремат да ја пополнат оваа празнина (Бану, 2016: 9). Неговите публикации се заслужни за доближувањето на делото на рускиот драмски автор до современите француски и европски читатели и гледачи. Посебниот придонес на Бани е и препрочитувањето на драмското дело на Чехов низ визурата на нашето време, но и на неговите клучни поставки на сцените на современиот европски театар. Бани, така, го споделува сведоштвото за поставувањата на Чехов од големите европски режисери, од Станиславски до денес. Освен потврдувањето на централното место што го зазема опусот на рускиот драматург во заедничкото книжевно и театарско наследство и на неговата важност денес, мисијата што Бани си ја задава во своите книги е зачувувањето и пренесувањето на сеќавањето и на сведоштвото за театарот на нашето време.

1.2. Жорж Бани, читател и гледач

Пристапот на Бани во неговите дела посветени на театарот на Чехов е проникнат од специфичноста на театарската рецепција. Бани во нив се претставува себеси како толкувач – читател и гледач на театарот на Чехов, инсистирајќи притоа на личниот и на интимниот аспект, како и на селективноста и на фрагментарноста, на своите записи. Автореференцијалното осврнување на Бани на сопствената (променлива и субјективна)

³ Преводот од француски на сите наслови на трудовите на Бани, како и на сите цитати од нив, е на авторката на трудот. Тоа е случај и со цитираните теориски трудови.

позиција на читател/гледач (Вану 1999, 2016) може да се надоврзе на современите теориските рефлексии за рецепцијата и за читањето⁴, за тензијата меѓу текстот, како пишан и траен, постојан запис, и неговото читање/толкување, кое е непостојано, променливо и плурално, клучно за отвореноста и за повеќезначноста на делото. На ова децентрирање на текстот, во случајов треба да му се додаде и она поврзано со специфичноста на читањето на драмскиот текст, кој, според реномираната теоретичарка на театарот Ан Иберсфелд, е „продупчен“: текстот на сценската поставка се впишува во дупките на оној на драмскиот автор (Ubersfeld, 1982: 23). Бани, така, избира да ја препрочита *Вишиновата градина* како театарски текст, толкувајќи ја преку нејзините современи сценски постапки (Вану 1999). Во случајов станува збор за специфичната рецепција на театарскиот гледач, што Брехт ја елаборира како „уметноста на гледањето“⁵. Зафатот на реконструирање и на толкување на сценските поставки на Чехов, кај Бани дополнително е проникнат од специфичноста и неповторливоста на театарскиот медиум, таа „самоуништувачка уметност што се испишува на песок“ (Brook, 1977: 32), таа жива уметност која не може да биде „механички репродуцирана“ (Benjamin, 1974). Во книгата *Расказиите на Хорацио*, Ж. Бани ќе се наврати на посебната потешкотија на зборувањето за театарот, која произлегува од тоа што тој „ги спојува постојаноста на текстовите и треперливиот блескот на претставите“ (Вану, 2021). Соочен со овие повеќекратни предизвици, предводен од мисијата што си ја задава да биде пренесувач на „живата меморија“ за театарот, Бани ја реконструира оваа од сопствените селективни спомени и интимни одсиви, користејќи ги претставите наместо библиографија (Вану, 1999: 11). Тој притоа ја дефинира својата

⁴ Споредете со теоријата на рецепцијата на школата од Констанц (Konstanzer Schule) и со делата на Јаус (Jaus, 1978).

⁵ Во *Речникот на идејарој* П. Павис ја дефинира рецепцијата како „став и активност на гледачот соочен со претставата, начинот на кој се користи тој со градивото што му ја нуди сцената за да ја претвори во естетско искуство“ (Pavis, 1998: 291).

книга како „дневник на информиран/едуциран гледач“ (Banu, 1999: 11) надоврзувајќи се на рефлексивната на Иберсфелд, која, во својата книга *Училиштите на гледачот*, вели дека, со оглед на тоа дека гледачот, уште повеќе од читателот, е оној што го затвора процесот на театарското дело и кој има задача да ја произведе, воспостави смислата на делото, при што е важно тој да биде подготвен за таа одговорност, да биде едуциран – учејќи за и преку театарот (Ubersfeld, 1981: 306).

Истовремено, драмското дело на Чехов, според Бани, ја потврдува тезата на Роланд Барт, кој, во *C/3* (1970) ја побива теоријата на отвореното дело применета врз класиците, вели дека тие располагаат со „ограничена отвореност“. Бани ја опишува драматиката на Чехов „како карпата што морските бранови бесконечно ја лижат без притоа целосно да ја изменат“ (Banu, 2016: 12). Според авторот, препрочитувањата на Чехов го потврдуваат тоа. Во нив опстојува нешто „исто“, а читателите/толкувачите прават само делумни откритија и повремени и мали ревизии, за да му пристапат на делото од поинаква перспектива. Така, Бани за себеси вели дека тој, како секој чесен „толкувач“, е само „спореден лик, понекогаш непотребен, но понекогаш битен за откривањето на скриените аспекти на текстот, делото“ (Banu, 2016: 12).

Бани во своето толкување на делото на Чехов се фокусира на она што го нарекува „punctum“ – есенцијалните детали што никнуваат во срцето на еден збир, повикувајќи се на концептот на што го користи Ролан Барт во *Свешта комора* (Banu, 1999: 12). Следејќи го пристапот на Бани кон Чехов, каде што „пунктумот го осветлува мигот... и го прави незаборавен“ (Banu, 2023: 312), во овој труд се задржуваме само на неколку клучни мигови од неговите есеи. Притоа, во центарот на анализата го ставаме препрочитувањето на Бани на пиесата *Вишновата градина*.

2 Портретот на Чехов меѓу историското и интимното

2.1. Претставување на книгата Театарот на Антон Чехов

Книгата *Театарот на Антон Чехов* (2016), како што го нагласува тоа самиот Бани, го избира селективниот пристап кон

театарот на Чехов. Авторот, во неа, се фокусира на она што според него го разликува и го дефинира овој опус, а тоа е тетралогијата, која ги обединува: *Гaleb*, *Вујко Вања*, *Три сесѝри* и *Вишиновaѝа ѓрадина* (2016: 7). Бани овде си задава цел да го осветли „подземното единство“ и интертекстуалната вмреженост на тетралогијата. Притоа тој суптилно ги раздиплува клучните мотиви што го проникнуваат драмскиот опус на рускиот автор, влегувајќи во „интимата“ на пиесите и разгледувајќи битни, како и досега недопрени аспекти на делото, осветлувајќи ги одгласите што ги има тоа денес. Истовремено, Бани се навраќа и на биографскиот и на историскиот контекст што го одредува драмското дело на авторот, кој пишува на прагот меѓу 19 и 20 век.

Бани овде се осврнува и на „големите текстови од почетоците“ на младиот Чехов, како што се *Иванов* или *Плaѝонов*, кои го најавуваат и оцртуваат ракописот што неколку години подоцна ќе никне со збунувачка оригиналност за голем број на критичари и театарции од тоа време. Чехов тогаш сè уште ја немал воспоставено „демократската“ организација на својата драматургија, што ја карактеризира тетралогијата и која толку многу ќе го фасцинира Станиславски што тој ќе ја издигне во темел на својата етика на актерот: одбивањето на хиерархијата на мали и големи улоги, императивот на подеднаквата посветеност. Новиот револуционерен пристап на театарот на Чехов во тетралогијата, почнувајќи со *Гaleb*, е оној што ќе придонесе и за создавањето и успехот на Московскиот уметнички театар – МХАТ на Немирович-Данченко и Станиславски, и што ќе влијае врз промената на сценските практики од неговото време (Вану, 2016: 9).

2.2. Мојот Чехов

Во согласност со начелото на колекцијата за која е поканет да ја напише книгата и според кое театарскиот критичар треба повторно да оживее канонизиран автор и да го направи попристапен, Бани нуди личен и интимен портрет на Чехов и на неговото дело. Притоа тој се задржува на мотивите од Чеховиот театар што оддекнуваат во него како читател/гледач и што постојано го придружуваат, престорувајќи се во клучни

референци и напојувајќи го неговиот живот: „Оставштина од едно дело за лична употреба“ (Bani, 2016: 14). Бани, така, се препознава во „љубовта и разочараноста“ што го обележале противречниот однос на Чехов кон театарот и биле пресудни за неговиот опус. *Amour et désamour du théâtre* е насловот на едно поглавје во книгата посветена на Чехов, но и на книгата што Бани ја советува на сопственото искуство на театарски гледач, растргнат меѓу љубовта кон театарот и разочараноста од него, меѓу театарските илузии и дезилузии (Bani, 2013). Бани во ова поглавје се навраќа на Чеховиот критички однос кон театарот, кој не се однесува толку на театарот како уметност, туку е повеќе разочараност од неговата состојба и од условите за работа во тоа време. Чехов постојано се бунтувал против премалиот број на предвидени проби (само четири проби за премиерната изведба на *Галеб*, што придонело за нејзиниот неуспех) и бил прогонуван од постојаното чувство на неадекватност меѓу делото и сцената. Но, Чеховата критика на театарот била пред сè предводена од желбата за негово подобрување (Bani, 2016: 43–45).

Чехов е автор кој нè кани на средба со човекот во неговата конкретна и индивидуална димензија. Бани го анализира неговиот театар како театар во висина на човекот, и притоа ја потенцира разликата на рускиот драматург со „религиозната вертикалност“ што Толстој ќе ја издигне како вокација на уметноста, како и со нурнувањето во длабочината на душата на Достоевски. За Бани, Чехов избира трет, автономен, пат, настрана од другите. Драматургот ја афирмира својата недоверба во однос на претераноста зашто театарот „нема потреба ниту од ангели, ниту од демони“ – тој ги избегнува нив во корист на една човечност, на која ѝ пристапува со луцидност и цврстина, не запаѓајќи ниту во сентиментализам, ниту во цинизам. Чехов го испишува своето театарско дело како „непристрасен сведок“ и спаѓа во категоријата автори кои го гледаат човекот во сета своја разновидност, без да го судат (Bani, 2016: 40).

Конечно, Бани го анализира Чехов како автор „помеѓу“: помеѓу 19 и 20 век, помеѓу Русија и Западот, помеѓу реализмот и симболизмот, помеѓу историјата и интимното, помеѓу драмското и комичното, корисното и бескорисното (Bani, 2016: 101–105).

3 Вишиноватѿа ѓрадина во записите на Бани

3.1. Претставување на книгата Нашиот театар, вишиновата градина

Книгата *Нашиот театар, вишиноватѿа ѓрадина* (Banu, 1999) е издадена од Actes Sud, во колекцијата „Времето на театарот“, која обединува есеи посветени на современата сцена и си задава цел да го истражува театарот како место на отпор. Пристапот на Бани, во она што самиот тој го именува „театарско патување“, не е „ни систематски, ни дидактички“ (Banu, 1999: 11). Овде тој се движи меѓу една имагинарна репрезентација на *Вишиноватѿа ѓрадина* и реконструирање на фрагменти од театарски поставки на пиесата, кои ги обележале последните децении на 20 век.

Оваа рефлексива, која ја разгледува енигмата на последната пиеса на Чехов, што Бани ја нарекува „комплексот на овоштарникот“, преку култните поставки на големите европски современи режисери, О. Крејча, Ц. Стрелер, П. Брук, П. Штајн, М. Лангоф и М. Карге, Ѓ. Хараг, Ж. Ласал, А. Сербан, А. Ефрос, П. Задек, Л. Додин, С. Брауншвејг и др., избираме да ја ставиме како централно парче од мозаикот на овој труд. Меѓу страниците, во книгата, никнуваат и чудесни фотографии од клучните мигови на сценските претставувања на пиесата што ја испишуваат (и)сторијата на современиот европски театар, но и онаа личната, на неговиот гледач и прераскажувач, Жорж Бани.

3.2. Записи на информираниот гледач

Книгата го носи поднасловот *Записи на еден гледач* и таа произлегува од еден долг интимен однос на Бани со *Вишиноватѿа ѓрадина*, како со пиесата, така и со нејзините највпечатливи сценски остварувања што имал прилика да ги види. Неговите записи за поставките на *Вишиноватѿа ѓрадина* што го обележале театарот од крајот на 20 и на прагот на 21 век, како што го направила тоа пиесата на Чехов еден век претходно, се клучно сведоштво за театарот на нашето време. Во овој „театарски патепис“, во кој Бани слободно ги пречекорува границите меѓу драмскиот текст и сценската поставка, тој се задржува на претставите, кои се носителки на посебна метафора или на досега невиден/нечуен дискурс за она што го нарекува „комплексот на

овоштарникот“, тој нерешлив гордиев јазол на невозможниот избор меѓу симболичката и економската вредност на вишновата градина (Banu, 1999: 11–12). Поаѓајќи од пиесата на Чехов, Бани го согледува комплексот на овоштарникот и во многу други дела. Оваа експанзија ја потврдува посебната природа на пиесата, која за него е „призматска, дивергентна и многубројна“ (Banu, 1999:16). Така, тој ги препознава нејзините одеци во филмот *Гейард* на Л. Висконти или во *Лажливо Сонце* на Н. Михалков, или пак во романот *Нейодносливајќи лесношпија на јосшоенејшо* на М. Кундера (Banu, 1999:19). Според Бани, оваа пиеса, која станала „митска“ и која му припаѓа секому и никому, дозволува не само да се препознаат нејзините уметнички сродства, туку и да се разбере стварноста. *Вишновата градина* ги осветлува нашите страданија. Цитирајќи го Р. М. Рилке, Бани констатира дека таа дејствува како „големите дела ’тие тајни битија чиј живот не завршува и го придружува некое време нашиот што минува“ (Banu, 1999: 15–16).

3.3. Вишновата градина, меѓу стариот и новиот век

Навраќајќи се на премиерната изведба на *Вишновата градина*, во Москва, во 1904 г., Бани ја анализира неа како пиеса на крстопат зашто го обележува крајот на 19 и почетокот на 20 век. Таа зборува за неизбежниот премин од еден кон друг свет, најавувајќи го (без илузии) новото време и Октомвриската револуција (Banu, 1999: 13). Ликовите на земјопоседниците Љубов и Гаев, сестрата и братот што одбиваат да пораснат и да ја погледнат реалноста в лице, се симбол на стариот век што си заминува, додека студентот Петја, најавувајќи ја Октомвриската револуција, и прагматичниот Лопахин, подготвен да го жртвува најубавиот овоштарник во Русија во името на капиталистичката рентабилност, се симбол на новото време што доаѓа. Никнувањето на новото неповратно го повлекува бродоломот на старото. Но, од оваа деструкција нема да изникне нов живот, вели Бани, и ниту реализмот на Лопахин, ниту оптимизмот на Петја, нема да наидат на потврда во комунистичка Русија: „Унишувањето на овоштарникот ќе биде проследено со злочин, затвор, убиство“ (Banu, 1999: 18). Цитирајќи го Чехов, кој вели: „најпрво ги сечат дрвата, а потоа ги сечат главите“, Бани го

анализира жртвувањето и пропаста на овоштарникот како најава на уништувањата во 20 век (Banu, 1999: 25).

Во толкувањето на Бани, *Вишновата градина* зборува и за неприлагодливоста издигната во пасивен отпор, за одбивањето на потсмевањето со вредностите на кои се темели идентитетот на „губитниците“, прикажани во ликовите на Гаев и Љубов (Banu, 1999: 19). Бани, во 1999 г., на крстопатот меѓу стариот и новиот век, се поистоветува со изгубената кауза на братот и сестрата, кои одат спротивно од логиката на економската рентабилност, одбивајќи да го продадат за нив бесценетиот овоштарник. Тој ги споредува нив со шаката на „непокорни“, кои, налик на него самиот, на прагот на 21 век одбиваат да се откажат од книгата и од театарот, тие „загрозени оази“ во нашето совремие, наспроти телевизијата или интернетот (Banu, 1999: 18).

3.4. Записи за Вишновата градина на театарската сцена

3.4.1. Дали да се претстави вишновата градина?

Дали и како треба да се претстави вишновата градина е клучното прашање со кое се соочени сите режисери на пиесата. Бани ги споделува своите „живи сеќавања“ за сценските одговори на ова прашање, задржувајќи се особено на неколку култни поставки на големите европски режисери (Banu, 1999: 28–32). Тој почнува со примерот на Станиславски, кој, во премиерната изведба на пиесата, го избира принципот на дискретното евоцирање, оставајќи ги гранките на вишновите дрва да се назираат низ прозорците. Како контрареакција на оваа реалистичка традиција, во педесеттите и во шеесеттите години на 20 век претставувањето на овоштарникот е антинатуралистичко, дури и најмалата материјална трага од градината е отстранета и таа станува ментална и чисто симболична (Banu, 1999: 28). Во континуитет со оваа традиција, Бани се сеќава за поставката во режија на англискиот режисер Клифорд Вилијамс, што имал можност да ја гледа во Токио, во која на сцената се издига само едно дрво, циновско и чудесно, како единствен столб на светот: „Врховна редукција на вишновата градина на тој axis mundi за кој зборуваше Мирче Елијаде“ (Banu, 1999: 31). Дрвото во оваа претстава станува „стожерот на светот, кој го организира светот

и чиј пад ќе го повлече и неговото дезинтегрирање“ (Вану, 1999: 31). Митското дрво, така, овде успева да го отелотвори двојниот спој меѓу конкретната и симболичката димензија што ја има вишновата градина кај Чехов. Авторот се навраќа и на режисерскиот избор на П. Брук, кој, за да не ѝ наштети на имагинарната димензија на овоштарникот, како простор каде што никнуваат призраците на минатото, избира него да го смести зад портите на театарскиот салон и да го остави да цвета во недогледност зад гледачите, без да биде соочен со ограничувањата на конкретното претставување (Вану, 1999: 30). Единствено П. Штајн во својата поставка навистина го покажува овоштарникот. Кај него вишновата градина се појавува и блеснува во сета своја величествена и „сензуална“ убавина во мигот кога Варја ќе ја повлече завесата што ја затсрива неа (Вану, 1999: 31–32). Бани притоа ја осветлува моќта на театарот на Штајн, кој, со тоа што се нурнува во својата екстремна буквалност и го прифаќа конкретното доведено до крајните граници, успева, подобро од кога и да е, да произведе имагинарно. Вишновата градина, која се појавува со таков блесок, го превозмогнува натурализмот и се претвора во крајното, врховно призрачно искуство (Вану, 1999: 32). Така, во поставката на Штајн, тежината на жртвувањето на градината и опсегот на катастрофата стануваат уште поопипливи за гледачите. Соочени со нејзината заслепувачка убавина, гледачите се поистоветуваат со Љубов и Гаев, за кои, да ја загубат неа, значи да се загубат себеси: „Вишнова градино, љубов моја“ (Вану, 1999: 62).

Бани особено се задржува на две „историски *Вишнови градини*“, онаа на италијанскиот режисер Џ. Стрелер и онаа на британскиот режисер П. Брук (Вану, 1999: 32). Стрелер и сценографот Л. Дамјани ќе одлучат градината да ја претстават метафорички, преобразувајќи ја во своевиден „термометар на душата“ со помош на прозирен бел вел прекриен со суви лисја што виси над сцената и над салонот. Реагирајќи на движењата и на играта на актерите на сцена, огромното платно затреперува и пулсира или пак се смирува како своевидна ехо-комора, која ги снима и ги пренесува на гледачите, состојбите на ликовите (Вану,

1999: 28). Со ова решение Стрелер ја преиспитува традиционалната поделба меѓу сцената и салонот, вклучувајќи ја и публиката во преградката на овоштарникот. Тоа е случај и во поставката на П. Брук, во чија претстава просторот на домот на Љубов Андреевна е асимилиран со оној на театарот Буф ди Нор, каде што гледачите се нурнати внатре во куќата театар заедно со ликовите (Вану, 1999: 30). Со бришењето на одвојувањето меѓу сцената и салонот во овие две претстави се постигнува значењето дека гледачите припаѓаат на истиот свет како ликовите и им се забранува да станат судии: тие не се од другата страна, а просторот на ликовите не е оној на грешката/гревот (Вану, 1999: 33).

3.4.2. Есеј за белото

Во своите записи на театарски гледач, Бани се повикува и на концептот на „пунктум“ што го разработува Р. Барт во *Свейла комора* (Barthes, 1980). При гледањето на фотографијата пунктумот подразбира крајно лично значење, втемелено во детаљот, кој, на неа, неочекувано го привлекува и го задржува погледот на гледачот, душевно „прободувајќи го“ или „ранувајќи го“ како „стрела“. Расказите на театарскиот гледач, вели Бани, никнуваат кога тој е проникнат од „фрагмент“ или од „зрно“, што го изненадува како нешто дотогаш невидено. Со своето прелевање од рамката пунктумот го осветлува мигот и го прави незаборавен (Вану, 2023: 312). Пунктумот на вишновата градина во пут и на белата боја, впрочем, е она што ја проникнува првичната визија за пиесата на Чехов, и самиот страствен љубител на фотографијата, за што сведочи и неговото писмо до Станиславски од 5 февруари 1903 г.: „Пиесата е веќе подготвена во мојата глава. Се вика *Вишновата градина*, има 4 чина, во првиот се гледаат расцутени вишнови дрва низ прозорците, цела една непрекината бела градина. И дамите се облечени во бело“ (Tchekhov, 1988: 149). Бани се задржува на своевидната фотографска глетка, застаната во времето, од првиот чин на пиесата на Чехов, во кој Гаев го отвора прозорецот од детската соба велејќи: „Градината сета е бела“, на што Љубов се надоврзува: „О мое детство, моја чистото! (...) и тогаш градината беше иста како и сега, ништо не е променето. Сета, сета бела! (...)

Погледајте, нашата покојна мама оди по градината... Во бел фустан (...) Колку убава градина. Куполи бели цвекиња, сино небо“ (Čehov, 1989: 385–385). Само една страница текст во пиесата, вели Бани, а белината се распрснува на сите страни претопувајќи ги дрвјата и призраците, врзувајќи ги, со убавината и секавањето, поседниците, за својот овоштарник. Тој подвлекува дека вишновата градина за Чехов, не е само ментална, нејзината убавина опива, нејзината чудесност понесува (Banu, 1999: 53).

Театарските спомени на Бани се проткаени, како во филигран, од претставата што според него останува најубавиот есеј за белото во театарот, а тоа е поставката на Џ. Стрелер. Кај италијанскиот режисер, врз белата заднина, се оцртува совршената сродност меѓу костимите и декорот, така што ликовите стануваат речиси просирни, како сенки. Заемното апсорбирање го постигнува сонуваниот ефект на единство од писмото на Чехов. На сцената веќе ништо не ги двои ликовите облечени во бело и цутовите на вишните, тие ѝ припаѓаат на истата есенција (Banu, 1999: 77).

3.4.3. Балсамираното детство

Како што го подвлекува тоа Бани, во *Вишновата градина* нема дете, а меѓутоа детството ги држи сите, од господарите до слугите (Banu, 1999: 143). Стрелер, така, прави од детството главна тема на својата поставка. Сценографијата кај него ги кристализира големите поетски теми на делото со помош на конкретни сценографски јадра: школските клупи го фискираат детството, ормарот го балсамира, празните столови го изразуваат чекањето, а куферите го најавуваат заминувањето. Не само што играчките се прустовски, тие придонесуваат за драматуршкото читање: Гаев продолжува да си игра со нив, а Лопахин ги бутка на земја кога почнува да раскажува за својот проект за воведување радикални промени (Banu, 1999: 78–79). Во вториот чин во полето, Стрелер на сцената користи минијатурен воз – детска играчка – за да ја покаже инфантилната визија што ја проектираат газдите кон светот (Banu, 1999: 85).

Во претставата на Стрелер стогодишниот бел ормар игра централна улога. Тој е семејното „мнемоничко складиште“: од

него ќе се истурат играчките на балсамираното детство, како и количката на малиот Гриша, кој се удавил во реката 6 години претходно⁶. Нема да има вишнова градина без играчки, раскажува гледачот Бани, да се загуби поседот е да се загуби детството. На крајот од претставата на Стрелер, во сцената на заминувањето од поседот, ормарот, покриен со бел покров, се издига како надгробниот споменик на пропаднатото семејство (Banu, 1999: 73).

3.4.4. Убавината и мразот

Во анализата на Чеховата пиеса Бани се задржува и на мотивот на ефемерноста на расцутените вишни. Пасијата за краткотрајните вишнови цутови уште повеќе ја нагласува минливоста на свет што е опиен од она што живее само еден ден. Во четвртиот чин расцутените дрва го имаат како пандан „белиот мраз“ кој ги покрива стеблата што ќе бидат исечени. Чехов ја модулира амбивалентноста на белото што навраќа на детството, венчавката, зората, но што асоцира исто и на покровот, траурот на кралиците, бојата на лицето на мртовецот. *Вишновата градина*, каде што по цутењето на вишните следува мрзнењето, нè води од расцутувањето до екстинкцијата (Banu, 1988: 29). На крајот на тестаментарната пиеса на Чехов, белината на расцутените вишни е заменета со онаа на мразот: „Под убавината, смртта!“ (Banu, 2016: 100).

3.4.5. Егзилот

Мотивот на егзилот, што ја проникнува последната пиеса на Чехов, се стекнува со особено значење во препрочитувањето на Бани, кој и самиот е егзилант. Кај Чехов, вели тој, егзилот е секогаш бегство, како што е тоа случај со Љубов Андреевна, која ќе побегне по двојната смрт, онаа на нејзиниот сопруг и на синот

⁶ Мотивот на мртвото дете е мотив што се повторува во театарот на Чехов. Првото дете во неговиот театар е мртво дете: тоа е вонбрачното дете на Нина и Тригорин во *Галеб* (Banu, 2016: 96). Мотивот на мртвото дете се наоѓа во срцето на *Вишновата градина*. Бани ја анализира врската меѓу стерилноста на вишновата градина, метафората на стариот свет пред екстинкција и бездетноста во пиесата (Banu, 2016: 98).

Гриша, барајќи прибежиште во Париз. Таму, како што го раскажува тоа нејзината ќерка Ања, Љубов ја доживува судбината на неинтегрираните и полека пропаѓа, економски и психички. Притоа, постепената загуба на нејзиниот статус и на ресурсите, како да го најавуваат декласирањето на идните руски емигранти избркани од руската револуција и нејзините масакри (Banu, 1999: 54). Бани го толкува враќањето од странство на Љубов во првиот чин како враќање на лажна победничка или на скриена губитничка, за конечно, во четвртиот чин таа да се соочи со стварноста на поразот и да замине како вистинска губитничка, откорната засекогаш. Како Љубов да се вратила привремено од егзил само за, по продажбата на градината, конечно да му се врати (Banu, 1999: 53–55).

3.4.6. Изгонувањето од рајот

Уште еден пунктум што го проникнува гледачот Бани е поставката на францускиот режисер Стефан Брауншвејг, прикажувајќи ја Љубов кога, по продажбата на вишновата градина, ќе осознае дека за неа повеќе нема место за враќање. Во третиот чин на претставата на Брауншвејг, Љубов се руши на земја. Губејќи ја градината, Љубов е изгонета од рајот. Грешницата Љубов, која, во претставата, го позајмува нагласеното театрално однесување на една Сара Бернар, е облечена во црвен сомотски фустан што наликува на театарска завеса. Кај Чехов, во оваа сцена, Ања ги превртува улогите и, како Антигона со својот татко во *Ојдиј на Колон*, си ја задава задачата да ѝ биде поддршка и утеха на поразената мајка (Banu, 1999: 122). Кај Брауншвејг, Ања, тешејќи ја срушената и расплаканата Љубов, носи на рамениците расцутени вишнови гранки (нејзиниот костим за балот што Љубов го организира за време на продажбата). Бани го анализира ова како двојна метафора. Од една страна, вишновите гранки ја означуваат припадноста и обележаноста на Ања од овоштарникот, неразделната поврзаност на нејзиниот идентитет со него, а од друга, гранките личат на ангелски крилја. Ања е ангелот, кој дошол да ја утеша грешницата: „Крилото – вишна останува како печат што е дефинитивно запечатен врз нејзините рамења“ (Banu, 1999: 125).

Во четвртиот чин на пиесата, Љубов се збогува со вишновата градина без која таа не го разбира својот живот. Минливиот егзил е преобразен во конечен егзил. И тоа исто е комплексот на овоштарникот (Вану, 1999: 53–55). Во другите пиеси на Чехов ликовите сонуваат да заминат убедени дека вистинскиот живот е на друго место иако тоа никогаш не го прават. Заминувањето овде ќе биде наметнато или доживеано како изгонување од рајот. Трагичното е во тоа што надворешноста тука не поседува никаква исцелувачка моќ (Вану, 1999: 141). Во претставата на Брауншвејг, во сцената на збогувањето во последниот чин, Љубов е облечена во бел фустан, бојата на вишновите цутови, но и на мразот, кој отсега ќе ги замени нив. Најавувајќи го падот на исечените дрва, таа е срушена на земја, на фрактурираната сцена, додека во заднината лежи фрлена расцутената вишнова гранка што ги красеше рамењата на Ања (Вану, 1999: 154).

3.4.7. Студот, надворешен и внатрешен

Во првиот чин од *Вишновата градина* температурата надвор е три степени под нулата иако е мај. Мразот ќе ги уништи вишновите цутови, и оксиморонот на „студената пролет“ ја најавува идната катастрофа, вели Бани. Тоа е преамбулата на една друга зима, уништувачка и убиствена, зимата на окончувањето. На двата краја од пиесата, секогаш истиот студ – „три степени под нулата“, како термометарот да се блокирал неповратно (Вану, 1999: 60). Надворешниот студ ја заменил топлината на детската соба од првиот чин за од неа да направи мртвечница во четвртиот (Вану, 1988: 29). Бани, во овој контекст, го привидува споменот на крајот на пиесата во уште една култна театарска поставка, онаа на П. Брук. Отстранувајќи ги топлите и меки килими што ја покриваа сцената во текот на првите три чина, и кои беа засолниште за старите деца, режисерот го поставува четвртиот чин, во согласност и со наznakите на Чехов, во знакот на студот, кој се вовлекува насекаде. Метеролошкиот студ од почетокот отсега е заменет со внатрешниот суд што ја смрзнува крвта. Во студената и празна кука театар на Брук, која сега личи на гробница, се назира екстинкцијата (Вану, 1999:130–132). *Вишновата градина* завршува со почетокот на зимата. Студенилото овде како да ја најавува последната пиеса што

Чехов планирал да ја напише: пиеса за генерализираната ледена доба (Вану, 1999: 154).

3.4.8. Од сонот до смртта

Како што тоа Бани го анализира и во предговорот за *Вишиновата градина*, последната пиеса на Чехов е проникната со проблематиката на крајот. Бројни се знаците што го најавуваат него. Пиесата почнува и завршува со неволниот пропуст: во првиот чин Дуњаша заборава да го разбуди Лопаксин, а во последниот, го забораваат и го заклучуваат Фирс во куќата; на почетокот, газдата што се издига, а на крајот слугата што паѓа, на почетокот заспаниот човек, на крајот, човекот на умирање. Целата пиеса е проникната од неповратното движење што води од сонот кон смртта и што оддекнува во зборовите на Хамлет: „Да умреш, да заспиеш“ (Вану, 1988: 28). Во *Вишиновата градина* нема веќе лекар, ниту пак поп, што е знак дека болеста е неизлечива и дека нема спас за стариот свет (Вану, 1999 : 163).

Самиот Бани ја пишува книгата за тестаментарната пиеса на Чехов во својата зрела доба, на крајот на векот. Крајот, во таа смисла, постојано ја осветлува неговата рефлексива. Така, тој се задржува на последната сцена од пиесата, во која Фирс – симболот на „стариот свет“ – останува заклучен во домот на Андреевна, осуден да исчезне како и вишновата градина. Во поставката на Стрелер, Фирс ќе си легне во вдлабнатината на белиот покров што го покрива старинскиот ормар од кој испаѓаат детските играчки во првиот чин од претставата. Двојна смрт на времето: онаа на детството и на староста (Вану, 1999: 145).

Секоја градба бара жртва, вели Бани, повикувајќи се особено на балканскиот мит во кој, за да градбата да остане цврста, градителот мора во неа да засида живо суштество. Во таа смисла тој ја толкува смртта на Фирс како симболичка жртва во темелите на проектот на Лопаксин (Вану, 1999: 146). Бани го реконструира сеќавањето на завршната сцена во режијата на П. Штајн, каде што заклучениот Фирс си легнува на земја, додека едно циновско дрво зачудно се свива и паѓа на сцената (Вану, 1999:147).

Вишиновата градина се испишува како искуство на смртта (Banu, 1999: 132). Еден од најмоќните и најтрогателните спомени што Бани го привидува во своите записи е оној на крајот во последната претстава на унгарскиот режисер Ѓорѓи Хараг што овој – неизлечиво болен како и Чехов – ја режира, давајќи им упатства на актерите, од својата посмртна постела. Ако Чехов, непосредно пред својата смрт, сепак успеал да присуствува на премиерата на својата пиеса во 1904 година, Хараг ќе почине пред првата изведба на својата претстава, нурнувајќи се во тунелот на времето – клучниот сценографски елемент во неговата поставка. Тоа е тунелот што ја проголта вишновата градина и светот што оваа го симболизира. Во претставата, ликовите на крајот заминуваат влегувајќи и оддалечувајќи се во тунелот. Откако сите ќе заминат, јажињата ја пуштаат сценографската структура да падне, откривајќи го голиот театар каде што ќе умре Фирс. Така, вели Бани, го читаме тестаментот на Хараг, кој ја прикажува на сцена смртта на својот театар истовремено со онаа на човекот кој во судниот час е сам на светот (Banu, 1999: 147–148).

3.5. Вишновата градина, библиотеката и театарот

Бани ја толкува последната пиеса на Чехов како „парабола на кризата“: во неа на овоштарникот му се заканува развојот на железницата што овозможува демократизација на летниот одмор. Но оваа криза тој ја препознава и во театарот кој е принуден да му ја препушти разонодата на филмскиот медиум во зародок, преминувајќи во уметнички театар⁷ (Banu, 1999: 159).

Во 1999 г. Бани ја споредува оваа криза со онаа на книгата и театарот во современото време наспроти развојот на модерните технологии (Banu, 1999:160). Тој ја препрочитува *Вишиновата градина* во светлото на насилноста на културната мутација на прагот на новиот век, поистоветувајќи ја судбината на книгата,

⁷ Во 1988, една година пред објавувањето на книгата на Бани, МХАТ ја прославил 100 години од своето постоење, слично на стогодишниот ормар во пиесата на Чехов (Banu, 1999:72).

на библиотеката и на театарот со онаа на овоштарникот, како и во светлото на своите интимни, конститутивни врски со пиесата и со нејзините ликови. Во записите, Бани се навраќа на одлуката од младоста кога, избирајќи го театарот наместо филмот, застанал на страната на „губитниците“ (онаа на Љубов и Гаев). За да го долови значењето што за него го има пишувањето на книгата посветена на последната пиеса на Чехов, авторот се повикува на клучната реплика на Љубов, која вели: „Мојот живот нема смисла без вишновата градина“. Тој објаснува дека за него пишувањето за пиесата се претворило во испитување на одлуката да продолжи да го брани театарот и да се зафати со она што го конституира. За Бани размислувањето за Чеховиот овоштарник се здобива со значење на прашање за тоа што е она што го осмислува неговото постоење, а тоа е токму поврзаноста за театарот и за книгата (Banu, 1999: 14). Дополнително, тој ја споредува нерентабилната убавина на вишновата градина со анахроничната убавина на старите библиотеки денес, кои нудат минливо засолниште, суспендирање на законот на пазарот и успорување на брзината (Banu, 1999:22). Во мутацијата што ја проникнува пиесата Бани ја препознава онаа на преминот од библиотеката на интернет-сајтот. Најверојатно, вели тој, калуѓерите го почувствувале истиот ужас на почетокот на ерата на Гутенберг кога механичката типографија ги избркала калиграфските ракописи (Banu, 1999:23). Конечно, Бани ја споредува ефемерната убавина на вишновите цутови со онаа на театарот: „Да видиш убава претстава е синоним на тоа да видиш расцутена вишна. Во времетраење од еден здив. Но споменот може да обележи еден цел живот“ (Banu, 1999: 163).

На крајот на 20 век, кога Бани ја пишува својата книга, тој сведочи за тоа дека сè повеќе уметници, свесни дека се соочуваат со крајот на еден циклус, се повикуваат на *Вишновата градина* (Banu, 1999: 14). Денес, четврт век подоцна, во ерата на дигиталните технологии и на вештачката интелигенција, онаа на неподносливата леснотија на бришењето во еден клик, записите на Бани за Чехов и за неговата пиеса завештание се испишуваат како сеќавање и отпор наспроти исчезнувањето на вишновата градина денес.

Заклучок: Чехов и Бани, нашите ближни

Својата последна книга за театарот на Чехов Бани ја завршува со поглавјето насловено „Чехов, нашиот ближен“ (Banu, 2016: 107). Тука тој се задржува на серијата фотографски портрети на драматургот, повикувајќи се повторно на анализата на Р. Барт, кој, во *Свејла комора*, загледан во старите фотографии на мајка си, ја анализира „позата“ што за него ја истакнува есенцијата на битието. Така, во потрага по есенцијата на Чехов, гледачот Бани ги анализира портретите на авторот, на кои овој позира најчесто сам. И покрај тоа што во тоа време заземањето поза, односно имобилизирањето пред фотографскиот објектив, било задолжително заради рудиментарноста на фотографијата на своите почетоци, нагласувајќи ја наместената вкочанетост, Бани е фасциниран од огромната природност и опуштеност на Чехов, со својот ироничен поглед, со далечната насмевка и со изгледот на внатрешен мир и спокој: „Ни се чини дека Чехов му припаѓа на некаков исчезнат свет, а сепак сè овде е потврда за интимност. Ни се обраќа како наш ближен, тој, човекот од некогаш, а меѓутоа толку пристапен“ (Banu, 2016: 107). За Бани, серијата портрети на Чехов ни дава слика за човек, кој е во целосна согласност со својот театар: истовремено стран и познат (Banu, 2016: 108). Чехов, вели Бани, е повеќе наш ближен, одошто наш современик⁸. За разлика од современоста, која имплицира бришење на дистанцата, поимањето на Чехов како наш ближен, според Бани, е признавање на неговата двојна припадност, на минатото и на сегашноста, покана да го читаме и поставуваме како да е истовремено „одовде и од некогаш“ (Banu, 2016: 108). Токму тоа бидување „помеѓу“ е клучното својство на театарот на Чехов, тој автор „на прагот на модерноста, но еднакво поврзан за светот што умира и за луѓето што во него живееле“ (Banu, 2016: 108).

⁸ Синтагмата „Чехов, наш современик“ овде е алузија на култното дело на полскиот театарски критичар и есеист Јан Кот, *Шекспир, наш современик*.

⁹ Бани овде се надоврзува на францускиот израз „ici et maintenant“ со значење: „овде и сега“ што намерно го менува во: „овде и некогаш“.

Самиот Бани често вели на шега дека може да пишува само за пријатели, пријатели за време на животот или по смртта. Така, тој пишува за Чехов како за свој пријател и ближен, споделувајќи ги со нас своите записи и сеќавања за рускиот драматург, доближувајќи ни го и правејќи од него и наш пријател. Во срцето на ова – отсега заедничко – пријателство лежи љубовта кон вишновата градина, љубовта кон нашиот театар. На крајот на пиесата на Чехов овоштарникот е жртвуван, уништен и тој преминува од страната на сеќавањето: „Сеќавање, кое опстојува сè додека сведоците преживуваат... како и театарската претстава. Вишновата градина станува внатрешна“ (Banu, 1999: 132). Оттука, мисијата што си ја задава Бани е токму пренесувањето на сеќавањето за мајсторот на театарот – Чехов и за неговите култни поставки на европските современи театарски сцени. Во својата претпоследна книга, *Расказиите на Хорацио*, тој се осврнува на оваа своја мисија, слична на онаа на Хорацио, кому Хамлет му дава за задача да ја раскаже неговата приказна, велејќи: „Во овој последен, нужен и добродојден, час, самиот си ја доделувам улогата на Хорацио за да ја зачувам оставината за која се чувствувам одговорен (...) Театарот сè уште не е претворен во пепел, туку е врела жар, чие гаснење се обидувам да го одложам“ (Banu, 2021: 9–14).

Во омажот посветен на Бани, објавен непосредно по неговата смрт, Марија Зарнеску го опишува овој сведок и раскажувач на театарот на нашето време, вљубеник во пиесите на Чехов, речиси на истиот начин на кој тој го имаше опишано рускиот драматург: „Жорж Бани нè напушти на почетокот на оваа 2023 година, во јануарската ноќ во Париз. (...) Нè остави за својата сопствена вишнова градина, каде што ќе продолжи да ги раскажува приказните на Хорацио и да нè гледа насмеан, иронично, но благонаклоно (Zărnescu, 2023).

Чехов и Бани, нашите близни.

Literatura/References:

Banu, Georges. (1988). “Préface: La cerisaie, œuvre de la fin” in Anton P. Tchekhov. *La cerisaie*. Paris: GF Flammarion, 7-32. (In French)

- Banu, Georges, Renard, Jacques. (1997). *Tchekhov, le témoin impartial*. Документарен филм. Bry-sur-Marne: Institut National de l'Audiovisuel (дистрибутор). (In French)
- Banu, Georges. (1999). *Notre théâtre, la Cerisaie. Cahier de spectateur*. Paris: Actes Sud. (In French)
- Banu, Georges. (2013). *Amour et désamour du théâtre*. Paris: Actes Sud-Papiers. (In French)
- Banu, Georges. (2016). *Anton Tchekhov*. Collection: Le théâtre de. Lausanne: Idées et Calendes. (In French)
- Banu, Georges. (2021). *Les Récits d'Horatio: Portraits et aveux des maîtres du théâtre européen*. Paris: Actes Sud. (In French)
- Banu, Georges. (2023). „Les récits du spectateur: mémoire et légende“. *Sinais De Cena*, 3(2), 300–317. <https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2023.0013> (accessed April 10 2025) (In French)
- Barthes, Roland. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard-Le Seuil. (In French)
- Benjamin, Walter. (1974). *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije. Eseji*. Beograd: Nolit. (In Serbian)
- Brook, Peter. *L'Espace vide*, Paris: Éditions du Seuil, 1977. (In French)
- Jaus, Hans Robert. *Estetika recepcije*. Beograd: Nolit, 1978. (In Serbian)
- Pavis, Patrice. (1998). *Le dictionnaire du théâtre*. Paris: Larousse-Bordas. (In French)
- Tchekhov, Anton P. *La Cerisaie*. (1988) Paris: Flammarion. (In French)
- Ubersfeld, Anne. (1981). *L'école du spectateur*. Paris: Éditions sociales. (In French)
- Ubersfeld, Anne. (1982). *Lire le théâtre*. Paris: Éditions sociales. (In French)
- Čehov, Pavlović Anton. (1989) *Višnjić*. *Sabrana dela. Knjiga deseta. Drame*. Beograd, Čakovec: Jugoslavijapublik, Zrinski. 371-426. (In Serbian)

**МОДЕРНИ ПЕСНИЧКИ СУБЈЕКТ ИЗМЕЂУ ПРИРОДЕ И
ЦИВИЛИЗАЦИЈЕ – АНАЛИЗА ПЕСНИЧКЕ ЗБИРКЕ
ОКТАВЕ МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА**

Миломир М. Гавриловић

Институт за књижевност и уметност, Београд

Београд, Република Србија

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-3246-9348>

Кључне речи: поетика, поезија, мит, архетип, идентитет, модерност, природа, град, *Октаве*, Миодраг Павловић

Резиме: У раду се анализира песничка збирка *Октаве* Миодрага Павловића. У истраживачком фокусу је Павловићево разумевање пасторале као класичног песничког жанра који, у његовој обради, проширује свој традиционални хронотоп и на подручје града. Потом, у фокусу је однос природе и града / цивилизације / културе, обликован у свести и поетском изразу лирског субјекта чија се мисао дефинише управо у сукобу поменутих супротстављених категорија. Највећи удео анализе усмерен је ка разумевању архетипске сликовности која се потврђује у бројним изоморфним прожимањима између лирског субјекта и природе. Подузето понирање у семантику и сликовност мита је не само израз удвојености модерног субјекта *Октава* између природе и цивилизације, но и значајна поетичка одлика Павловићеве ране лирике. Модерност његове поезије открива се кроз тежњу да се представи идентитет модерног субјекта који је растрзан између два дијалектичка облика која одређују његову свест и подсвест – природе и цивилизације, али и кроз поетичку намеру да поменути сукоб у свести лирског субјекта свој израз пронађе кроз повратак митском размишљању и архетипском представљању, чиме је потврђена једна од темељних поетичких одлика српске поезије послератног модернизма – превредновање и реинтерпретација традицијских кодова, у овом случају мита.

**THE MODERN POETICAL SUBJECT BETWEEN NATURE
AND CIVILIZATION – ANALYSIS OF THE POETRY
COLLECTION *OCTAVES* BY MIODRAG PAVLOVIĆ**

Milomir M. Gavrilović

Institute of Literature and Art, Belgrade

Belgrade, Republic of Serbia

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-3246-9348>

Keywords: poetics, poetry, myth, archetype, identity, modernity, nature, city, *Octaves*, Miodrag Pavlović

Summary: This paper analyzes Miodrag Pavlović's poetry collection, *Octaves*. The research is focused on Pavlović's understanding of the pastoral, as a classical poetic genre, which, in his treatment, expands its traditional chronotope to the urban area. Then, the research focus is directed at the relationship between nature and the city / civilization / culture, which is shaped in the consciousness and poetic expression of the lyrical subject whose thought is precisely defined in the dialectical conflict of the aforementioned opposing categories. The largest part of the analysis is directed towards understanding the archetypal imagery, which is confirmed in the numerous isomorphic permeations between the lyrical subject and nature. The undertaken immersion into the semantics and imagery of myth is not only an expression of the duality of the modern subject of *Octaves*, which is defined between nature and civilization, but also a significant poetic feature of Pavlović's early poetry. The modernity of his poetry is revealed through the desire to present the identity of a modern subject who is torn between two forms that determine his consciousness and subconsciousness – nature and civilization. Also, this is seen through the poetic intention that the aforementioned conflict in the consciousness of the lyrical subject finds its expression through mythical thinking and archetypal representation, thereby confirming one of the fundamental poetic characteristics of Serbian poetry of post-war modernism – the reevaluation and reinterpretation of traditional codes, in this case, myth.

У једном интервјуу, сумирајући више од пола века свог песничког рада, Миодраг Павловић је изјавио: „Мислим да сам за елементима узвишеног почео да трагам у својој трећој збирци

Октаве“ (Павловић 2002: 20). Поменута збирка песама стоји унеколико усамљена у његовом раном опусу, и сасвим истакнута у односу на, с једне стране, каткад егзалтирани крик а каткад цинични исказ угрожене јединке из збирки *87 песама* и *Стуб сећања*, у којима су тематизоване друштвена и историјска стварност и њима одређена егзистенцијална угроженост и духовна деградација човека; и, с друге, *Млека искони*, у којем су заснована историозофска и метамитопејска промишљања која, кроз приказ апокалиптичког сумрака једне темељите европске културе, античке Грчке, вреднују и коментаришу њене цивилизацијске и духовне тековине.

Октаве су књига лирике (испуњена, мада не сасвим доследно, песмама у насловом најављеном строфичном облику) у којој је испевана пре свега рефлексивна лирика пасторалног типа. Иако је, у сусрету човека с природом, који је тематска основица ове збирке, односно кроз истакнуту „субјективизацију описа и доживљаја природе“ (Деспих 2008: 200) учињен отклон према темама из претходних збирки песама, пажљиво читање упућује на претрајавање једне значајне теме, која је постављена у *87 песама* и *Стубу сећања* – апокалиптике, обликоване у новоосвојеном наоко идиличном простору.¹ Ипак, доминантни

¹ Више тумача указало је на директну тематску везу између *Октава* и претходних Павловићевих збирки, и тумачило његову трећу збирку као израз отклона према доминантним темама које су одредиле песничке субјекте прве две збирке. Међутим, неколико тумача приметило је да *Октаве* објављују и даљи развој значајних тематско-мотивских кругова из *87 песама* и *Стуба сећања* (в. више у: Глушчевић 1981: 260–261; Урошевић 1992: 755; Зорић 2002: 113). Лирски глас који у окриљу природе тражи фундаменте свог идентитета и даље је угрожени субјект модерног доба, а његов бег у природу, и у рефлексивну потрагу за сопством, не укида потпуно дубоко проживљени немир (в. Симовић 1991: 282). У том смислу се „апокалиптичка визија савременог света“ (Петров 2011: 275), представљена песничким збиркама *87 песама* и *Стуб сећања*, појављује и у *Октавама*, или, прецизније – наслућује се у оним тренуцима када се уз описе човековог сусрета с природом пројави и сећање на град, или цивилизацију, те се такав осећај интернализује као зебња изазвана сазнањем о сопственој коначности – насупрот непропадљивости природе. Управо се прикривени траг апокалиптичне слутње ипак прелива, у поступку преплитања унутрашњег и спољашњег простора у

песнички говор огледа се у утишаном тону личних спознаја – насупрот повишеном и егзалтираном изразу угроженог субјекта из претходних збирки песама. Таквих тонова и исказа не недостаје, у одређеној мери, ни *Октавама*, где откривају тамније валере песничког гласа који трага за искуственом основицом свога идентитета. Такође, строги, готово класицистички идеал форме успостављен је насупрот фрагментарности израза и слика из *87 песама* и, унеколико, *Стуба сећања*, и условљава да се песнички свет, уједно и изабрани хронотоп, и њему доследне песничке слике, усклади с аркадијском мотивиком и пасторалном сценичношћу, које саму фигуралност песничких слика усклађују с архетипским представама. У том правцу су *Октаве* најчешће и тумачене, кроз поредбу са песничким светом обликованим у претходним збиркама, и песничким средствима која су у ту сврху била употребљена:

„У пејзажима и сликама природе песник се растерећивао пустоши садашњости и апстракције, напајајући се природним појавама и процесима. Настојао је да у бујној и многострукој природи нађе смисао живота и певања, и могућности аутентичног живљења изван садашњости и отуђене градске цивилизације“ (Вучковић 2010: 26).

Управо се кроз истакнути однос бића према природи, и кроз рефлексивне токове који су изазвани тим спојем, обликује централна тема *Октава*, наслућена у каткад аморфним и фрагментарним исказима претходних збирки – потрага модерног

свести лирског актера, и на обликовање спољашњости, односно самог песничког света. У *Октавама* су приказани каткад готово скривени, а при крају збирке на површини свести истакнути, расапи бића, у којима се огледа немогућност егзистенцијалне и духовне синхроности човека и природе. Самим тим, немогућност потпуног прожимања човека и природе омогућава да егзистенцијална позиција угрожености постане понорна тематска основица треће Павловићеве збирке песама.

лирског субјекта за идентитетом, или, тачније, за „потврдом властитог идентитета“ (Деспић 2008: 200).

Неколико тумача Павловићеве поезије указало је на значај есеја „Пред лицем природе“, написаног 1956. године, готово упоредо с *Октавама*, и објављеног у књизи есеја *Рокови поезије*.² Иако су, у Павловићевом случају, многобројна дискурзивна исказивања на оне теме којих се дотицао и у поезији често непоуздана у аутопоетичком смислу, веза тематских оквира и поетичких исходишта *Октава* и ставова изнетих у поменутом есеју је директна, и поуздано фундирана. Полазећи од уверења да је човек града, културе и цивилизације отуђен од природе, Павловић указује да његов сусрет с природом, простором којем као биће цивилизације више не припада, изазива не само измену његовог емотивног и психолошког стања, већ и омогућује темељније саморазумевање. Раскинутих веза с природом, човек у (поновном) сусрету с њом изнова открива оне оквире искуства који су му били доступни док је постојао као њен интегрални део, или барем усклађен с њеним токовима, и разуме да су новооткривени обзори искуства некада давно обликовали, али и да и даље могу да обликују његов лик:

„Ако човека и у најбезазленијој природи пренерази то што пред њим постоји један огроман свет који није ни у каквој узрочној вези са њим, те људско биће није у њему уопште предвиђено, ипак, дубоко у себи он наслућује нешто што је у стању да се поклопи са неочекиваним облицима пред које је скромно стао. На том зборишту исконских облика посматрач налази целу своју унутрашњост објављену, приступачну чулима; ниједан део те

² Уп. са: „Повезаност Павловићевих промишљања начелних питања песничтва са конкретном песничком реализацијом, потврђује и есеј *Пред лицем природе* (1956), који можемо читати и као дискурзивну најаву збирке *Октаве*“ (Радоњић 2015: 176). О директној вези између поменутог есеја и *Октава* писали су и други тумачи (в. више у: Вучковић 2010: 26; Деспић 2008: 199–201).

исте природе не остаје заувек ван њега, све налази
пут у дубину заједничког дрхтања“ (Павловић
1958: 23).

Аутопоетичку вредност не поседује само истакнута, и на дијалектичку раван подигнута поставка односа између човека и природе, која ће се потврдити и у *Октавама*, већ и учитана намера која сусрет човека с природом условљава и покретањем егзистенцијалних, духовних и онтолошких питања: „У целини природе песник је назрео схему оних дилема, противречности, оне драме с којом је јединка суочена самим тим што се нашла у свету“ (Павловић 1958: 26).³ Природа се указује, према Павловићу, поред града и уједно насупрот њему, као простор постојања који обликује човекову свест, а уједно и његову подсвест:

„Онда када песник пробије прву опну своје
потсвести, пуну случајних успомена из личног

³ Уп. са: „[Човек може – М. Г.] свој дом наћи у вечитости дрвећа, у слободној, некорисној извајаности камења, у слепом таласавом стваралаштву воде; у њима пре него у нагомиланој ефемерности људских оруђа и људских заблуда који се једним именом зову град“ (Павловић 1958: 28). Међутим, будући да је град постао симболично језгро вредности којим је обликован модерни човек, сама поезија коју он ствара одређена је динамиком, ритмиком и мотивиком града, те је „песницима [...] остало да бирају: узети за свој поетски амбијент град или неку имагинарну област: историску, научну или митску“ (Павловић 1958: 27). Свест модерног песника је, према Павловићу, одређена искуством града – а његово хаотично устројство огледа се управо у неуређеној свести песника. Међутим, град не мора да остане „идеалан модел човечјег потсвесног живота“ (Павловић 1958: 29). Песник се окреће природи због тога што „склад не само постаје грдно потребан, него и могућ“ (Павловић 1958: 29), и управо се тај жељени и тражени склад може указати у рефлективном току песничког бића које, постављено у природу и суочено с њом, проналази дубље основе свога идентитета. У том смислу, и повратак природи фигурира као могућност уређења или обликовања песникове свести, самим тим и његове поезије. Битно је указати и на то да Павловић, иако унеколико контрастира град и природу, не истиче, у аксиолошком смислу, једну димензију обликовања подсвести (иако су његове симпатије видно упућене природи), већ назире „могућност да се оне узајамно открију и помогну, [што је – М. Г.] перспектива [...] не само пасторале, него и поезије уопште“ (Павловић 1958: 29).

живота, проткану малим, приватним неуротичним мрежама, и дневним ожиљцима, и кад се спусти у дубље слојеве наслеђених, типичних оквира мишљења и узора имагинације, онда кад са личних симбола у којима се резимира један живот, пређе на колективне симболе који прожимају судбину друштва и врсте, тада песник осећа да се за своје слике, на чијој ће општости и сталности настојати, мора обратити природном пејзажу који ће услед богатства својих видова моћи да буде на нов начин протумачен садржајима који ће у њега бити пројектовани“ (Павловић 1958: 29).

Павловић у поменутом есеју не иде толико далеко да сусрет с природом назове епифанијским, мада се та могућност не искључује (такође, обликује се управо у *Октавама*). Значајније је то што се сусрет с природом указује као духовно искуство, тачније као катализатор, односно проводничка спона ка условно новим, а заправо поново откривеним областима духа.

Природа се, већ у првој песми *Октава*, „Тајни“, указује као подручје у којем се испољавају акумулиране и новопронађене архетипске насlage подсвести.⁴ Природа није конципирана као врт, односно као Еден, у препознатљивој сценичној религијско-митолошкој поставци односа, већ као иницијално туђа и несхватљива *тајна*, неухватљива парадигма која дозвољава активирање митског искуства и обликовање митских слика. У неким песмама из почетне скупине *Октава*, назване „Концерт у пољу“, могу се указати препознатљиви елементи природе као врта, али су они осенчени фином иронијом, будући да је врт ипак производ културе, и према томе унеколико и одељен од несазнатљивих и неодређивих аспеката исконске природе.

⁴ У једној од првих критика поводом ове песничке збирке, Јован Христић је, не проширујући нити образлажући своје запажање, уочио да је у *Октавама* Павловић „успео [...] да језику да једну митску димензију, да моћима језика потчини моћи ствари“ (Христић 1957: 9).

Лирски актер „Тајне“ изабрао је „прогонство“ (Павловић 1957: 7) из града, и, следствено томе, из цивилизације и културе.⁵ Већ прва искуства која препознаје у окриљу природе упућују ка архетипском регистру: „туђе ме успомене сколе / као да су моје и као да сам сасвим друго дете / које памти све вечне слике“ (Павловић 1957: 7). Сустрет лирског субјекта с природом открива нешто од архајских искустава која су запретана у дубини његове подсвести, и потичу из давних времена, када је човек био део саме природе, и то не њен истакнути интегрални део, већ тек један од многих. Лирски актер покушава да освоји могућност да изрази „првог муцања игру“ (Павловић 1957: 7); међутим, за освајање позиције која, у оквиру природе, омогућава израз и исказивање, потребна је иницијација, која се и одиграва на самом крају песме. Паралела између у кречњачким наслагама очуване, али неразумљиве „очинске школе / мудрог археооптерикса“ (Павловић 1957: 7) и несазнатљивих значења сакривених у певању птица, додатно упућује на то да је позорност субјекта подређена дешифровању искуствене меморије похрањене у природи. Ова меморија не припада цивилизацијском домену, већ преткултурном, архајском испољавању човека, његовој онтолошкој и егзистенцијалној основи. У том смислу, и несазнатљив пој птица ће се у тренутку неминовне иницијације претворити у врисак, будући да се цивилизацијски устројена и културом одређена свест лирског субјекта помрачује пред активираним архетипским наслеђем подсвести, које је наговештено самим иницијацијским пристанком: „Хоћу да уђем, прихватам слепило усред птичјег вриска“ (Павловић 1957: 8). Лирски субјект прихвата окриље природе, и њена фигуралност је

⁵ На многим местима у Октавама истиче се одлука лирског актера да се измести из подручја цивилизације и културе, односно из самог града, будући да су одреднице града доследно вредноване аксиолошки негативно, и одбачене. Рецимо, у песми „Јутро“ лирски субјекат себе назива сужњем, туђинцем и незваним гостом, и истиче своју неприпадност – на нивоу одлуке, али не и порекла – градском амбијенту: „[...] у епилогу града / подлећи ћемо најзад говору који нема краја ни склада“ (Павловић 1957: 19), док у песми „Доручак на трави“ помиње „Улице од којих смо побегли“ (Павловић 1957: 11), и замишља „будућег насеља хладну перспективу“ (Павловић 1957: 12).

већ у „Тајни“ одређена попут митске представе *magna mater* – свејединства земље, природе и жене. Природа је, иако се ова митска фигура неће експлицитно појављивати у другим песмама *Октава*, у тренутку иницијацијског пристанка лирског актера обликована као *Magna mater*:

„[...] мати владарка чека
да чује имам ли гласа да одговорим дивљој жени
која питањем пресреће странце, претвара их у грдобе,
или пушта дубоко у поднебље мајке и наручје млека [...]“
(Павловић 1957: 7–8)

Дакле, већ у првој песми збирке приказана је ситуација слична иницијацији: суочен с природом, коју перципира као препознатљиво и фигурално архетипско митско обличје, као и са осећањем недохватљивости у природи акумулираног егзистенцијалног и онтолошког искуства, лирски субјект се предаје самом простору – са захтевом да се интегрише у њега. Од ове почетне позиције може се пратити развој искуства лирског субјекта, било да је реч о његовом лимитираном приступу природи, и измени идентитетског темеља, било да се ради о његовом повратку у цивилизацију и сукобу две супротстављене искуствене и подсвесне основице. Потрага за идентитетом се, према томе, обликује у сукобу свести, примарно одређене културом, цивилизацијом и градом, и подвести, формиране кроз низ прокинућа која настају у окриљу природе, и повратно утичу на саму свест, односно на садржаје културе и цивилизације. Стога се ова Павловићева збирка може читати превасходно као потрага за идентитетом човека разапетог између културе / цивилизације и природе. Синтеза два оквира свести и подвести може се досегнути тек кроз прожимање два опонирана оквира човекове постојаности, што потврђује неколико песма с краја збирке, чија се лирска радња одиграва на мору – простору који је постављен на границу између природе и цивилизације.

Сустрет лирског субјекта с природом, у *Октавама*, несумњиво иницира потрагу за темељитим вредностима које одређују његово биће и граде представу о новопронађеним и

поново откривеним међама идентитета. Коначница тога кретања је митско искуство које се, на шта упућују и Павловићеве формулације из есеја „Пред лицем природе“ – „колективни симболи“, обликује у подручју архетипске имажинације. На активирање архетипских модела у песничким сликама *Октава* указао је Александар Петров, као и на то да су такве представе блиске Јунговој концепцији архетипа, које проистичу из колективно несвесног (в. више у: Петров 2010: 81–84; Jung 2003: 14–16, 57–58, 78, 157–159 и на др. местима). Петров је описао кретање кроз природу – и физичко, и интернализовано у свести и подвести песничког субјекта *Октава* – као вид потраге за препознавањем архетипских представа и односа:

„[О]н ће открити *вечне слике*, које није био свестан да носи у себи, откриће чудесне односе визуелних и аудитивних сензација [...], *древна гнезда* гласова и певања, *прве говорне мреже*, прастаре мелодије, непознате двојнике и легендарна бића“ (Петров 2011: 272).

Фигурално обликовање архетипских представа резултује, у *Октавама* – пре свега пратећи развојну линију започету, и унеколико утемељену у *87 песама* – низом разноликих изоморфних представа, појмова и бића, чиме је условљена и метафоричност песама. Такве представе у *Октавама* се понајчешће указују кроз преплитање фигуралних обриса природе и лирског субјекта, будући да се граница између то двоје каткад, макар привидно, укида, те аутономија човековог бића бива подређена ритмичком и несазнатљивом исказивању природе.⁶

У *Октавама* се најчешће обликују паралелизми и прожимања између делова тела субјекта и предметности и појавности у природи. Ернст Касирер указао је на то да тело

⁶ Уп. са: „*Октаве* су књига препознавања: препознавања сопствених облика у облицима природе, препознавања митских догађаја у природним токовима“ (Урошевић 1992: 754).

представља, у оквиру митског мишљења, модел космоса,⁷ те и природа (и сама један од првотних и у митском мишљењу уређених модела космоса и његових устројености), може бити обликована напрема људском телу. Свакако, овај поступак је повратан: човеково тело, дух и целокупно биће могу бити измењени и уобличени у сусрету с природом.⁸ Разнолике

⁷ Касирерова теза према којој је људско тело први замишљени облик космоса, односно и целокупности и појединачности спољашњег света, условљава „јединство микрокосмоса и макрокосмоса схваћено у том смислу да није толико човек саздан од делова света, колико је свет саздан од делова човека“ (Kasirer 1985: 99). Оваква пројекција односа условљена је свеобухватном представљачком потребом човека, одређеног митским мишљењем, да свет и себе у њему, као и све што чини простор / свет у коме се обрео, што је ништа мање од обриса универзума, разуме као облик јединствене, монолитне целине, која је условљена повезаношћу и усклађеношћу њених делова. Самим тим, почетна одређења којима је човек самеравао простор, димензије, правац или локацију се „обично узимају из опажања властитог тела: човеково тело и његови удови су односни систем на који се непосредно преносе сва остала просторна разликовања“ (Kasirer 1985: 98). У том смислу, тело / биће и свет / космос, као инициране и основне представе микро и макрокосмичких релација, указују се унеколико и граничним вредностима структурног одређења универзума, односно његовом првотном структурном апоријом. В. и: „[Мит – М. Г.] кад год жели да докучи неку органски рашчлањену целину и да је ‘појми’ својим мисаоним средствима, ту целину опажа у слици човековог тела и његове организације. Мит може да прозре објективан свет и да га раздели на одређене области бивствовања тек кад га овако ‘одрази’ по аналогији са односима у човековом телу“ (Kasirer 1985: 98). Миодраг Павловић био је упознат с овим Касиреровим концепцијама, што потврђује и у тексту „Од камена до света: О поезији Васка Попе“: „Примитивном мишљењу тело служи као модел по коме се обликују први појмови простора, времена и броја; делови људског тела послужили су као прве логичке категорије, како је показао Касирер. Никакво чудо да песник који се спушта у корен људског сензибилитета, у сећање према коме су његове личне успомене танке као нокат према мору, мора да зарони у своју биолошку датост (тај документ предачког искуства) и да разазнаје све степене условности који произлазе из те наслеђене анатомије“ (Павловић 1958: 177).

⁸ Уп. са: „Однос ‘унутрашњег’ и ‘спољашњег’ и у Октавама је двосмеран. Природа продире у унутрашњи песников свет, као кроз површину огледала, да би се поново појавила преобликована под утицајем подсвести. Исто тако се и песников унутрашњи свет пројектује у свет природе и приказује отеловљен у њеним вечним сликама“ (Петров 2010: 81).

фигуралне измене у окриљу природе или приказа људског тела, а свакако и њихових спојева, сведоче да је у *Октаве* уписана једна умањена космогонија, која не подразумева настанак већ обликовање универзума, односно, пре свега, делова тога универзума, попут људског тела или природе. Песнички свет *Октава* остварује се управо кроз прожимање природе и песничког бића. Тај однос је двострук, уједно и поетски и метапоетски, будући да се, у сусрету човека и природе, песнички свет *Октава* обликује и фигурално, кроз многолике изоформизме, али и (на онтолошкој равни) рађањем искуства које је, при сусрету с природом, преточено у песму, у песничку реч.

Космогонијска поставка назире се и на макроплану (природа / космос) и на микроплану (тело, односно биће као један од првотних модела космоса). Потрага за идентитетом остварује се превасходно кроз прожимање човека / бића / лирског субјекта с природом, кроз разумевање њених узуса и кроз покретање подсвесних слојева који крију човеку цивилизације недохватна искуства. Удвостручено уобличење космоса (природа / биће) и прожимање човека и природе се, пратећи логику митског мишљења, остварује у идеји синтезе, односно синтетичке представе космоса, и, прецизније, идеје целине која је одређена складом између човека и природе. До тога склада, у антиципираном митском препознавању које претпоставља потпуно прожимање бића и природе, у *Октавама* не долази, али је таква потреба истакнута, као што је очигледан и њен неуспех. Човек културе и цивилизације, какав субјект *Октава* несумњиво јесте, није биће које до склада или целине може доћи у сусрету с природом – што је једно од темељитих искустава европске модерне лирике. Ипак, он управо то покушава, и због тога може да наслути могућност целине. Целокупно идентитетско трагање субјекта *Октава* – усмерено ка замисли синтезе, целине и склада између човека и света / природе, који се потражује у њиховом сусрету – облик је духовног трагања, и то трагања које је подузето као одговор на позицију човека прве две Павловићеве збирке: човека коме су идеје склада, синтезе и целине умногоме онемогућене. *Октаве*, као рефлекс песничког духовног трагања за целином како човека тако и света, покушај су, колико илузоран

толико и неопходан, да се могућност целине назре, али не у оквиру цивилизације (та могућност је не само недоступна, него и одлуком песничког субјекта одбијена), већ управо природе. Међутим, „присутни сигнали зебње и обеспокојавајући тонови“ (Деспић 2008: 205) средство су којим се перцепција песничког субјекта унеколико одваја од буколичко-аркадијске теме, уносећи у њу нескладне тонове, самим тим суспендујући и проток митског искуства. Још једна тематска опсесија модерне европске лирике – немогућност да се пронађе склад човека и света у којем се обрео – на овај начин постаје и једна од тематских основица *Октава*.

Фигуралне измене простора и субјекта у *Октавама*, које указују на уплив митског искуства, резултују песничким сликама прожимања човека и природе, што, у крајњој консеквенци, доводи до демијуршког кретања и испољавања лирског субјекта – који повремено, макар привидно, преузима стваралачку моћ природе. Овакав космогонијски, или, прецизније, стваралачки модел митског мишљења, у *Октавама* функционише као структурни оквир и имплицитни подтекст збирке. Рефлективни исказ потакнут субјектовим односом према природи митских препознавања и поистовећивања, долази у први план. Лирски паралелизми и изоморфизми најизраженији су у песмама које тематизују сусрет с природом, док их песнички исказ смештен у урбани контекст очекивано суспендује. У градском хронотопу, који је доминантан у значајном броју песама, митска и архетипска имагинација јављају се углавном кроз сећање на искуства која је субјект стекао у додиру с природом. Врхунац потребе лирског гласа да овлада искуствима природе постиже се кроз његову демијуршку моћ – чак и унутар градског простора, а посебно на граничним местима, где се природа и култура прожимају. У тим тренуцима лирски субјект *Октава* делимично овладава искуством природе, и стиче ограничене митотворне моћи обликовања простора, што представља паслику космогонијских чинова, односно модел стварања света и универзума. Ова искуства нарочито су присутна у завршним песмама збирке, као што су „Бечићи“ или „Улцињ“.

Дакле, изоморфизми који упућују на подтекстуално присуство искуства мита, и уопште, целокупна тема сусрета човека с природом, која резултује рефлексивним исказом, концентрисани су пре свега у почетној скупини песама – „Концерт у пољу“, у којој субјект излази из града, суочава се с природом и прожима с њом, и, унеколико, у излазној скупини збирке – „Море“, где се, обременењен зрењем траженог искуства, суочава с простором на граници природе и цивилизације. Остале скупине песама припадају или јасно одређеном градском пределу или нису прецизно локализоване у простор природе или града. У многим песмама се хронотопска одређења намерно замагљују, не би ли мисао изведена у њима могла да се потенцијално смести и у један и у други контекст, те је тиме низ песама постављен у медијалну тачку сусрета, сукоба или прожимања искуства природе и града.

Међутим, на нивоу збирке уочљива је генерализујућа поставка односа: одлазак у природу омогућава кретање ка читавом низу новооткривених подсвесних наслага и перципираних имагинативних оквира, између осталог и предачког митског искуства, док цивилизација, најчешће и очекивано, суспендује пројављивање митског искуства.

Ђорђе Деспић, аутор најтемељније анализе *Октава*, дао је другачије тумачење фигуралних измена човека и природе, будући да истиче да су оне условљене „еротском антропоморфизацијом природе [... која се – М. Г.] јавља у функцији истицања нестабилне и неодређене границе између човека и природе“ (Деспић 2008: 201) што „смисаоно резултира онтолошким прожимањем човека и природе, и ситуирањем у хармоничном митском исходишту“ (Деспић 2008: 201). Осим што овакав однос резултује језичком димензијом *сладострашћа*, он упућује и на архајску димензију *Октава*, односно призивање „повратка бића митској, исходишној ситуацији када је човек био једно с њом [с природом – М. Г.]“ (Деспић 2008: 202). Деспићево тумачење интертекстуалности *Октава* засновано је, делимично, на препознавању *свеобличног* лирског субјекта, који је уједно и фигура која осваја одређене дивинске моћи, и који је одређен кроз

„јединство субјекта са природом и интензивно осећање целовитости с њом“ (Деспић 2008: 204).

Међутим, ни у овој поставци поетских, поетичких и митских односа тематска основица се не мења. Промисао назначене митске синтезе, која се очитује кроз изоморфну пропустљивост између субјекта и природе, полиморфност субјекта и његову демијуршку обликотворност, односно моћ да перципира или чак ствара и обликује скривене односе између појавности света и сопственог искуства – основица је идентитетске потраге лирског актера *Октава*.⁹

Управо на овај начин конципирано потраживање „идентитета бића у контексту природе“ (Деспић 2008: 202) неодојиво је од изоморфних измена, од преобликовања субјекта у природу и обратно. У песми „У шуми“ питање идентитета обликује се у граничној ситуацији, будући да је песнички субјект подвојен и као биће природе и као биће културе. Сукоб ове две позиције је неминован, те, обревши се у природи, песнички глас преиспитује сопствену жељу, али и могућности да јој, без остатка, припада:

„Признајем уморна су ткива, питам се којој ли врсти
припадам и чиме ходим, у рачву каквог циља?

У лишћу ме затекао глас што с другог брда зове,
чијим га ухом слушам док учествујем у скелету биља?
[...]"

(Павловић 1957: 13)

Дилема лирског субјекта управљена је ка потреби да се самери с природом – јединство с њом указује се на тренутак могућим, а изоморфно и фигурално преплитање између бића и

⁹ В. и темељно изведену анализу могућих утицаја концепција о природи Ралфа Валда Емерсона на обликовање односа песничког субјекта и природе у Октавама у: Деспић 2008: 203–213.

природе добија свој, можда на овом месту и најезгровитије у *Октавама* досегнут, израз:

„[...] Вода мисли у мени и темељ храстова подрива,
интимно зеленило нечујно ниче у торњу-зеници
која бубри и боли и модри од намера птица;
ја трпим и тајно из дрвета гледам: уморна су ткива
и грању посустаје грло, у осетљивој пшеници чула
спрема се жетва реченица неизрецивог смисла.
Дар птице плаве. Вапај у камену мој умор раскива
те стојим, ако заспим небо ће остати без главе. [...]“
(Павловић 1957: 13)

У наведеним стиховима истакнута је тежња ка потпуном сједињењу лирског субјекта и природе. Међутим, до коначног спајања не долази. Иако је та синтеза назначена као крајња последица прожимања човека и природе, које се, на овом месту, манифестује просторним и телесним преплитањем, песничко исказивање, из позиције апсолутног сједињења, ипак остаје недостижно. Управо та немогућност артикулисања искуства у име природе представља границу која их раздваја. Иако се на први поглед чини да је субјектов говор успешно стопљен са испољавањем природе, на крају се разоткрива спознаја да песнички глас ипак не може да изрази искуство природе у њеној пуноћи, јер није „наследио древне струне“ (Павловић 1957: 13). Овај увид доводи до готово судбинског осећања песничког субјекта, који се налази на размеђи резигнације и егзалтираности: свестан припадности граду и цивилизацији, не може у потпуности да реконструише архајску ситуацију у којој је човек био једно с природом. Самим тим није у стању да оствари потпуно јединство с њом, нити да у потпуности пренесе искуство откривено у њеном окриљу, као ни да свој идентитет утемељи у природи, или у просјајима искуства које је стекао прилагођавајући се њеним законима. Ипак, кључна афирмативна тачка искуствене потраге у *Октавама* огледа се у спознаји да је могуће досегнути барем делић искуства које уједињеност човека и природе чува. Чак и као припадник цивилизације и културе

субјект успева да делимично заснује свој идентитет у сусрету с природом. Ово искуство природе није у потпуности отуђено, самим тим се и човек удаљује од позиције потпуне отуђености. *Октаве* се стога потврђују као поетски дијалог између културе и природе, односно отуђеног човека цивилизације и његове могуће, али несталне и недосегнуте природне егзистенције. Централно питање овакве потраге тиче се могућности синтезе два различита оквира постојања – фактичког и подсвесног. На то питање ипак је делимично позитивно одговорено.

Занимљивом се, у смислу дихотомије односа културе и природе, указује песма „Стара шума“, из скупине песама „Између шуме и града“, која је исказана у виду сложене ониричке визије. Сневана мисао лирског субјекта креће се ка „шуми почетка“ (Павловић 1957: 29), односно простору који је стилизован као подземље, чиме се алудира на проникнуће у дубине подсвести. Интернализација понирања у подсвест, и то на граници сна и јаве, задобија, на моменте, вегетативну фигуралност: „Познамо себе у дрвећу, сличности су то између оца и сина“ (Павловић 1957: 29). Ова песма је једна од оних које позиционирају лирског субјекта у неодређени хронотоп, у смислу недефинисане доминантне присутности природе или града, те се понирање у ониричком логиком вођену подсвест може разумети као начин прожимања два одељена хронотопа, као кретање ка искуству које усклађује опречно постављене природу и културу (односно град).

Песма „Идила“ из „Концерта у пољу“ такође је карактеристична за поменуте прожимајуће односе човека и природе. Лирски субјект песме обликује у низу изоморфних наличја: „бршљан сам разгранат у жице танке“ (Павловић 1957: 19), „ја сам тај месец, претседник поља усред успаванке“ (Павловић 1957: 19), „сваки облик је лист на мени што расте и гине“ (Павловић 1957: 19). Чак се и бића и друга појавност природе преобликују у складу с његовим чиновима:

„[...] животиње по песку
ходе и слуте језик љубави, издашна су вулканска појила,
у мрежу чудних интрига везује их моје чуло додир. [...]“

(Павловић 1957: 19)

У овој песми је прожимање човека и природе одређено као потрага за искуством колектива, односно кретање:

„[...] ка дому братског детињства где нам се њишу колевке
у грлу, и с врха ноћи светлост док се мрести
тражимо на месечини мелодију заједничке попевке“.

(Павловић 1957: 20).

Смисао изоморфних прожимања човека и природе увек је део потраге за идентитетом, за одређујућим искуством, с тим да се тако конципирано искуство каткад, као у „Идили“, конкретизује ван обзора појединца, односно у призми колективне уобразиље и имагинације, што омогућава приступ архајским представама утемељеним у подсвести.

Разапетост субјекта *Октава* између жељеног испољавања у окриљу природе и невољне и ограничавајуће припадности токовима културе и цивилизације, најпотпунији израз добија у оним песмама у којима је исказана у виду „спиритуалне свести *свеобликовања*“ (Деспић 2008: 211) и „библијско-демијуршке стваралачке моћи“ (Деспић 2008: 213). Демјијуршка или дивинска стваралачка позиција, први пут у Павловићевом песничком опусу присутна у песми „Из шуме“ из *87 песама*, а у *Октавама* назначена у низу песама, обликована је најефектније у песмама „Бечићи“ и „Улцињ“, из излазне скупине песама „Море“. У наведеним песмама описане измене простора, односно природе, проузроковане су присуством субјекта, као и његовом вољом и чином. У том смислу, те песме означавају крај путање на којој је, кроз прожимање с природом и поимање оних искустава до којих је могао да допре у том сусрету, лирски субјект *Октава* досегао могућност да „и као *елемент* природе, бива део али и исходиште *креацијских* чинова, односно [да – М. Г.] лирски сублимирано доживљава искуство и моћ божанског принципа“ (Деспић 2008: 213). Лирски субјект у *Октавама* поистовећује се с природом, преузимајући њене стваралачке и обликотворне моћи, чиме активно учествује у конструисању појавног света. Овај процес, на макроплану, најављује могућност космогонијског стварања и

уређења света, док на микроплану указује на способност обликовања појава и предметности. Ипак, таква позиција остаје нестабилна будући да је човек, подвојен на овај начин, истовремено светотворна сила и биће које није способно да прихвати *обилје* (Деспићево одређење) које митска стваралачка позиција подразумева. Наговештени, делимично и остварени митски стваралачки чинови лирског субјекта представљају вршну тачку његове потраге за идентитетским темељима у *Октавама*. Они означавају исходиште његовог прогонства из града, културе и цивилизације, као и резултат прожимања с несазнатљивим природним принципима. Истовремено, ти чинови рефлектују покушај синтезе искустава цивилизације и природе, иако та тежња остаје илузорна. Приклоњеност природи очитује се управо кроз поступак који призива космогоничку поставку односа – која се ипак, у коначном исходу, не реализује. Није безначајно ни то што се стварање, на граници привида и оваплоћења, одиграва на обали мора, при летовалишту (превасходно у завршној скупини песама „Море“), односно у граничној позицији где се природа среће са цивилизацијом. Човеков стваралачки чин, подузет као исконска крајња тачка његовог прожимања с природом, као наличје митске творачке намере – није позиција која је одржива. Међутим, на граници културе и цивилизације песник (чије исказивање припада култури) може да се искаже као изасланик природе, да симулира њену стваралачку и обликотворну моћ, али не и да ту позицију, остварену и прихваћену тек у једном временском тренутку, постојано задржи. Овакве релације омогућавају и разумевање односа *Октава* према митском наслеђу. Иако је, у модерном добу, немогуће у потпуности реконструисати митско искуство, могуће је открити и сачувати његове фрагменте. Павловићево понирање у митску димензију није сентиментално, већ егзистенцијално утемељено. Исконска искуства која се могу досегнути кроз повратак традицији и миту представљају потенцијал за заснивање темељније егзистенцијалне позиције у антрополошком и онтолошком смислу.

Песма „Бечићи“ садржи назнаке стваралачког чињења и обликовања које подузима демијуршка фигура лирског субјекта.

У овој песми изоморфизми су могући као израз човекове подсвести и искуства које се обликује као поствађење метафоричности:

„На ведрој обали талас по талас добија очи
и гледа кроз прозор рушевине што нестају без трага;
данас више нема зида док ходим да ме сретне.
Жал се одмотава, песак по костима кружи, трава
сад гори пред улазима неба; боје су остале истоветне
на посуди видика која плива после давлeња ноћи.
Међу тврдим сликама сад знам докле ми допире снага
и где су планине, где топли понори, где цвет који
прогледава. [...]“
(Павловић 1957: 73).

При морској обали, на граници природе и цивилизације, омогућено је изоморфно преобликовање субјекта у елементе природе: „клечим да постанем шљунак најпре својом ногом“ (Павловић 1957: 74); „руке су моје постале стрме хриди“ (Павловић 1957: 74). Метафоричност престаје бити троп и постаје, на моменте, (привидна) ознака стварности, перципиране реалистичности из визуре песничког гласа. Пут песничког субјекта *Октава*, који је отпочео иницијацијским приступом искуству природе и темељитим преобликовањем сопственог идентитета у окриљу новооткривених подсвесних простора и поново откривених митских наслага („Тајна“), довео га је до морске обале, на којој (привидно) суверено влада изоморфним изменама свога бића и простора. Ова његова стечена демијуршка моћ, преузета од стваралачке и обликотворне моћи природе, конкретизује се на разини темељитог идентитетског питања и у песми „Улцињ“, где се лирски глас исказује између могућности да у себи концентрише моћи дивинске фигуре која преобликује и ствара свеопшти простор и сумње у ту позицију:

„[...] Доста је да дигнем руку. Кристали се дижу с дна
и све што паде некад, полако се призива к себи.
То ми је прва стварна моћ откад сам човек:

сећањем да будим време, с обале горког сна
где растем необичан створ на врху плаве коби,
владалац биља, камен и бог можда довед,
ил само закон воде који ће ускоро да коси живот.
На гребену пустиње звездани хор ме пита: ко си! [...]“
(Павловић 1957: 78).

Та коначна тачка његовог преиспитивања, која га поставља на размеђу стваралачког принципа, парагона природе који преузима њене моћи и улоге, али и самерава саму природу са искуством временитости, и пукe готово предметности, која учествује у несазнатљивим кретањима природе, последња је позиција у којој се лирски субјект *Октава*, у том тренутку подједнако и биће природе и биће културе, може освојити. На овој тачки збирке, на њеном готово самом крају, најлакше је сагледати Павловићев поступак који је и омогућио да потрага субјекта за идентитетом врхуни у позицији у којој се и дивинска, али и објекатска, готово предметна перспектива чине једнако могућим. Деспић упућује на то да управо због субјектовог *урастања* у природу „фигуративност оцртава *свемоћ* субјекатских визија и трансцендентних тежњи, и функционално сужава свој опсег конотативног дејства“ (Деспић 2008: 205). Метафоричност се, готово парадоксално, и захваљујући Павловићевој знатној песничкој вештини, обликује у правцу постварења, а сам песнички језик подређује се логици демијуршког чина, и постаје медијум који тропику обликује у правцу реалистично конципиране представе, којој се умањује метафорички досег – „Кроз интуитивну и трансцендентирајућу свест субјекта, метафора, помало парадоксално, напушта простор конотативности као своје 'природне' суштине и тежи чистој денотацији“ (Деспић 2008: 212).

Треба указати и на то да Деспић није узео у обзир, или је тек посредно назначио, да се митотворна позиција субјекта, односно његова стваралачка улога која прати назначену космогонијску матрицу, опредмеђује управо у метафоричности која постаје дословна, док језичка решења указују на могућност субјекта да ствара, мења и постварује – у фактичком смислу. Самим тим

субјектова активирана митска стваралачка потреба, као и дивинска моћ којом влада, условљавају денотативни квалитет тропике и језика, и постварење метафоре. Управо у могућности да песнички језик и метафоричност поетског израза функционишу и на равни конотативне и денотативне вредности исказивања појавности песничког света, омогућен је уплив митске оптике која денотативну вредност описаног укршта с конотативном особином песничког текста. Тиме је митско искуство *Октава* тек један пол трагања субјекта за идентитетом – онај пол који се остварује у његовој позиционираности у окриљу природе, и искуству које је у том сусрету досегао у подвести, и декларативно активирао приликом (привидног) песничког обликовања света. Упоредо с овим митским приказом функционише и онај пол конотативне, условно речено уобичајене метафоре, коју активира песничко биће које припада култури и цивилизацији. Самим тим, назначено двојство подвести модерног човека – које, како је то Павловић назначио у есеју „Пред лицем природе“, своју хаотичност открива у искуству града, а могућност склада у искуству природе – своју синтезу добија управо у *Октавама*, у идентитетском искуственом зрењу лирског субјекта постављеног на размеђу природе и културе. Мит се указује као тражени (традицијски) оквир који омогућава проток једног од поменутих искустава – природе, и, у коначници, трагање за недостижним, али жељеним и потраживаним складним спојем два опонирана простора испољавања човекове подвести у песничком исказу. Тиме и град и природа постају реквизит пасторале, а сама ова песничка врста, барем у Павловићевим *Октавама*, прераста сопствене традиционалне оквире.

На тај начин, присуство митске оптике у *Октавама* готово се у потпуности исцрпљује. Могуће је, свакако, потражити прецизније порекло многих архетипских представа које су обликоване Павловићевим песничким поступком. У том смислу

већ је поменута, на примеру песме „Тајна“, фигура *magna mater*.¹⁰ Низ је и других архетипских обличја која могу бити тек наслућена, или су јасније исказана (рецимо ловац из песме „У шуми“ или странац из „Вечерњег хора“). Међутим, нема потребе анализу детаљније развијати у том смеру, пре свега због тога што се најзначајнији отисак митског искуства у *Октавама* препознаје у самом односу лирског субјекта према природи, као и у низу изоморфних измена што их тај однос дозвољава, што врхуни у дивинској позицији песничког гласа, који укратко, и привидно, преузима одређене стваралачке улоге природе, и на тај начин обнавља, у умањеном опсегу, космогонијски чин. Архетипска обликовања која се могу потражити у *Октавама* омогућена су, као што су и дефинисана, динамиком и исходиштима управо описаних прожимајућих односа – с једне стране човека и природе, с друге – његове свести и подвести. На концу и мита и савремености – два темељита искуства која се не само огледају једно у другом, него се и, о чему *Октаве* убедљиво сведоче, дијалектички и неминовно прожимају у свести модерног човека.

Извори / Sources:

Павловић, Миодраг. (1957). *Октаве [Octaves]*. Београд: Нолит. (In Serbian.)

Literatura/References:

Вучковић, Радован. (2010). „Поетичко-критичке новине Миодрага Павловића“ [“Poetic-critical Innovations of Miodrag Pavlović”]. У: Делић, Јован (ур.). *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића: зборник радова [Poetry and literary thought of Miodrag*

¹⁰ Уп. анализу Љубомира Симовића, који је указао на учестало присуство архетипске фигуре *велике мајке* у низу песама које је уочио у збиркама од 87 песама до *Велике Скитије* (в. више у: Симовић 1991: 302–311). Слично њему, и Томислав Павловић примећује низ алтернација фигуре *magna mater* у разним Павловићевим песмама (в. више у: Павловић 2009: 165). Оваква тумачења упућују на то да фигуре, појмови и мотиви у песмама ране Павловићеве поезије лако могу преузети архетипско обличје или карактеристике.

- Pavlović: Collection of Works*]. Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет. 19–46. (In Serbian.)
- Глушчевић, Зоран. (1981). „Поезија Миодрага Павловића између ритуално-магијског и сатирично-пародијског“ [“Miodrag Pavlović’s Poetry between the Ritual-magical and the Satirical-parodic”]. У: Павловић, Миодраг. *Поезија II: Изабрана дела Миодрага Павловића*, књ. 2 [*Poetry II: Selected Works of Miodrag Pavlović, Book 2*]. Београд: „Вук Караџић“. 249–313. (In Serbian.)
- Деспић, Ђорђе. (2008). Порекло песме: Потенцијал интертекстуалности у поезији Миодрага Павловића [The Origin of the Poem: The Potential of Intertextuality in the Poetry of Miodrag Pavlović]. Зрењанин: Агора. (In Serbian.)
- Зорић, Павле. (2002). *Миодраг Павловић – Похвала светлости* [*Miodrag Pavlović – Praise of Light*]. Београд: Гутенбергова галаксија. (In Serbian.)
- Jung, Karl Gustav. (2003). Arhetipovi i kolektivno nesvesno [Archetypes and Collective Unconscious]. Beograd: Atos. (In Serbian.)
- Kasirer, Ernst. (1985). Filozofija simboličkih oblika: drugi deo: mitsko mišljenje [Philosophy of Symbolic Forms, Volume Two: Mythical Thought]. Novi Sad: NIŠRO Dnevnik, Kulturna zajednica Novog Sada. (In Serbian.)
- Павловић, Миодраг. (1958). *Рокови поезије: есеји* [*Poetry Deadlines: Essays*]. Београд: Српска књижевна задруга. (In Serbian.)
- Павловић, Миодраг. (2002). „Педесет година 87 песама: Разговор са Миодрагом Павловићем“ [“Fifty Years of 87 Poems: A Conversation with Miodrag Pavlović”]. *Књижевни магазин: месечник Српског књижевног друштва* [*Literary magazine: monthly magazine of the Serbian Literary Society*], II, 10. 18–21. (In Serbian.)
- Павловић, Томислав. (2009). „Одјечи стваралаштва Томаса Стернза Елиота у поезији Миодрага Павловића“ [“Echoes of Thomas Stearns Eliot’s Work in the Poetry of Miodrag Pavlović”]. У: Бошковић, Драган (ур.). *Српски језик, књижевност, уметност*. Зборник радова са научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 31. октобра и 1. новембра 2008. године, књига II, *Интеркултурни хоризонти: Јужнословенске / европске парадигме и српска књижевност* [*Serbian Language, Literature and Art. Proceedings of the Scientific Conference Held at the Faculty of Philology and Arts in Kragujevac on October 31 and November 1, 2008, volume II, Intercultural Horizons: South Slavic / European Paradigms and Serbian Literature*]. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, Скупштина града Крагујевца, 149–175. (In Serbian.)

- Петров, Александар. (2010). „Хронотопи у поезији Миодрага Павловића (1952–1962)“ [“Chronotopes in the Poetry of Miodrag Pavlović (1952–1962)”]. У: Делић, Јован (ур.). *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*: зборник радова [*Poetry and Literary Thought of Miodrag Pavlović: Collection of Works*]. Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 61–110. (In Serbian.)
- Петров, Александар. (2011). Пре прошлости I: Српска књижевност и књижевни живот (1959–2011) [Before the Past I: Serbian Literature and Literary Life (1959–2011)]. Београд: Службени гласник. (In Serbian.)
- Радонић, Маја. (2015). „Теоријске основе поетике Миодрага Павловића. Програмска збирка есеја *Рокови поезије*“ [“Theoretical Foundations of Miodrag Pavlović’s Poetics. Program Collection of Essays *Poetry Deadlines*”]. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* [*Matica Srpska Journal of Literature and Language*], LXIII, 1. 169–187. (In Serbian.)
- Симовић, Љубомир. (1991). *Дупло дно: есеји о песницима* [*Double bottom: Essays on Poets*]. Београд: Српска књижевна задруга, Београдски издавачко-графички завод, Просвета; Горњи Милановац: Дечје новине. (In Serbian.)
- Урошевић, Влада. (1992). „Из рушевина ка складу: Поезија Миодрага Павловића од 87 песама до Певања на виру“ [“From Ruins to Harmony: Miodrag Pavlović’s Poetry from 87 Poems to Poetry on the Whirlpool”]. *Књижевност*: месечни часопис [*Literature: Monthly Magazine*]. XLVII, 5–6–7. 751–760. (In Serbian.)
- Христић, Јован. (1957). „Хладна пасторала (Миодраг Павловић: *Октаве*, Нолит, 1957)“ [“Cold Pastoral (Miodrag Pavlović: *Octaves*, Nolit, 1957)”]. *НИН*, VII, 360, 9. (In Serbian.)

УДК: 821.163.41-2.09

DOI: <https://www.doi.org/10.55302/PS25231199k>

АНТОЛОГИЧАРСКИ РАД СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА

Милена Ж. Кулић

Матица српска, Нови Сад

Одељење за књижевност и језик

Нови Сад, Република Србија

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-3862-2177>

Кључне речи: Слободан Селенић, антологија, драмска књижевност, авангардна драма, српско позориште, драмски правци

Резиме: Овај текст бави се антологичарским радом Слободана Селенића, с фокусом на две кључне антологије – *Авангардна драма* (1964) и *Антологија савремене српске драме* (1977). У раду се указује на то да се Селенићева теоријска мисао не огледа само у његовим књигама *Ангажман у драмској форми* и *Драмски правци 20. века*, већ и у предговорима антологија, који сведоче о његовом осећају за историјску и савремену димензију театра. Циљ рада није исцрпна анализа Селенићевих антологичарских принципа, већ синтеза најважнијих теоријских ставова који се могу уочити у предговорима антологија. Рад указује на Селенићеву способност да споји практично искуство критичара и теоријска сагледавања драме, те наглашава значај ових антологија као извора за проучавање његове драмске и позоришне мисли, посебно у контексту хронолошког развоја српске драме.

SLOBODAN SELENIĆ'S ANTHOLOGICAL WORK

Milena Ž. Kulić

Literature and Language Department

Novi Sad, Republic of Serbia

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-3862-2177>

Keywords: Slobodan Selenić, anthology, dramatic literature, avant-garde drama, Serbian theater, dramatic trends

Summary: This paper explores the anthological work of Slobodan Selenić, with a focus on two key anthologies – *Avant-Garde Drama* (1964) and *Anthology of Contemporary Serbian Drama* (1977). The starting point is the assumption that Selenić, through his selection and theoretical framing of dramatic texts, shaped the criteria for studying 20th-century Serbian dramatic literature. The study emphasizes that Selenić's theoretical thought is not only reflected in his books *Engagement in Dramatic Form* and *Dramatic Trends of the 20th Century*, but also in the prefaces to the anthologies, which reveal his sensitivity to both the historical and contemporary dimensions of theater. The aim of the paper is not to provide a comprehensive analysis of Selenić's anthological principles, but rather to synthesize the most important theoretical insights found in the anthologies' prefaces. The paper highlights Selenić's ability to combine his practical experience as a critic with a systematic theoretical approach to drama, and underlines the importance of these anthologies as valuable sources for studying his dramatic and theatrical thought, especially within the context of the chronological development of Serbian drama.

У два антологијама *Авангардна драма* (1964) и *Антологија савремене српске драме* (1977) Слободан Селенић је у много чему поставио критеријуме за проучавање драмске књижевности 20. века. Селенићево осећање за драмску вредност можемо уочити и у његовим теоријским књигама *Ангажман у драмској форми* и *Драмски правци 20. века*, и посебно у позоришној критици. Антологичарски рад, судећи по рецепцији и утицају који је извршио на читаоце и истраживаче, значајно је утицао на развој теоријске мисли о драмској књижевности, а самим тим и позоришне уметности. Иако је теоријски аспект опширнији и заснованији у књигама *Ангажман у драмској форми* и *Драмски правци 20. века*, предговори антологијама остају важни подсетници на Селенићеву теоријску мисао о драми и позоришту. *Антологија савремене српске драме* чини нам се важнијом за развој драме унутар српске књижевности, нарочито због систематизације српске драме коју је Селенић дао у њеном предговору. Ипак, бавићемо се најпре *Авангардном драмом*, поштујући принцип хронологије и имајући у виду да је реч о

првој објављеној књизи Слободана Селенића. Селенићеву теоријску мисао ваља тражити и у његовом антологичарском раду, имајући у виду да је он свој осећај за савременост и историју театра објединио у темељним и аналитичким предговорима двома антологијама. Притом, у изучавању Селенићевих антологија нисмо тежили комплетној анализи његових антологичарских принципа него издвајању и синтетизовању најважнијих теоријских ставова које смо уочили. Надовезујући се на професорски рад и рутину коју је стекао пишући критике за дневну и недељну штампу, а истовремено заинтересован за систематично и целовито сагледавање драме и позоришта, Селенић је у предговорима сажето изнео основна начела којих се држао при приређивању ових антологија. Иако се његов однос према развоју драме може јасно уочити у позоришним критикама, а нарочито у књигама *Ангажман у драмској форми* и *Драмски правци 20. века*, као и у његовом уредничком раду, ове две антологије су драгоцен прилог проучавању Селенићеве мисли о драми, поготово узмемо ли у обзир њен хронолошки развој.

Основни принципи антологије *Авангардна драма*

Иако је у *Ангажману у драмској форми* и *Драмским правцима 20. века* Селенић детаљније и теоријски развијеније писао о авангардној драми, предговор антологији *Авангардна драма* (1964), насловљен „Авангардна трагикомедија“ драгоцен је прилог проучавању овог драмског правца, али и сагледавању развоја његове мисли о драми, и свакако заслужује поновно читање и тумачење.

Селенић је у ову антологију уврстио девет драмских текстова: *Краљ Иби или Пољаци* Алфреда Жарија, *Тиресијине дојке* Гијома Аполинера, *Лудак и опатица или Нема зла што не би још на горе изишло* Станислава Виткјевича, *Ђелава невачица* Ежена Јонеска, *Балкон* Жана Женеа, *Картотека* Тадеуша Ружевица, *Без поговора* Харолда Пинтера, *Звекет који одјекује* Нормана Симпсона и *Зоолошка прича* Едварда Олбија. Поред предговора антологији, Селенић је на крају књиге оставио кратке биографске белешке о писцима које је изабрао као

репрезентативне представнике авангардне драме.¹ У светлу Селенићевих ставова детаљније експлицираних у теоријским књигама *Драмски правци 20. века* и *Ангажман у драмској форми*, покушаћемо да представимо битне елементе антологије *Авангардна драма*. Значајан за ову антологију и Селенићев однос према авангардној драми јесте фрагмент из интервјуа који је он дао Милошу Јевтићу, објављеног у књизи *Очи у очи са Селенићем* (1991):

„Што се мог критичарског рада тиче, ја сам га почео и углавном обављао као убеђени авангардиста. То је било време када је, прво, амерички репертоар у Београдском драмском позоришту, а после савремени француски репертоар (Сартр и Ками с једне стране, а касније Бекет, Јонеско и други), закуцао на врата наше културе и нашег јавног живота – као један велики ослободилачки манифест. Просто, није било могуће не бити за авангардну уметност. [...] Данас бих себе описао – у том погледу – као разочараног авангардисту“ (Јевтић 1991: 16).

Иако овакав суд износи 1991. године, двадесет седам година након објављивања антологије *Авангардна драма*, сматрамо да је он вредан помена као пример сагледавања одређене појаве с временске дистанце, уз указивање да је променио став о овом питању. Таква промена става уочљива је и у Селенићевој позоришној критици – што, сматрамо, сведочи о ненарушеном интегритету његовог мишљења и интелектуалном поштењу, које наглашава и Феликс Пашић (Пашић 2005: 88).

Селенићев однос према авангарди, као и према другим аспектима драме и позоришта, формиран је на основу сагледавања интернационалног контекста и драмских утицаја ван нашег језичког подручја. Ерудитност, аргументација, па и

¹ То је у време објављивања ове антологије био драгоцен извор података и за читаоце и за истраживаче.

особена „питкост“ Селенићевог теоријског разматрања авангардне драме у предговору „Авангардна трагикомедија“ допринела је широкој рецепцији ове антологије, па и због тога она заслужује истакнуто место у целини његовог стваралаштва, као дело које је имало значајан културни утицај на властито доба.

Авангардну драму Селенић дефинише као драму „која не поштује класичне принципе драматургије, већ им се супротставља, често и подсмева, са нарочитом намером“ (Селенић 1964: 7), па појам авангардне драме поистовећује с појмом антидраме. Он истиче да авангардни писци нису били први који су се супротстављали класичним драмским формама, већ су и Аристотелови следбеници показали да драмска начела настају негацијом оних правила која су претходно поштована (в. Исто), наглашава да треба одбацити „уврежено мишљење да је антидрама значајна по томе што је анти, а не по томе што је драма“, како би „о антидрами могло без предрасуда и исправно да се размишља“ (Исто: 8) и како би се појмило да је „свака драма макар у једној својој димензији и антидрама“ (Исто: 9). Ово илуструје делима из историје драме која су своју авангардност заснивала на новим елементима драмске форме, супротстављеним онима који су пре њих примењивани. Тако Селенић и код Софокла примећује елементе супротстављене „у односу на статичнију и примитивнију драматургију Есхила“ (Исто: 9).

Ипак, вредност одређеног драмског текста не почива само на негирању неког драмског правца, већ на томе што оно наговештава нове драматуршке и театарске принципе. Селенић антидраму везује за ауторе који су показали да се супротстављају реалистичким начелима, и за „антидрамску реакцију“ на Ибзенову драматургију, наводећи авангардне ауторе и низ теоријских и практичних иновација које доносе Крејг и Рајнхарт. Он показује како „покушаји и амбиције“ Кјарелија, Пирандела, Коктоа, Жироуда, Камија, Сартра, или поетска драма показују да

антиреалистичка драмска форма може почивати на „рационално конструисаним“ текстовима.²

Антиреалистички карактер, према Селенићевом мишљењу, није априори ни квалитет ни мана, будући да се правилима једног драмског правца не могу мерити текстови других драмских праваца. Сматрајући да његови савременици приступају антиреализму као нечем „стилизованом“, самим тим што је другачије, Селенић показује да многи аутори и теоретичари реализам користе да би одредили значај одређеног књижевног текста, упоређујући систем одређеног дела с реалистичким начелима, што несумњиво није исправно. Свако појединачно дело се, са Селенићевог становишта, мери системом тог конкретног дела, с тим што морамо бити свесни да „правилима и преокупацијама једне реалистичке драме не можемо мерити вредност било код антидрамског текста“ (Исто: 11). Селенић антидрамским текстовима прилази без предубеђења честих код критичара, с намером да синтетише својства књижевно-позоришног дела које се разликује од, до тада прихваћене, реалистичке форме.³

Избором текстова које је уврстио у своју антологију Селенић је показао однос према традицији и реалистичким комадима. Почев од *Краља Ибија* Алфреда Жарија до *Зоолошке приче* Едварда Олбија, текстови објављени у *Авангардној драми* аутентични су изрази отпора реализму. Један од првих критеријума за одабир текстова за антологију био је управо однос према реализму, и однос према устаљеним традиционалним

² „Опасна антиреалистичка мина смештена у само срце реалистичког краљевства била је већ Стриндбергова драматургија“ (Селенић 1964: 8).

³ Селенић наглашава да је задатак „књижевне анализе лишене предубеђења“ да „ушавши у дело, одреди аутентичност искуства које дело саопштава, књижевну ефикасност форме у којој се искуство саопштава, као и остале детерминанте конкретног књижевног дела, било да су оне изван или у оквиру шире схваћене естетичке проблематике: друштвено-политичку напредност дела, опсег његове савремености, животне корелативе књижевне појаве, или њен историјски значај и оријентацију“ (1964: 11).

начелима која су била прихваћена у Селенићево доба. У покушају да дефинише авангарду, Селенић наводи следеће:

„Свака авангарда је, пре свега, напуштање устаљеног, откидање од главнине, претходница новој главнини која тек треба да се формира на терену који је авангарда рашчистила. Авангарда зато мора да буде агресивна и да добар део своје активности базира на диверзијама против устаљеног и у литерарном смислу, а често и у смислу свог друштвеног постојања“ (Селенић 1964: 11).

На овај начин Селенић приступа објављеним комадима. *Краљ Иби* Алфреда Жарија је за њега „ударац у основе класичног и устаљеног система драмског и литерарног мишљења“ (Исто: 12). Такву бурлеску Селенић види и као „политичку сатиру која се веома робусно окомила на буржоаски морал и његове најцрње стране“ (Исто), као и комад који се „разликује од савремене авангарде управо по својој актуелности, и по некој чудној ренесансној оптимистичности“ (Исто). Са друге стране, Селенић мисли да је надреализам изнедрио многе драмске писце који су дефинисали авангардистичке драмске текстове. Пример за то је Аполинер и његова драма *Тиресијине дојке*. Селенић подсећа на Аполинеров исказ у предговору за *Тиресијине дојке*: „Када је човек зажеleo да имитира ходање, он је уобличио точак који ни у чему не подсећа на ногу. Тако је човек дошао до надреализма, а да то није ни знао“ (Исто: 15).⁴ Први пут је термин „надреализам“ употребљен у Аполинеровом предговору *Тиресијиних дојки*, за које Селенић тврди да је „у историјском смислу за развитака драме [...] далеко најзначајнији текст“ (Исто: 16). Замена пола мушкарца и жене у овом комаду и „извртање логичног“ важни су, према Селенићевом мишљењу, за разумевање и Јонескове драмске поетике, која изражава „тотални апсурд света“, и за разумевање театра апсурда (Исто).

⁴ Селенић исти навод понавља и у *Драмским правцима 20. века* (1971).

Селенић наводи и друге драмске писце који су бирали неконвенционалне драмске форме: Тристана Цара, Бретона, Русела, Витрака, Пеадеа, Пишета, Брехта, Витијеа, Коктоа, Гелдерода, Клодела, Елиота, Сартра, Мајаковског и Метерлинка. Ово показује да је он схватао авангарду много шире од општеприхваћеног значења, те да је у везу с авангардом доводио и драмске комаде за које и сам касније пише да имају више разлика него сличности с авангардном драмом.

Везујући се за елементе који су блиски свим изабраним ауторима, и који сежу у историју драмске књижевности, Селенић је покушао, како сам наводи, да некако оправда „њихово сврставање под заједничку етикету театра апсурда, или антидраме, или савремене авангарде“ (1964: 19). Свестан да се „ништа не мења мање него авангарда“, Селенић констатује важност *Телаве певачице* и Јонесковог текста „Театар и антитеатар“ за дефинисање термина антидрама, али Јонесково дефинисање антидраме Селенић сматра прешироким (он наводи да Јонеско у антидраму убраја „практично све што је у нашем веку речено драмски, а није речено у реалистичкој драмској форми“). Због тога за комаде који су уврштени у ову антологију предлаже коришћење термина *авангардна трагикомедија*, сматрајући да он повезује како дела објављена у антологији, тако и многе друге ауторе: Јонеска, Бекета, Адамова, Женеа, Тардијеа, Пишета, Одибертија, Пеадеа, Вијана, Арабала, Пинтера, Симсона, Ен Целикоу, Ружевица, Олбија (в. Селенић 1964: 21).

Због могућих замерки због обједињавања поетички потпуно различитих комада, Селенић се оправдава истичући да је „тешко и површно сврставати разне, својеврсне књижевне појаве у било какве групе“ (Исто). Иако је при сачињавању антологијског избора неопходно направити условну класификацију, Селенић је сматрао да је немогуће то учинити без пропуста. Сваку класификацију, наглашава он, морамо „примити као необавезну“ (Исто: 22) зато што свако књижевно дело „припада посебној групи“ (Исто) која се може да тумачити само ако се „узму у обзир све особености једног уметничког света естетички затвореног у своје формалне оквири“ (Исто). Он тиме правда и евентуалне пропусте свог антологичарског избора, почињене у вези са

синтетисањем поетички различитих комада, који припадају авангардној драми, али се и међусобно у много чему разликују:

„Само у том смислу можемо да схватимо неколико генерализација о авангардној трагикомедији које ће уследити. Сваки од тих закључака љуто ће се огрешити макар о једног од писаца које смо сврстали у ову групу, а ни о једном неће рећи комплетну истину, већ о сваком само у мањој или већој мери упрошћену констатацију. Међутим, једино упрошћавајући, можемо да систематизујемо како бисмо приближно видели шта је оно што смо, и против воље, назвали заједничким именом авангардна трагикомедија“ (Исто: 22–23).

Тумачећи положај појединца у свету и однос света према њему, као и односе између појединаца, Селенић прекретницу која је условила настанак авангардне трагикомедије види у осећању усамљености. То је свет „у коме човек није код куће“ и свет „у коме су људи усамљени и због тога несрећни а да ништа против те опште несреће не могу да предузму“ (Исто: 23). Разрешење које ти појединци очекују јесте разрешење апсурдне ситуације чекања, као у Бекетовом комаду *Чекајући Годоа*, или у Јонесковој *Ђелавој певачици*. Њихов свет је обележен апсурдом, а Селенић примећује да такви драмски ликови авангардне трагикомедије улажу узалудан труд да поразе апсурд с којим се суочавају пошто су „осуђени на неуспех јер смисла у овом нашем свету нема“ (Исто: 24). Свет авангардне драме је „свет насиља, свет убица и убијених, мучитеља и мучених, свет у коме су и мучитељи мученици у заједничкој трагедији обесмишљеног човечанства“ (Исто).⁵ Селенић у ликовима који се појављују у тим апсурдним

⁵ „Поцо малтретира Ликија до саме ивице смртне исцрпљености, али у том процесу и он ослепи и себе уништава. Учитељ убија ученика у *Лекцији*, Питер убија Церија у *Зоолошкој причи*, Адамовљеве драме дешавају се у полицијским станицама, Женеове у затворима или међу убицама, у свету бесне бесмислене и кржаве револуције, људи се претварају у носороге и помахнитало јуре у чопорима рушећи све испред себе и остављајући само

ситуацијама види метафоре неких општијих појава, сматрајући да, на пример, „Владимир и Естрагон нису Владимир и Естрагон, већ представници читавог човечанства које пати“ (Исто: 25). Самим тим, ови комади причају аутентичну причу о свету и новоуспостављеним основама друштвеног поретка у којем се ликови сналазе у мањој или у већој мери.

Селенић примећује и то да је у свим комадима које је уврстио у своју антологију тешко утврдити шта је истина, а шта илузија. Ликови у њима су марионете⁶ не само зато што не могу да опстану у свету апсурда, већ изазивају смех својим неспретним животом. Тај несналажљиви живот производи трагику њихових судбина, које у специфичним драмским формама граде оно што називамо авангардна трагикомедија.

У односу на аристотеловски модел трагедије и начела која је Аристотел успоставио, Селенић примећује да авангардна драма нема класичне делове драмског дела (експозиција, заплет, климакс, перипетија, расплет). Не постоји ни кључни догађај који покреће комад, већ „само разна емотивна стања, немотивисана и неvezана за претходна догађања, или за личности у стриктнијем карактеролошком смислу речи“ (Селенић 1964: 28). Такво одсуство аристотеловског драматуршког тока уочљиво је код готово свих аутора које је Селенић изабрао за своју антологију.

Авангардну трагикомедију Селенић посматра и кроз „ново искуство о свету“, које је важније, према његовом мишљењу, од књижевних анализа и истраживања јер „код ове врсте драма ми пре осећамо шта је њихов смисао, него што *знамо* да објаснимо то осећање речима“. Селенић је свој антологијски избор сачинио с тежњом да се дефинишу особине авангардне трагикомедије, и водећи рачуна да се сви појединачни феномени о којима пише

пустош, свет се некако откинуо из своје хармоничне центрифуге и сада сумануто срља незнано куд, али свакако у пропаст“ (Селенић 1964: 24).

⁶ „Личности у авангардним трагикомедијама делују као надмарионете, што су лишене појединачног и посебног да би представљале само једну механизовану, дехуманизовану представу трагичног просека људског рода“ (Селенић 1964: 27).

могу уочити у изабраним драмским текстовима. Тиме он сугерише разноврсност и вишезначност драмске форме о којој је реч, свестан онога о чему је писала и Мирјана Миочиновић: одступања од аристотеловских принципа тек у двадесетом веку добијају размере праве драмске револуције, први пут мењају, из основа, не само физиологију драме, већ и физиономију читавог света на сцени, доводе до успостављања новог односа између представљеног и гледаоца (Миочиновић 1965: 172).

Рецепција антологије Авангардна драма

Антологију *Авангардна драма* Селенић објављује након боравка на постдипломском усавршавању у Бристолу, и одбрањене тезе „Ангажована природа нове енглеске драме“, али и с искуством обављања посла уметничког директора „Авала филма“. Већ следеће, 1965. године, он почиње да ради као професор на Академији за позориште, филм, радио и телевизију у Београду, на предмету Драматургија. Искуство позоришног деловања и почетак професорског бављења драмом примећују се и у овој антологији – у њој се „назиру замеци појединих идеја, које ће Селенић у *Ангажману у драмској форми* развити, а у извјесној мери преобликовати“ (Бајчета 2023: 50). Бајчета мисли да најважнија идеја коју Селенић разлаже у свом предговору *Авангардној драми* јесте управо она која се односи на суштину књижевне анализе појединачних дела, примећујући да у овом предговору уместо термина *ангажман*, који касније користи у књизи *Ангажман у драмској форми*, Селенић употребљава реч *искуство*.

Годину дана након објављивања Селенићеве антологије Мирјана Миочиновић објављује текст „О авангардној драми“, у којем авангардну драму прецизно дефинише као *антиаристотеловску* (1965: 172). Она истиче и негативне елементе Селенићеве антологије, те, условно речено, употпуњује антологичарев предговор и износи неке предлоге. Иако оцењује да *Авангардна драма* „не пренебрегава ту историјску димензију, и тиме омогућава да се модерна антидрама посматра у функцији своје традиције“ (Миочиновић 1965: 172), она истиче и то да би „сврсисходнији“ избор драма нагласио овај квалитет. У закључку

свог приказа Мирјана Миочиновић ипак наглашава да је реч о „реткој, скоро пионирској књизи о модерном позоришту“ (1965: 173).

У приказу Мирјане Миочиновић износе се и неке недоречености предговора који је претходио антологијском избору, и мањкавости самог избора, али чини нам се да се одговори на питања која она поставља налазе у Селенићевим теоријским радовима који су следили *Авангардној драми*. Стога Селенићеве књиге, с нашег становишта, не треба разматрати појединачно и засебно, већ би требало поетички сагледати његов целокупни теоријски и истраживачки рад.⁷

Критика Селенићевих антологија коначну реч је изрекла након објављивања *Антологије савремене српске драме* 1977. године; том приликом је писано и о његовој антологији авангардне драме. Иако је друга антологија значајнија за развој српске драмске мисли и драматуршких праваца који се негују код нас, чиме је, верујемо, условљена њена афирмативнија рецепција, сматрамо да је антологија *Авангардна драма*, уз књигу *Ангажман у драмској форми*, примарно утицала на развој теоријске мисли о авангардној драми код нас.

Основни принципи Антологије савремене српске драме

Антологија савремене српске драме представља преглед савременог српског драмског стваралаштва, а доноси девет драмских дела: *Небески одред* Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића, *Пре тога* Миодрага Павловића, *Дуги живот краља Освалда* Велимира Лукића, *Бановић Страхиња* Борислава Михајловића Михиза, *Савонарола и његови пријатељи* Јована Христића, *Чарапа од сто петљи* Александра Поповића, *Генерали или сродство по оружју* Борислава Пекића, *Маратонци трче почасни круг* Душана Ковачевића и *Чудо у Шаргану* Љубомира Симовића. На крају антологије објављен је „Преглед извођења

⁷ Чини нам се, рецимо, да је оштри критички тон Мирјане Миочиновић утицао на Селенића.

савремене оригиналне српске драме у професионалним позориштима у СР Србији од 1944. до 1977. године“ Душана Ч. Јовановића и његова „Библиографија оригиналне српске позоришне драме објављене на српскохрватском језику од 1944. до 1977. године“.

Анализу српске драмске књижевности Селенић започиње дефинисањем три појма из наслова предговора „Савремена српска драма“. Постављајући границу савременог након 1944. године, он сматра да је у том периоду „драмско стваралаштво било довољно плодно и разноврсно да омогућује прављење угледног избора“ (Селенић 1977: VII), али и то да су драме објављене у овом периоду, и уврштене у ову антологију, део „природно заокружене целине“ (Исто). Дакле, драме објављене у антологији настајале су у периоду од 1944. до 1976. године. Селенић у избор није уврстио драме за децу, монодраме и драматизације, сматрајући да ови драмски правци захтевају другачији књижевни и позоришни смер истраживања. Како смо већ утврдили, Селенић је сматрао да класификације могу бити само условне и непрецизне, али им је ипак био склон у тежњи да систематизује ширу слику о драмском свету истраживаног времена.

У *Антологији савремене српске драме* Селенић, тако, успоставља поделу на три периода: први период у развоју српске драме (1944–1956), други период у развоју српске драме (1956–1965) и трећи период у развоју српске драме (1965–1976).

Он наглашава децентрализацију позоришног живота, те похваљује Народно позориште из Краљева и Народно позоришта из Ниша, који у сезони 1944/45. изводе текстове Боре Глишића, Благоја Живковића, Драгчета Поповића, С. Тасића и Надежде Замфировић. Тек је *Вечера* Скендера Куленовића вратила позоришни живот у Београд, а потом и *Ливница* Ота Бихаљија. Селенић истиче и друге драмске писце који припадају овом периоду, а који се у извесном смислу издвајају квалитетом и

аутентичношћу. Реч је о Чедомиру Миндеровићу,⁸ Станиславу Бајићу,⁹ Љубиши Јоцићу,¹⁰ Јовану Коњовићу,¹¹ Милану Ђоковићу,¹² Бранку Ћопићу,¹³ Скендеру Куленовићу¹⁴ и Драгутину Добричанину.¹⁵ Он примећује да се, до појаве *Небеског одреда*, на драмама насталим у овом периоду „опажа исти знак ограничења и притиска једне примитивне естетике и педагошке моралистике“ (Исто: XVII): насупрот развоју прозе, критике и поезије, „драма остаје готово занемарљив и безначајан род књижевности који тавори, пригушен сопственим прагматизмом и пропагандним шематизмом“ (Исто).

Констатујући недостатак дијалога српске и европске драме, као и минималне утицаје које су друге земље у тренуцима историјских превирања извршиле на српску драмску књижевност, Селенић је уверен да српска драма не прати основне токове савремене драмске мисли свога времена, већ остаје „затворена у своје скучене, често полуаматерске, оквири догматског апприоризма“ (Исто: XVIII). Изузетак је Јосип Кулунџић, којег Селенић издваја као поетичког сродника Пиранделу, чији комади *Човек је добар* (1953), *Људи без вида* (1953), који „делују као невероватна појава, изненадно откриће континуитета и бочне повезаности са европским позоришним збивањима“ (Исто: XX) – издваја га као „тренутак зрелости, знак да везе са светским збивањима и с непосредном књижевно-сценском прошлошћу нису биле сасвим прекинуте“ (Исто).

Други период у развоју савремене српске драме, према Селенићевој оцени, почео је 1956. године и трајао је до 1965. године, а „неупоредиво је богатији и по броју нових аутора и по вредности написаних и изведених драмских дела“ (Исто: XXI).

⁸ Купина се расцветала и Орден.

⁹ Црв.

¹⁰ На рубу ноћи.

¹¹ На западним котама.

¹² Раскрсница и Љубав.

¹³ Вук Бубало и Одумирање међеда.

¹⁴ Дјелидба и Вечера.

¹⁵ Заједнички стан и Стварање света.

Селенићево издвајање *Небеског одреда* Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића, и истицање прекретничког карактера ове драме, потврђује поузданост његовог критичког суда. Имајући у виду генерацијску блискост између приређивача и аутора, не чуди и блискост у размишљању, и оцена да је реч о прекретничком комаду. Реалистичко приказивање логораша Селенић опажа као новину, уз констатацију да је ова драма „прва реалистичка драма написана после ослобођења“ (Селенић 1977: XXII), али, као поетички битнију одлику, истиче и особени прелазак тих реалистичких граница.

Он закључује да је у овом тексту први пут морална дилема истакнута тако да „превазилази шематичну, површну, херојско-злочиначку поделу човечанства и драмске литературе тог времена“ (Исто: XXIII). Посвећујући пажњу и другим Лебовићевим (*Халелуја, Викторија, Снежна падина, Хиљаодита ноћ*), као и Обреновићевим делима (*Варијације, Лице, Лавиринт, Проналазачи, Клим-Клем*) – Селенић закључује да је ипак *Небески одред* комад који на најбољи начин приказује судбину малих људи, уз потпуно разумевање реалистичког оквира у којем је комад постављен.

Након Лебовићевог и Обреновићевог комада *Небески одред*, текста који је први награђен Стеријином наградом за домаћи драмски текст, и за који Селенић сматра да је подстакао појаву нових драмских аутора и аутентичних драмских дела, антологичар у период од 1956. до 1965. уврштава и друге ауторе, а разврстава их у две групе. У првој групи су аутори реалистичких комада (Миодраг Ђурђевић, Јован Ћирилов, Мирослав Беловић, Миленко Мисаиловић, Драгослав Грбић, Иван Студен, Вук Вучо, Живојин Гавриловић и други – в. Селенић 1977: XXVIII).¹⁶ Другу групу, сматра Селенић, значајнију за развој српске драме имајући у виду новине које

¹⁶ У ову групу Селенић уврштава и Милоша Црњанског (*Конак, Тесла*), Растка Петровића (*Сабињанке*) и Радомира Плаовића (*Цар Давид*), иако сматра да они овим драмским делима „пре умањују него што обогаћују своје уметничко дело“ (Селенић 1977: XXXVI).

уносе у драмску структуру, сачињавају: Миодраг Павловић, Јован Христић, Велимир Лукић и Борислав Михајловић Михиз (Исто).

Анализирајући најзначајнија драмска дела готово свих споменутих аутора,¹⁷ Селенић даје развијен и слојевит преглед стања српске драмске књижевности у другом периоду њеног развоја. Пажњу притом посвећује и комадима Браслава Борозана, Богдана Чиплића, Велимира Суботића и Мирослава Мике Антића, као представника, условно речено, прве групе другог периода у развоју српске драмске књижевности. Предочавајући основне карактеристике Павловићевих, Христићевих, Лукићевих и Михизових дела, уз фрагментарне исказе о Ивану В. Лалићу и Данилу Кишу, он констатује развој митске или поетско-концептуалне драме, која је крајем педесетих направила преокрет у развоју српске драмске речи (в. Селенић 1977: LIII).

Светска драмска књижевност имала је утицаја на развој српске драмске мисли, посебно Бекет и Јонеско, будући да су имали доста следбеника. Селенић као Бекетове и Јонескове следбенике у предговору антологији истиче Мелвила Албахарија (*Ближњи свој*), Миодрага Булатовића (*Годо је дошао*) и Александра Поповића (Исто). Он истиче и комедије Радивоја Лоле Ђукића, Жике Живуловића Серафима, Новака Новака, Васе Поповића, као и сатиру Дарка Татића, Душана Макавејева, Раше Попова, Вука Бабића, Љубомира Драшкића, Дејана Ђурковића, Владе Булатовића Виба, Бране Црнчевића, Душка Радовића, као и Матије Бећковића, Милована Витезовића, Николе Петровића и Славка Лебединског, бележећи њихове битне одлике.

Трећи период у развоју савремене српске драме (1965–1976), по Селенићевом мишљењу, обележио је у потпуности Александар Поповић. Он сматра да је овај аутор „најаутентичнија и најснажнија личност послератне српске драмске књижевности“

¹⁷ О конкретним анализама појединих драмских дела биће више речи у прегледу позоришне критике о домаћој драми, имајући у виду извесна поклапања ставова о домаћој драми у предговору антологији и позоришним критикама.

(Исто: LIX), а упоредо са развојем Поповићевог дела, у драмску књижевност улазе и Душан Ковачевић и Љубомир Симовић. Смештајући поетику Александра Поповића у троугао између Нушића, Бекета и Јонеска, Селенић у анализи наглашава његово довођење у питање „основних нормативних претпоставки аристотеловске драматургије“ (Исто). Истичући важност музике и позоришног апарата код Поповића, Селенић ипак издваја језик као најбитније средство којим овај аутор обликује своја драмска постигнућа. Селенић анализи Поповићевог драмског дела у предговору антологије приступа са намером сличном оној с којом пише позоришне критике и теоријске текстове: истиче однос аутора према друштвеним околностима, према појединцу, према језику, ниво сатиричности и хумора, критички осврт на појавну стварност. У *Антологији савремене српске драме* Селенић Александра Поповића ставља, дакле, у прве редове српске драмске књижевности.

Сличним драматуршким током наставили су, према Селенићевом виђењу, и Душан Ковачевић и Љубомир Симовић. Селенић увиђа сличности између Ковачевића и Поповића, које се заснивају на средини коју описују, сличним језичким конструкцијама и метафорама (Исто: LXV). Ипак, и поред назначених сличности, Селенић примећује аутентичан Ковачевићев однос према причи. Он је врло наклоњен свом студенту, те закључује:

„[Душан Ковачевић је са] своје три драме већ поуздано утемељен у савремену српску драму и реално је очекивати да ће се он даље развијати у правцу који највише погодује његовом несумњивом дару: као комедиограф који, настављајући се на најбољу традицију српске драме, има способности да овом жанру удахне нову снагу и живост“ (Селенић 1977: LXV).

С друге стране, Селенић Љубомиру Симовићу приступа као врском песнику, те као дело на граници између поезије и драме тумачи и његово *Чудо у Шаргану* и *Хасанагиницу*. Поред Симовића, Ковачевића и Поповића, Селенић наводи и друге

квалитетне ауторе који су наставили да пишу комедију „у којој је реч о менталитету људи из наше средине“ (Исто: LXV) (Радомир Путник: *Шта је највећи домет секса, Јеванђеље лечења*; Миодраг Ђукић: *Потраживања у мотелу, Александар*; Милан Јелић: *Јелисаветини љубавни јади због молера*; Весна Јанковић: *Много више око Мике*; Миодраг Зупанац: *Бела ружа за Дубљанску улицу*; Божидар Љумовић: *Бонтон или како се понашати према особама супротног пола, Знам Дабли Фејса*; Јован Кесер: *Да ли је могуће, другови, да смо сви ми волови*; Миленко Вучетић: *Краше док имаше, кад немаше престаше*). Иако је наглашено да у избору за ову антологију неће бити разматране монодраме, Селенић помиње да велики број монодрама у том тренутку настаје због тога што је врло лако направити представу са једним глумцем.¹⁸ Посебну пажњу Селенић посвећује драмском опусу Борислава Пекића, истичући да је реч о драмском писцу са особитим даром за комично и бурлескно.

Селенић се, у предговору *Антологији савремене српске драме*, бавио и реалистичким комадима, односно оним комадима који поштују постулате аристотеловске драматургије – а таквима он сматра драме Слободана Стојановића, Васка Ивановића, Филипа Давида, Миодрага Илића, Радомира Смиљанића, Жарка Јовановића Команина, Вељка Радовића и других – али увиђа да и ове драме нису искључиво реалистичке. Поред ових аутора, Селенић помиње и Димитрија Тадића, Стевана Пешића, Живорада Михајловића Шиљу, Мирка Милорадовића, Мому Капора, Радета Павелкића и др., показујући тако да „савремена

¹⁸ Као најинтересантније Селенић помиње монодраме *Живео живот Тола Манојловић* Моме Димића, *Женски разговори* Душана Радовића, *Положај живота у нашем времену* Милосава Мирковића, *Љубица, прво лице множине* Миленка Вучетића, *Забуне* Данила Николића, *Ратовање* Милосава Димитровића Ранка Митровића, *Бошко човек и Бошко миш* Гордана Михаића, *Чеговић* Драгана Ускоковића и друге. О њима пише: „Сентименталне, социјално осетљиве на неправду према малом човеку, понекад самодопадљиво заљубљене у сопствени локалитет, све оне заједно употпуњују у овом трећем периоду изненада оживело, веома интензивно занимање драмских аутора за наше национално биће посматрано у доњим социјалним регионима и примитивнијим манифестацијама“ (1977: LXXII).

српска драма, после веома успореног, неаутентичног почетка у првој деценији свог послератног развитка, може се рећи, управо доживљава своје најплодније и најзрелије тренутке“ (Селенић 1977: LXXXI).

Рецепција Антологије савремене српске драме

Рецепција *Антологије савремене српске драме* била је знатно афирмативнија и темељнија од рецепције *Авангардне драме*. То можемо закључити не само на основу чињенице да је о овој антологији, објављеној 1977. године, дакле након *Авангардне драме* (1964), *Ангажмана у драмској форми* (1965), *Мемоара Пере Богаља* (1971) и *Драмских праваца 20. века* (1971), писало много више критичара и истраживача него о *Авангардној драми*. Прецизно и аргументовано о *Антологији савремене српске драме* писали су, у години објављивања ове антологије или непосредно након тога, поред осталих: Јован Ћирилов у *Политици* (1977: 24), Радомир Путник у *Књижевности* (Путник 1978: 1482–1486), анонимни приказивач у *Нину* (Аноним 1978: 40). Предраг Палавестра наглашава да је Селенић у предговору овој антологији био „најближи класичној књижевној критици“ и да је *Антологија савремене српске драме* „систематизовала националну драмску продукцију друге половине 20. века и означила битне облике стваралачке обнове под утицајем модерног европског позоришта и снажног продора авангардне драме на домаће позорнице“ (Палавестра 2008: 616).

Владан Бајчета, у тексту „Схватање природе драмског стваралаштва у теоријском и антологичарском раду Слободана Селенића“, наводи да је овом антологијом Селенић створио „исцрпну слику развоја овог књижевног рода у послератној литератури, постављајући фундаменте свим његовим даљим проучавањима“ (Бајчета 2023: 53). Селенић је приређивачком послу пришао осећајући снажну потребу за преиспитивањем савремених токова у српској драми, желећи да попуни празнину која је постојала у презентовању српске драмске књижевности (Кулић 2023: 24). Исто потврђује и Светлана Шеатовић, наглашавајући да ова антологија „представља његово

критичарско и драмско знање које је било јединствено већ те 1977. године“ (Шеатовић 2022: 165).

Закључак

Колико су ове антологије биле потребне позоришном свету у времену објављивања толико су потребне у нашем времену, када се драмској књижевности посвећује све мање простора у периодичним издањима, али и у издавачким плановима издавачких кућа.¹⁹ Антологије *Авангардна драма* и *Антологија савремене српске драме* представљају капитална дела у проучавању драмске књижевности, и оставиле су трајан утицај како на критичку мисао тако и на позоришну праксу у Србији. Селенићев избор текстова није био само ствар укуса или научне оријентације, већ резултат дубоког разумевања драме као форме која преиспитује границе између стварности и илузије, трагике и хумора, друштвеног и личног. Селенић је својим антологијама успео да осветли важне токове драмског стваралаштва како у европском авангардном контексту, тако и унутар националног корпуса, отварајући простор за нове интерпретације и теоријска промишљања. Његов допринос није само у томе што је препознао вредне драмске текстове, већ и у томе што је у времену слабљења интересовања за драмску књижевност подстакао њено очување и обнову. Антологије које је приредио нису само збирке текстова, оне су мапе за оријентацију у сложенем простору драмског израза, и значајни ослонци за будућа истраживања српске и светске драме.

Literatura/References:

- Аноним. (1978). „Писци су стигли [“The Writers Have Arrived”] (*Антологија савремене српске драме* [*Anthology of Contemporary Serbian Drama*], Београд, СКЗ, 1977)“. *НИН* (Београд), 12. 3, год. XXVIII, бр. 1418, 40. (In Serbian.)
- Бајчета, Владан. (2023). „Схватање природе драмског стваралаштва у теоријском и антологичарском раду Слободана Селенића“

¹⁹ Изузетак представљају специјализовани издавачи.

- [“Understanding the Nature of Dramatic Creation in the Theoretical and Anthological Work of Slobodan Selenić”]. *Цена* (Нови Сад), бр. 3, год. LIX, јул–септембар, Стеријино позорје, 48–54. (In Serbian.)
- Јевтић, Милош. (1991). *Очи у очи са Селенићем* [*Face to Face with Selenić*]. Разговор са Слободаном Селенићем водио Милош Јевтић. Београд: D’87. (In Serbian.)
- Кулић, Милена. (2023). „Критичко наслеђе Слободана Селенића: поводом обележавања деведесет година од његовог рођења“ [“The Critical Legacy of Slobodan Selenić: Marking Ninety Years Since His Birth”]. *Цена* (Нови Сад), бр. 3, год. LIX, јул–септембар, Стеријино позорје, 23–29. (In Serbian.)
- Миочиновић, Мирјана. (1965). „О авангардној драми [“On the Avant-Garde Drama”] (Слободан Селенић, *Авангардна драма*)“. *Књижевност* (Београд), књ. XL, св. 2, 172–174. (In Serbian.)
- Палавестра, Предраг. (2008). Историја српске књижевне критике: 1768–2007. Том II [A History of Serbian Literary Criticism: 1768–2007, Vol. II]. Нови Сад: Матица српска. (In Serbian.)
- Пашић, Феликс. (2005). Предговор. У: Селенић Слободан. (2005). *Драмско доба. Позоришне критике 1956–1978*. [The Dramatic Age: Theatre Criticism 1956–1978]. Феликс Пашић (прир.). Нови Сад: Стеријино позорје. (In Serbian.)
- Путник, Радомир. (1978). „Прва антологија српске драме“ [“The First Anthology of Serbian Drama”]. *Књижевност* (Београд), књ. LXVI, св. 9, 1482–1486. (In Serbian.)
- Селенић, Слободан. (1964). *Авангардна драма* [*Avant-Garde Drama*]. Београд: Српска књижевна задруга. (In Serbian.)
- Selenić, Slobodan. (1971). *Dramski pravci 20. veka* (prvo izdanje) [*Dramatic Currents of the 20th Century*]. Beograd: Umetnička akademija. (In Serbian.)
- Селенић, Слободан. (1977). *Антологија савремене српске драме* [*Anthology of Contemporary Serbian Drama*]. Београд: Српска књижевна задруга. (In Serbian.)
- Селенић, Слободан. (2005). *Драмско доба. Позоришне критике 1956–1978*. [The Dramatic Age: Theatre Criticism 1956–1978]. Феликс Пашић (прир.). Нови Сад: Стеријино позорје. (In Serbian.)
- Ћирилов, Јован. (1977). „Прва антологија савремене српске драме“ [“The First Anthology of Contemporary Serbian Drama”]. *Политика* (Београд), 15. 12, 15. (In Serbian.)
- Шеатовић, Светлана. (2022). „Српски писци из Хрватске у Колу“ [“Serbian Writers from Croatia in Kolo”]. У: *Плаве очи српске књижевности: Коло СКЗ као огледало развоја српске књижевности*

и језика: зборник радова [The Blue Eyes of Serbian Literature: Kolo of the SKZ as a Mirror of the Development of Serbian Literature and Language: Collected Papers]. Београд: Српска књижевна задруга, 150–167. (In Serbian.)

УДК: 821.163.41-31.09

DOI: <https://www.doi.org/10.55302/PS25231221k>

ЕРОС И ДЕСКРИПЦИЈЕ ПРОСТОРА У РОМАНИМА БОРИСАВА СТАНКОВИЋА

Ана Д. Козић

Институт за књижевност и уметност, Београд

Београд, Република Србија

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7535-0887>

Кључне речи: Борисав Станковић, ерос, поезика простора, роман, еротологија

Резиме: Рад проучава однос између ероса и поезике простора у романима *Газда Младен*, *Нечиста крв* и недовршеном делу *Певци* Борисава Станковића. Посебна пажња посвећује се концепту *еропростора*, када се ерос шири простором у којем јунаци живе и раде, или се пак еротска енергија преноси преко предмета које ликови додирују, на које се ослањају и сл. На изабраним примерима из романа тумачиће се дескрипције како интимних (породичне куће, собе), тако и јавних места (дућани, чаршија, хамам), у којима се испољава (потиснут, спутан или ослобођен) ерос Станковићевих књижевних ликова.

EROS AND DESCRIPTIONS OF SPACE IN THE NOVELS OF BORISAV STANKOVIĆ

Ana D. Kozić

Institute for Literature and Arts, Belgrade

Belgrade, Republic of Serbia

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7535-0887>

Keywords: Borisav Stanković, eros, poetics of space, novel, erotology

Summary: This paper explores the connection between Eros and space in the novels *Gazda Mladen*, *Nečista krv*, and the unfinished work *Pevci* by Borisav Stanković. Special attention will be paid to the analysis of spatial

eroticization, when the Eros felt by the characters spreads through the spaces in which they live, and work, or when the erotic energy is transmitted through the objects they touch, lean on, etc. Using selected examples from the novels, the paper interprets the descriptions of both intimate (family homes, rooms) and public places (shops, bazaars, hammams), in which the Eros of Stanković's literary characters manifests itself (as repressed, restrained or liberated).

У богатој литератури посвећеној стваралаштву Борисава Станковића вишеструко је истакнуто повлашћено место ероса, тј. чулне љубави у његовим књижевноуметничким текстовима. Еротолошко читање овог пута усмерићемо ка дескрипцијама простора у романима *Газда Младен*, *Нечиста крв* и *Певци*.¹

У Станковићевим романескним световима чести су описи чулних сензација посредством којих се дочарава простор испуњен еротском енергијом. Ерос често прелази од субјекта / јунака на околину, и обрнуто – сам простор буди (потиснути) ерос у јунацима и подстиче њихову еротску имагинацију. Тада је у приповедачевом фокусу тело јунака, што представља значајан преокрет у односу на књижевну традицију која је Станковићу претходила. Тела књижевних ликова приказују се најчешће управо у некој врсти односа са простором у којем се налазе – то су тела која додирује тканина, тела које седе на прозору, ослањају се на врата, уређују и чисте кућу, облаче се и свлаче се, покривају јорганима, једу, пију, плешу и сл. Преко додира тела специфична еротска енергија шири се на предмете и испуњава читав простор. Александар Петров користи термин *ерозона* приликом тумачења Станковићеве прозе управо како би описао посебан тип еротског простора (*еропростора*) који није само део тела, већ обухвата и предмете, одећу, просторије, читаве баште, улице (в. Петров 2021). Пишући о односу између ероса и предмета Михаил Епштејн истиче да „љубав пооштрава осећајност, укључујући и

¹ Еротолошким тумачењем Станковићевих романа, уз компаративно читање романа Светолика Ранковића, бавили смо се у необјављеној докторској дисертацији: *Ерос у романима Светолика Ранковића и Борисава Станковића*.

њено усмеравање на ствари које као да проширују опипљиви опсег жеље, образују посебну ерогену зону изван тела“ (Епштејн 2012: 113). Еропростор код Станковића не представља, стога, (само) простор у којем се љубавници састају, у којем изјављују љубав – јер у Станковићевим романима и нема оваквих сцена, већ се еропростор односи управо на простор испуњен еротском енергијом (она се најчешће прелива од јунака на зидове који га окружују, предмете које додирне, столове, миндерлуке на које се ослања и сл.). У овом раду, дакле, пратиће се однос између ероса и различитих типова простора којим се јунаци у Станковићевим романима крећу – породичне куће, собе, јавна места попут дућана и хамама.²

Породичне куће (екстеријери)

Тумачење односа између ероса и простора у Станковићевим романима започећемо од дескрипције екстеријера кућа у којима ликови живе. Станковић карактеризацији јунака често приступа управо посредством описа породичне куће, њене архитектуре, њеног изгледа (висине, ширине, облика), као и њене позиције у чаршији и у односу на друге куће у околини.

У роману *Газда Младен* до изражаја долази висина и приватност дома Младенове породице – кућа је ограђена високим зидовима, а двокрилном капијом издваја се од осталих улаза у чаршији. Посредством издвојености куће сугерише се посебност и изузетност бића која ту живе, а ограђеност куће високим зидовима указује и на велики јаз између приватног и јавног, друштвеног и интимног, као и на емотивну дистанцираност којој су и Младен и баба Стана склони (потискивање емоција, нагона, еротских жеља, које, на крају, Младена доводи до емотивне изолованости од свих људи у његовом животу). Новица Петковић указује и на чињеницу да је у питању *простор у простору* јер је

² У овом раду фокусираћемо се на екстеријере и ентеријере кућа и других грађевина а изоставићемо тумачење природе као својеврсног еропростора. Природа (баште, виногради, ливаде) има посебно место у Станковићевој ерофотографији, што више долази до изражаја у његовим приповеткама.

кућа увучена (Петковић 1982: 165). Велико и дугачко двориште, са кућом у дну, упућује на дубину простора: са улице као да се упада и све дубље силази ка кући, што се може повезати са дубинама Младенових жеља које остају неисказане.

Индикативна је и чињеница да се само један део куће види са улице, као што Младен само једну страну своје личности јавно показује, потискујући онај други (емотивни, еротски) део свога бића чак и када је сâм. Значајан детаљ у даљем опису односи се на чињеницу да се из куће види не само цела варош већ и околна села, чиме се указује на висок друштвени статус породице – што је повезано са страхопоштовањем које чланови заједнице осећају према баба Стани најпре, а потом и према Младену. С обзиром на то да је реч о простору који све види на улици, али који се са улице не види, Новица Петковић закључује да је у питању вид *затвореног простора* (Исто: 166). Доњи део куће, који у потпуности остаје ван домета погледа са улице, повезујемо са интимним деловима Младенове личности, који нису осветљени, као и с дубоком подвојеношћу која је обележила судбину главног лика, изражену већ у његовом имену, и наслову дела: *газда Младен*, о чему је у литератури вишеструко писано (в. Петковић 1982; Петровић 2005; Чолак 2009; Ахметагић 2011; Милосављевић Милић 2013; Nodel 2024 и др.).

Горњи спрат, који омогућује поглед на целу чаршију, био је познат као „баба-Станин чардак“, а светло с њега је, током ноћи, пружало неку врсту утехе путницима који су се враћали у варош. У том смислу, чардаку се приписују својства светионика, путоказа, баш као што је баба Стана била путоказ у животу свог унука. Пишући о *поетици простора* Гастон Башлар истиче да упаљено светло указује на симболичку будност укућана: „Svetlost iz udaljene kuće znači da kuća vidi, bdi, nadgleda. Šeka“ (Bašlar 2005: 53), што се може повезати с бабиним недреманим оком које надгледа унука, и које Младен временом интернализује. Тињање светла / свеће такође ће се често појављивати у овом роману као мотив повезан с Младеновим унутрашњим потиснутим еросом или пак с осећањем љубавне чежње – којој никад не дозвољава да се у потпуности испољи.

Око приповедача пролази кроз ту високу двокрилну капију, описујући прво башту, а потом и унутрашњост просторија, од богато опремљеног горњег спрата до подрума и *бабиног сопчета*. У дескрипцији баште присутна је еротизација предела – доминира утисак дубине која има своје познате еротске конотације, затим ту је вода са чесме којом се башта залива, влага и тмина трема као изразито хтонски женски принципи (влажност улаза); светлост је присутна али долази, индикативно, из позадине куће, и осветљава само један њен део, па и еротски део бића главних јунака (баба Стане и Младена) остаје вечито у тами. Баш изнад подрума налазе се мали прозори, који светле и „вире“, у чему су поново присутне будне бабине очи које надзиру благо сакривено у подруму. У овом опису још једном долази до изражаја вертикалност куће и поларитет између врха и дна – тавана и подрума, при чему се „racionalnost krova može suprotstaviti iracionalnosti podruma“ (Isto: 39).

Подрум је значајан део куће, и није случајно што је баш он окарактерисан као бабин простор – то је доњи простор који се протеже целом дужином, напуњен храном која није могла одмах да се троши, а поред тога у њему је скривен и новац који је баба закопала у страху да они „ако виде како имају толико новаца, не напусте радњу, дућан, не ослободе се и не постану меки, раскошни“ (Станковић 1983б: 14). И овде су нам значајни Башларови закључци да је подрум повезан превасходно с ирационалношћу. То је простор жеља и страхова на који баба полаже право, што се с куће преноси и на ирационалне стране Младеновог бића, у које спада управо и његова еротска жеља.

У Станковићевим романима се, неретко, мртвило и тама коју јунаци предосећају повезују и с изгледом породичне куће. Младен (као и Софка) сопствену судбину и сопствену жртву, симболичко умирање, повезује са црнилом и мртвилом саме куће.

Висока, величанствена и издвојена од остатка чаршије, Софкина породична кућа у *Нечистој крви* представља слику и прилику њених становника. Истиче се, најпре, да је реч о старој кући – она постоји откад и варош постоји, чиме се сведочи о значају, угледу и посебности саме породице. Хаџи Трифун је

први члан породице који породично богатство, до тада сакривено, обзнањује чаршији управо преко улепшавања и сређивања куће – он је подигао „капију на свод и јаку као град“, окречио горњи спрат украсивши га резбаријама, док је собе напунио скупocenim ћилимима и сликама, сребром и златом (Станковић 1983а: 7–8). У складу с тим, газда Марко ће о Софки говорити као о *хаџи Трифуновој унуци*, а управо ће она имати посебан однос с кућом у којој је одрасла, при чему њено тело, ослоњено на капију или прозоре, готово да постаје део архитектуре куће.

У *Нечистој крви*, можда више него у другим Станковићевим романима, до изражаја долази веза између простора и јунака, односно њихових тела. Новица Петковић у једној од најбољих студија посвећених Станковићевом књижевном стваралаштву (*Софкин силазак*)³ указује на посебну концепцију простора у овом роману, истичући чињеницу да се управо одреднице попут *јужни* и *северни* (ако се говори о прозорима) или *тамо* и *овде* одређују на основу положаја тела које је у приповедачевом фокусу – најчешће је то Софка, али и Тодора, Марко и сл. (в. Петковић 1988). Значај простора за дубљи смисао романа огледа се и у опозицији горе–доле, у чињеници да Софка силази из горњег, имућног дела чаршије у доњи, сељачки, у предео где су вредности обрнуте, па оно што је горе недозвољено, доле је дозвољено, и пожељно (в. Исто: 113–114).

Управо Софкино тело приказано је у различитим положајима у роману: њено тело стоји испред капије, слободно, по средини, не уз оквире или зидове, није опхрвано стидом,

³ Ова прекретничка Петковићева студија скренула је пажњу управо на уметничке домете Станковићеве реченице, на неосветљене аспекте његовог приповедачког поступка, пре свега у домену фокализације и тачке гледишта јунака, али и на концепт и значај простора и тела у простору у Станковићевим приповедачким световима. Реч је о студији која је усмерила новија истраживања и модерније теоријске приступе Станковићевој прози, а управо због наведених издвојених аспеката Станковићевог романа, ова студија представља основ за еротолошка читања Станковићевих дела.

срамом, или страхом; слободно и смело Софка упућује погледе пролазницима, у чему се огледа и велики удео гордости и таштине. Она је често на прозору, ослањајући се на руке, при чему осећа сопствено тело у односу с простором у којем се налази:

„Цео дан видела би се како преседи горе, на прозору, са подбоченим рукама о образе, који би јој се надмели и још више поруменили, са састављеним плећкама, са наднесеном целом горњом половином, њихајући се полако и осећајући драж у тој својој извијеној половини, у испупчености и раздвојености кукова, у додиру прса о перваз прозорски“ (Станковић 1983а: 49).⁴

У контексту повезаности с кућом готово да долази до стапања тела куће и Софкиног тела – позиција на прозору, коју Софка заузима, представља граничну позицију, постаје део и екстеријера и ентеријера куће, она се налази истовремено и споља и унутра. Јунакињино тело је на граници између јавног (јер је изложена очима колектива, с једне стране) и интимног (јер је други део њеног тела скривен од погледа). Ово поигравање границом у самој јунакињи буди задовољство, па она осећа драж у том положају освешћујући сваки делић тела који је у додиру с прозорским оквирима. У питању је један вид еротизације простора, односно преношење јунакињине еротске енергије на све што њено тело дотакне – зидови, прозорски оквири, капија, предмети у кући... Станковић и касније у роману развија Софкину идентификацију с кућом, што врхунац достиже у чињеници да је Софка сигурна како је отац продао кућу, а истина

⁴ О наведеној сцени на прозору писао је Новица Петковић, истичући да је у оваквом положају Софка на граници између спољашњег и унутрашњег, приватног и јавног: „Нагнута горњом половином кроз прозор, Софка се у исти мах налази и у спољњем и у унутарњем (собном) простору. [...] Разлици у простору међу спољњим и унутарњим (собни је простор унутарњи у односу на дворишни, а оба у односу на улични) придружује се разлика међу далеким и блиским; такође и разлика међу горе и доле“ (Петковић 1988: 94–95).

је да је она испрошена. Физичка, телесна идентификација с кућом присутна је и приликом повратка из хамама, када се Софки чини да су нови црепови на крову од њеног мяса саздани, при чему преовладава мртвачка атмосфера, а кућа постаје знак танатоса (в. Петковић 1988).

Будући да се описом породичне куће сигнализује друштвени статус породице, за разлику од Софкине куће у *Нечистој крви* или Младенове куће у *Газда Младену*, Стојанова и Златина кућа у роману *Певци* је недовршена, несаграђена, празна, као да је „гола, хладна“ (Станковић 1983б: 178). Значајан део радње у овом роману формираће се управо у вези са изградњом куће и Стојановом женидбом мајсторовом кћерком Софком. Посебна веза између породичне куће и њених становника долази до изражаја и у чињеници да Јован, на почетку романа, управо посредством куће покушава да оствари повезаност са преминулим пријатељем.

Архитектура, изглед, позиција куће, дакле, повезана је управо с дубљим слојевима бића главних јунака, с њиховом карактеризацијом, а веома често управо с њиховим (потиснутим) еросом.

Од екстеријера пажњу ћемо сада усмерити ка ентеријерима, који су од још већег значаја за еротски свет ликова.

Простори интима (ентеријери)

У Станковићевим романима описују се кухиње у којима се налази посуђе, трпезарије у којима се обедује, собе у којима се спава, подруми у којима се чува храна, сандуци у које се слаже одећа, постељина итд. Око приповедача улази у сваку просторију, често је везано за фокализацију јунака тако да се читав простор прелама кроз његово/њено око или биће, што је изразито важно за формирање еропростора. Унутрашњи простор домова код Станковића се еротизује и дескрипцијом и осећањем јунака – када се описује кућа, истиче се дубина дворишта, влажност земље у башти, затим влага трема или зидова, тама соба, ветар или промаја у кући и сл.

Станковићеви јунаци сигурност често траже у затвореном простору, окружени предметима, или ушушкани у постељи, што им пружа посебно осећање безбедности и мира.⁵ Баба Злата у роману *Певци* срећу и животну оствареност повезиваће управо с визијом уређене и богате куће – у њеном виртуелном наративу ту су пуна гостинска соба у којој ће се славити, мала соба у којој ће бити Стојанова жена и деца, у подруму коњ којим ће Стојан одлазити на саборе итд. Пуна кућа, у којој је све на свом месту, постаје знак успешног и срећног живота.

У роману *Газда Младен* главни јунак, лежећи у постељи, осећа ограђеност, издвојеност кућног простора, и у набрајању предмета (у кухињи су судови, у соби намештај, јастуци), као и уз свест о другим укућанима који сви боравае на својим местима (мајка с братом до њега, баба у свом сопчету), јунак убеђује себе да је *све у реду* и као *што треба да буде*. Набрајање и распоређивање предмета сведочи о готово опсесивно-компулсивној потреби да све ствари буду на своме месту, и да се тиме успостави ред, контрола над животом и судбином. Страх који се овде најпре манифестује као страх од губитка, од нестајања, гони Младена да се изолира, затвори у простор непробојан за опасност, али и за лепоту, жељу, па ће се временом перцепција куће мењати: уместо мира и сигурности, она ће почети да угрожава и гуши. Исти простор ствара потпуно опозитна стања смирености и узнемирености:

„Напољу мрак, дубок, густ, а Младен у постељи и, онако осамљен у мраку, у ноћи, осећа како су сви ту око њега, у кући, ограђени, затворени, сигурни. Све је	„Горе, у соби, гори му свећа и леже отворени тевтери, спискови вересије, примања, дуговања, а он доле, у башти, шета, пуши. Осећа тежину, загушину земље, баште, зидова
---	---

⁵ Ову значајну особину Станковићеве прозе препознао је Новица Петковић, истичући да се Станковићеви јунаци константно окружују мноштвом предмета, што је одраз строгог животног поретка у Станковићевом Врању (Петковић 1982: 167).

у реду, све је као што треба. До њега мајка му с братом, а тамо у сопчету баба. У кујни судови, посуђе; овамо по соби намештај, они исти покровци, јастуци, у истом реду, исто онако сигурно, тешко поређани, намештени..." (Станковић 1983б: 43).	око себе. Осећа како га цела кућа гуши, затвара и као прикљештена, везана држи и притиска. Зна да би му лакнуло кад би изишао, прошетао се улицом, чаршијом. Чуо жубор воде што тече олуком чаршије. Видео поље, ноћ на њему, рубове планина што се спојили са небом и иза којих је увек светло, јасно..." (Исто: 91).
---	---

Док је у првом примеру кућа извор сигурности за јунака, у другом постаје његов прогонитељ. Предмети који се у првом примеру наводе, односе се на материјална богатства, док се у другом примеру говори о списковима, вересијама, тефтерима – што су све знаци Младеновог (успешног) рада, али превасходно његове дужности, његове улоге у породици и у заједници. Кућа и њене зидине тако постају симболичка тамница за Младенове дубоко потиснуте жеље које изнутра гуше, те јунак остаје жељан ваздуха, месечине, воде, ширине неба и поља.

Управо простор има, дакле, утицај на јунаке, на буђење посебних осећања у њима. У роману *Нечиста крв* Софка у интими своје соби разоткрива груди, или пак, лежећи у кревету, на прагу еротске имажинације, она осећа како ноћни ваздух пролази (продире) кроз просторије куће, долази до ње, проналази је у пуној снази, милујући је и узбуђујући, на основу чега Драгана Вукићевић истиче: „Простор је соматизован, а еротски чин екстернизован“ (Вукићевић 2011: 112).

Илустративни пример за однос између ероса и простора налазимо и у *Певцима*. Приликом описа једног сусрета између Софке и Стојана до изражаја долази Станковићев поступак еротизације простора – сви предмети, одећа, мириси, звуци, сакупљају еротску енергију ширећи је свуда кроз простор и стварајући специфичну *ерозону*. Та ерозона постаје Софкина „мала соба“, тј. девојачка соба, која већ својом наменом носи

одређени еротски потенцијал јер је у знаку иницијације. Девојачка соба упућује на почетак новог живота – она је сакривена, издвојена од остатка куће, чиме се истиче и њен интимни карактер – то је простор у којем Софка везе, ради, спрема дарове и припрема се за нови живот, након удаје. Сам чин везења такође се типично повезује с еротским елементима.

Простор собе описује се кроз Стојаново око, кроз дескрипцију онога што посматра, што га преплављује и гуши, а што је несумњиво повезано с еросом. На првом месту ту је одећа која чува форму, мирис, топлоту девојачког тела, а потом и кревет окружен ситницама – цвећем (које је она брала и мирисала), укосницама (којима задржава косу) и на крају меканим чаршавима који чувају мирис њеног тела. Осим јастука и чаршава, јунак посматра њене хаљине, ношене и при свлачењу бачене, чиме се у свест дозива сам чин свлачења. Цвеће око кревета и укоснице еротску имагинацију јунака хране визијама девојачке косе, док празан кревет изгледом и мирисима призива слику испруженог женског тела. Софкина телесност остаје задржана у сваком кутку собе, а преко кључних предмета који су у неком тренутку додиривали њено тело – одећа, кревет, јастуци, чаршави – сам простор се преобликује у горућу лопту испуњену еросом, која савлађује и гуши овог стидљивог јунака. Након што изађе из собе, Стојан развија један виртуелни наратив замишљајући како је Софка сада, када њега тамо нема, пала на кревет, баш на оно место где је он седео и да, уместо њега, то место љуби и грли. Реч је о још једном виду опредмећивања еротске енергије – његово еротско биће, којег је она жељна, бива задржано у предметима које је додирнуо, месту на коме је седео, и додирујући те исте ствари она као да додирује њега и забрањени / недоступни додир замењује дозвољеним, наизглед безначајним, ослањајући се на сопствену машту, замишљајући да то њега грли и љуби, као што је он замишљао њено прострто тело у заносу док је посматрао њен кревет. Тако се ерозона проширује, а тачка сакупљања ероса постаје само тело јунака, које је отворено за све утиске.

Јавни простор

Када се налазе у јавном простору, Станковићеви јунаци свесни су превасходно погледа који су им упућени, тако да се простор чаршије неминовно поставља као простор у којем не сме бити ослобађања ероса – то је простор потискивања. Међутим, има примера када долази до неких елемената ослобађања ероса и у чаршији – када у *Газда Младену* Младен посматра како се улице испуњавају шареним девојачким хаљинама, када посматра Јованку која усхићено трчи ка њему; када Софка, у *Нечистој крви*, са капије своје куће смело и заводнички гледа пролазнике, изазивајући својом лепотом и охолом еросом, или пак када се у *Певцима* описују реке младих и лепих девојака које исказују своје (љубавно) интересовање за стидљивог Стојана.

Типично је, ипак: простор чаршије не постаје еропростор. Због истакнутог сукоба између интимног и јавног у романима Борисава Станковића, његови књижевни ликови најслободнији су у својим интимним просторима. Ипак, у појединим ситуацијама у Станковићевим романима и делови јавног простора (у којем јунаци преузимају своје друштвене улоге) преображавају се у специфичне врсте еропростора – као примере издвајамо дућан из романа *Газда Младен* и хамам из романа *Нечиста крв*.

Дућан. – У роману *Газда Младен* дућан, након очеве смрти, постаје простор Младена-газде, и конститутивни део његове нове улоге и новог идентитета. Младен је најпре оптерећен страхом да ће се очева смрт највише осетити у пословању, а у вези с тим повезана је и дескрипција дућана: Младену је важно да се баш њихов дућан одмах распознаје и да се издваја од других у чаршији, чему доприноси и његов екстеријер: извучен кров и широки ћепенци. Занимљиво је да је улаз готово затрпан бурадима, што упућује на изобиље и снабдевеност, добро пословање, али, симболички, и на бреме које Младен осећа преузевши улогу главе куће. У складу с теретом који му је поверен, и укорак са страхом који га све више преплављује, мења се и физички изглед јунака – он постаје *погурен* и *снужден* од брига, *тешког* и *чудног* изгледа. Младен има утисак да се савија

и кочи под теретом еспапа у магази и буради из подрума, али да га тај терет истовремено и очвршћује.

Предмети, дакле, имају своју тежину – реалну, материјалну, али и симболичну, о чему сведочи и опис два еспапа, Младеновог и очевог. Посматрајући дућан с висине (одозго с тезге), Младенов поглед се посебно задржава на новом еспапу који је поређан на истом месту и на исти начин као док је отац био жив. Супротстављеност се успоставља контрастирањем придева – нови, горњи (Младенов) еспап : стари, тамни, тежак, суров, доњи (очев) еспап. Тежина и *суровост* очевог еспапа упућују на тежину породичног наслеђа, са којом је Младен морао да се суочи, али и на јунакову жељу да се докаже и надмаши оца.

Занимљиво је да ће управо у дућану, а не у кући, Младен себи допустити да осети патњу и еротску чежњу за Јованком – пре коначне одлуке да подржи њену удају за другог. У самоћи дућана, окружен (ограђен) робом од чврстог материјала (каменима соли, бурадима, даскама које га попут дуплих зидова додатно заклањају од света), у тами са само једном упаљеном свећом у дну, Младен се препушта *слатком болу*. Ова оксиморонска синтагма односи се управо на љубавну бол, те у свест призива и *слатко уздисање*, као метафору еротског чина, који Младену остаје непознат. Међутим, у тренуцима слатког бола јунак се препушта еротској фантазији. Кроз привидну забрану коју себи поставља на мисао о Јованки, јунак заправо дозвољава сегментима сопствене еротске имажинације да се развију у слике о њеној коси, о топлим и мирисним грудима, о њеним витким бедрима и о одећи која их додирује. Бошча која *обвија мила бедра* сведочи о интимном доживљају њеног тела, и о жељи да се то тело додирне, милује, љуби.

У монографији *Фрагменти љубавног говора*, Ролан Барт као једну од фигура издваја управо тело вољеног/вољене (*corps / тело*), истичући да се оно не односи искључиво на реалну физичку појавност, већ је то „svaka misao, svaka emocija, svaka privlačnost koju u zaljubljenom subjektu pobuđuje voljeno telo“ (Bart 2015: 96). На овај начин, Јованкино тело (посредством јунакове имажинације) стоји са Младеном у тами његовог дућана, и они,

ограђени од остатка заједнице, као да се налазе у неком другом свету у којем не морају постојати иста ограничења. Ипак, ток његових еротских мисли се прекида јер јунак цензурише сопствену еротску имагинацију. Када напусти дућан и крене кући, Младену се чини као да је све око њега мртво (ноћ је *мртва*, чаршија је *мртва* заједно са дућанима, а калдрма се *црни*, баш као и Јованкина кућа), па и она једина свећа која је у дућану горела, као да је горела за мртваца – а то је уједно могао бити и пламен његове угушене, потиснуте жеље.

Хамам. – Посебна врста еропростора коју Станковић уводи у *Нечисту крв* јесте простор хамама, који је имао своју и социјалну и еротску функцију.

У отоманско доба хамами су представљали друштвени простор у којем су се обављали многи значајни (религиозни и сакрални) ритуали (Boyar, Fleet 2010: 249). Неретко је то био простор у којем су се тражиле адекватне невесте за синове или браћу, приликом чега су се девојке за удају процењивале не само физички, већ и по понашању, манирима (Isto: 257) – сцене које у својим делима представљају Стеван Сремац и Јелена Димитријевић. То је такође простор у којем старије, искусније жене саветују и подучавају девојке како да буду примерне супруге (Chevrestt 2020: 9), па ће тако у Станковићевом роману остале девојке у хамаму претпостављати како баба Симка открива Софки тајне љубавног завођења док је припрема за прву брачну ноћ.

Хамам је имао значајну улогу у свадбеним церемонијама. Купање невесте одржавало се неколико дана пре венчања, и укључивало је женске чланице обе породице, заједно с рођакама и комшиницама (Boyar, Fleet 2010: 257). Тада су све оне умивале младу и певале верске химне и тужне традиционалне народне песме, а било је и плеса; жене су често по цео дан проводиле у хамаму, у бескрајном кругу прања, јела и ћаскања (Isto: 257).

Само помињање хамама има своју симболичку функцију, а већ чин ходања ка хамаму и враћања из хамама давао је жени осећај моћи над собом и својим животом (Chevrestt 2020: 3) јер жене хамам перципирају као јединствени простор слободе у

строго уређеном (патријархалном) друштву. И када у *Нечистој крви* Софка одлази у хамам, огрнута новом колијом, газда Марковим даром, она је свесна погледа који ће јој бити упућени, те зато бира да јој корак буде одмерен, миран и достојанствен.

У Станковићевом роману, већ у опису екстеријера хамама до изражаја долазе изразити принципи женске сексуалности – хамам је *округао* и са свих страна *мемљив* и *влажан*. У питању је потпуно ограђен простор, на прозорима се налазе решетке, тако да је безбедан од спољашњих погледа. Он је широког и црног крова, са стаклом у средини, кроз који се пробијала светлост, и окружен водом од чесме којом се хамам пунио, и која се потом изливала око хамама, по чаршији. У самом опису уочљиве су еротске конотације, а архитектура хамама повезана је са физиономијом и физиологијом женског тела (овални облик, шупљина односно стакло у средини крова, влага и тама).

Хамам је простор који у књижевном тексту има снажну оријенталну и еротску димензију. Проучавоци различитих аспеката живота у Отоманском царству истичу да је хамам за већину западних путника „представљао 'оријент' и 'егзотику' *par excellence*“ (Boyar, Fleet 2010: 262). Доминантне представе османско-турских хамама, које су настале међу оријенталистима, изградиле су хамам као репрезентативни простор сексуалности (Pasin 2016: 123).⁶ У Станковићевом роману то је простор

⁶ Када је реч о култури Балкана, позитивне представе Оријента рано се успостављају, већ у делу Јована Илића. Пишући о Истоку у српској књижевности у делима шест изабраних писаца (Ј. Илића, Д. Илића, В. Илића, Б. Нушића, А. Шантића и С. Ћоровића), Иван Шоп истиче да су код нас везе са Истоком понајмање литерарне, и да се српски писци уместо са оријенталном књижевношћу много више сусрећу непосредно са Оријентом, услед историјских фактора (Шоп 1982: 18–19), што је случај и са стваралаштвом Борисава Станковића. (Иван Шоп овом приликом синонимно користи термине Исток / источно и Оријент / оријентално, те их и ми тако преузимамо, без успостављања разлике у значењу.) Роберт Ходел такође закључује да „*mada Stanković nije doživeo period jakog Osmanskog carstva, to vreme je neumitno oblikovalo život njegovih predaka, pa se time implicitno odrazilo i na doba njegovog delovanja*“ (Hodel 2024: 26).

испуњен нагим женским телима, која су ангажована у разноврсним радњама – купању, али и певању, прскању, стискању, плесу, плакању итд. Иза затворених врата (која амамџика у једном тренутку потпуно затвара и закључа, како се девојачка песма не би чула у чаршији, те како се око хамама не би сакупљали мушкарци), жене и девојке се ослобађају и читав простор оживљава у једној специфичној *еротосфери* (в. Епштејн 2009):

„И чим се за њима затворише и закључаше амамска врата, све, осетивши се затворене, сасвим се ослободивши, брзо, весело почеше да се пењу по миндерлуку и да се свлаче. Убрзо се амам зашарени свученим хаљинама, испуни се разговором, кикотањем, радосним узвицима од журбе“ (Станковић 1983а: 166).

Описују се (полу)нага тела која се прскају, скачу, трче, задирују, квасе, бришу, сапуњају, греју, голицају, ваљају... и у једном тренутку простор хамама се антропоморфизује тако да жали (попут жена које жале и чезну за својим вољенима) за женским окупаним телима:

„Из самог амама, курне, једнако је овамо на махове, како би се врата отворила, допирала пара и топлота, и то тако јасно отуда на махове пахтала, да је изгледала чисто као нечији уздах, као од оних тамо мраморних плоча, које као да жале за њихним лепим телима, која су до сада по њима лежала...“ (Исто: 175).

Хамам, према томе, представља простор испуњен звуцима плјускања воде, песмом, узвицима и уздасима, у којем се чувају различита љубавна искуства. Овај амбијент истовремено поседује и хтонске карактеристике: слабо је осветљен, а густа пара знатно умањује видљивост; дуж обода просторије горе кандила, док једини извор светлости продире одозго кроз „зракаста стакла“; простор је испуњен звуком воде која се слива, а у средишту се тек назире мокра женска тела, обавијена влажним

праменовима косе; топлота и пара стапају се са светлошћу свеће, али упркос томе, хамам остаје обавијен влагом и тамом.

Међутим, ова постепена надоласећа тама неће бити извор језе и страха за жене, већ супротно. У једној готово ритуалној атмосфери читав хамам оживљава и бива испуњен различитим врстама додира, он остаје простор ероса, песме, али и туге (жала због изгубљених љубави, растанака итд.). Управо у хамаму Софка плаче први и једини пут у роману, због своје судбине. Плакање се овде одиграва иза спуштеног застора (дакле иза неке врсте додатно затворених врата), само у присуству баба Симке, док је истина о Софкиној патњи замењена веровањем осталих жена у хамаму да у том тренутку купачица Софки даје „мађије, чари за мужа“ (Станковић 1983а: 172). Сцене плакања константно се смењују са сценама певања и с описима баба Симкиног купања Софкиног тела. У покушају гурања у Симкино крило, слика која подсећа на дете које покушава да се ушущка у мајчином загрљају и ту нађе утеху, Софка се губи од бола. Управо кроз ову Софкину потребу да се врати у мајчино крило Новица Петковић препознаје и Софкино суочавање с танатосом у хамаму (в. Петковић 1988). Само плакање описано је као грцање, ридање, јаукање, потресање тела које се од бола *грчи*, *кида* и *вије*. Истовремено, то тело је прелепо, чак и док плаче оно зрачи еротизмом, њему се и сама баба Симка диви, а покрети тела у којима плач налази свој израз слични су покретима тела током сексуалног односа – грчење, вијање, кидање. Док је споља неокрњено попут мрамора, Софкино тело је изнутра потпуно сломљено. У чињеници да се за прву брачну ноћ Софка припрема плакањем, које је уједно и оплакивање сопствене судбине, еротски принцип преплиће се с танатичким.

У том смислу хамам представља и еротски и танатопростор – то је простор који је обележен влагом и тамом, што су симболи женске сексуалности, циклуса рађања и умирања, али он одзвања и тужним песмама о љубавној чежњи и љубавним губицима, и у њему главна јунакиња романа постаје свесна сопствене симболичке смрти.

* * *

Тумачећи простор у Станковићевим романима, од екстеријера породичних кућа јунака, преко њихових интимних простора, ентеријера њихових соба у којима бораве слободно, далеко од туђих погледа, па све до делова јавног простора у којима Станковићеви јунаци воде рачуна о сопственом представљању због будних очију јавности, долази до изражаја веома успело преношење унутрашњих стања јунака на простор у који су смештени. Та унутрашња стања некада представљају одраз еротског узбуђења, усхићења, или еротске узнемирености, патње или чежње. Тада долази до посебног поступка еротизације простора, коју издвајамо као аутентичну одлику Станковићеве прозе, и утицаја који ће имати на даљи развој српске еротографије.

Извори / Sources:

- Станковић, Борисав. (1983a). *Нечиста крв*. [*Impure Blood*]. Живорад Стојковић (прир.). Београд: „Светозар Марковић“, БИГЗ. (In Serbian.)
- Станковић, Борисав. (1983b). *Газда Младен; Певци*. [*Gazda Mladen; Pevci*]. Живорад Стојковић (прир.). Београд: „Светозар Марковић“, БИГЗ. (In Serbian.)

Literatura/References:

- Ахметагић, Јасмина. (2011). Прича о Нарцису злостављачу: злостављање и књижевност. [The Story of Narcissus the Abuser: Abuse and Literature]. Београд: Службени гласник. (In Serbian.)
- Bart, Rolan (2015). *Fragmenti ljubavnog govora*. [*A Lover's Discourse: Fragments*]. Goran Bojović (prev.). Loznica: Karpos. (In Serbian.)
- Başlar, Gaston. (2005). *Poetika prostora*. [*The Poetics of Space*]. Frida Filipović (prev.). Čačak: Gradac. (In Serbian.)
- Boyar, Ebru; Fleet, Kate. (2010). *A Social History of Ottoman Istanbul*. New York: Cambridge University Press.
- Вукићевић, Драгана. (2011). „Нови ерос у роману Нечиста крв“. [A New Eros in the Novel Impure Blood]. У: Нечиста крв Борисава Станковића сто година после (1910–2010). [Impure Blood by Borisav Stanković One Hundred Years Later (1910–2010)]. Сунчица Денић

- (ур.). Врање: Учитељски факултет Универзитета у Нишу, 104–114. (In Serbian.)
- Епштејн, Михаил (2009). *Филозофија тела*. [The Philosophy of the Body]. Радмила Мечанин (прев.). Београд: Геопоетика. (In Serbian.)
- Епштејн, Михаил (2012). *Филозофија љубави: љубав у пет димензија*. [The Philosophy of Love: Love in Five Dimensions]. Радмила Мечанин (прев.). Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића. (In Serbian.)
- Милосављевић Милић, Снежана. (2013). Отпори и прекорачења: поетика приповедања Боре Станковића. [Resistances and Transgressions: The Poetics of Bora Stanković's Narration]. Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу. (In Serbian.)
- Pasin, Burkay. (2016). "A Critical Reading of the Ottoman-Turkish Hammam as a Representational Space of Sexuality". *Metu Journal of The Faculty of Architecture*, 33, 2, pp. 121–138.
- Петковић, Новица. (1982). „Књижевни свет Борисава Станковића“. [“The Literary World of Borisav Stanković”]. У: Борисав Станковић. *Газда Младен*. [Borisav Stanković *Gazda Mladen*]. Новица Петковић (прир.). Београд: Нолит. (In Serbian.)
- Петковић, Новица (1988). Два српска романа: студије о Нечистој крви и Сеобама. [Two Serbian Novels: Studies on Impure Blood and Migrations]. Београд: Народна књига. (In Serbian.)
- Петров, Александар. (2021). Еротика и књижевност (српска и светска): крај XIX и почетак XX века. [Eroticism and Literature (Serbian and World): The Late 19th and Early 20th Century]. Вишеград: Андрићев институт. (In Serbian.)
- Петровић, Предраг. (2005). „Станковићев роман о страху (*Газда Младен*)“. [“Stanković's Novel of Fear (*Gazda Mladen*)”]. *Научни састанак слависта у Вукове дане*. 34/2. Београд: Међународни славистички центар на Филолошком факултету, 245–253. (In Serbian.)
- Hodel, Robert. (2024). Ranjav i željan: Borisav Stanković – život i delo. [Wounded and Longing: Borisav Stanković – Life and Work]. Mina Đurić (prir. i prev.). Beograd: Laguna. (In Serbian.)
- Chevrestt, Zamira. (2020). "A Public Space for Muslim Women: The Hammams". *Mundi: Global Studies Society Undergraduate Research Journal*, Vol. 1 No. 1, Global Connections, pp. 1–12.
- Чолак, Бојан (2009). *Роман патријархалне културе*. [A Novel of Patriarchal Culture]. Београд: Институт за књижевност и уметност. (In Serbian.)

Шоп, Иван (1982). *Исток у српској књижевности*. [*The East in Serbian Literature*]. Београд: Институт за књижевност и уметност. (In Serbian.)

**Современото општество во културата, во
јазикот и литературата**

**Modern Society in Culture,
Language and Literature**

ГОВОРНИОТ ЧИН ИЗВИНУВАЊЕ ВО МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК

Благица Наумова, Виолета Јанушева

Педагошки факултет

Универзитет „Св. Климент Охридски“, Битола, РСМ

Клучни зборови: стратегија, потстратегија, извинување, говорни чинови, македонски говорители, соговорник, млада популација, возрастна популација

Резиме: Овој труд ги испитува најчестоупотребуваните стратегии и потстратегии за извинување кај младата популација во Република Северна Македонија, а целта е да се согледаат сличностите и разликите, во однос на употребата на овие стратегии и потстратегии кај возрастната популација. Примерокот го сочинуваат 50 говорни чинови за извинување, собрани од лица на возраст од 21 до 31 година, што претставува еден вид корпус. За собирање на податоците се користи анкета со прашања од отворен тип, а анализата се потпира на споредбата со резултатите од претходни истражувања, квалитативната анализа на содржината, во чија основа е кодирањето и интерпретативниот индуктивен метод.

Резултатите покажуваат дека младите лица употребуваат исти стратегии и потстратегии како и возрастните. Значи, тие повеќе ги употребуваат директните стратегии, а особено стратегијата преземање одговорност, односно нејзините потстратегии објаснување и немање намера. Понатаму, резултатите потврдуваат дека, во рамките на оваа стратегија, младите говорители воопшто не ги употребуваат потстратегииите: соговорникот е во право и изразите на засраменост. Од резултатите се гледа и дека, во однос на директната стратегија изрази за извинување, младите говорители најмногу ги користат потстратегииите: молба за простување, понудено извинување и искажување жалење. Потстратегииите: странски зборови, ублажувачи и изрази за помирување не се

забележани. Индиректните стратегии, пак, во однос на директните, многу поретко се користат. Од нив, младите говорители, најмногу ја употребуваат стратегијата понуда за надомест или поправка на грешката.

THE SPEECH ACT OF APOLOGY AMONG MACEDONIAN LANGUAGE SPEAKERS

Blagica Naumova, Violeta Janusheva

Faculty of Education

University St. Kliment Ohridski – Bitola

Keywords: strategy, substrategy, apology, speech acts, Macedonian speakers, interlocutor, young population, adult population

Summary: This paper examines the most commonly used strategies and substrategies for apology among the young population in North Macedonia, with the aim to identify similarities and differences in relation to the use of these strategies and substrategies among the adult population. The sample consists of 50 speech acts of apology collected from people aged 21 to 31 years, which represents a kind of corpus. To collect data, a survey with open-ended questions was used, and the analysis relies on a comparison with the results from previous research, qualitative content analysis based on coding, and the interpretative-inductive method.

The results show that young people use the same strategies and substrategies as adults. Furthermore, they use more direct strategies, especially the strategy of taking responsibility and its substrategies of explanation and lack of intention. Furthermore, the results confirm that, within this strategy, young speakers do not use the substrategy of ‘the interlocutor is right’ and expressions of embarrassment, at all. The results also show that, in relation to the direct strategy of expressions of apology, young speakers mostly use the substrategies of asking for forgiveness, offering an apology, and expressing regret. The substrategies of foreign words, mitigating factors, and expressions of reconciliation are not observed. Indirect strategies, on the other hand, are used much less frequently than direct ones. Of these, young speakers use the strategy of offering compensation or correcting the error, the most.

1. Вовед

Според Кусевска и Бужаровска (2020), луѓето во секојдневната комуникација ги користат јазичните дејства за да остварат некаква цел, односно да се извинат, да се заблагодарат, да постават некое прашање, да дадат некаква наредба и слично. Овие јазични дејства, според Серл (Searle, 1970), претставуваат основни единици на јазичната комуникација и се нарекуваат говорни чинови. Како што наведуваат Кусевска и Бужаровска (2020), при употреба на говорен чин, потребно е да се посвети внимание на избирањето соодветни зборови, понатаму, треба да се води сметка за речениците што треба да бидат правилно составени, односно во логичен тек и без граматички грешки, но и да се внимава на интонацијата и изразот.

Честопати, се случува соговорниците да имаат нарушен однос поради претходнонаправена грешка од едната страна, па говорителот може да изјави желба да го поправи тој нарушен однос. За таа цел, е потребно да се употреби јазично средство за извинување. Според Серл (Searle, 1979), говорителот користи извинување кога ќе му згреши нешто на соговорникот и потоа жали поради тоа.

Овој труд дава преглед на видовите стратегии и потстратегии што се употребуваат за извинување од младите луѓе со цел да се согледаат најчестоупотребуваните со кои може да се поправи нарушениот однос со соговорникот. Во исто време, трудот нуди вредни сознанија за сличностите и разликите меѓу младата и возрасната популација, во однос на употребата на стратегиите и потстратегии за извинување.

2. Поширок истражувачки контекст

Во светски, но и во домашни рамки, стратегиите и потстратегии што се употребуваат за извинување, се плодно поле за истражување. Според Серл (1979), говорниот чин извинување им припаѓа на експресивните говорни чинови, а, како што забележуваат Кусевска и Бужаровска (2020), водејќи се од емоциите или од разумот, со овој вид говорни чинови, говорителот го кажува своето мислење во дадена ситауција. Во

своето истражување, Олштајн и Коен (Olshtain & Cohen, 1983) претставуваат пет формули за извинување, а некои од формулите содржат и потформули. Холмс (Holmes, 1990) прави измени на моделот на Олштајн и Коен (1983), односно *йонудайџа* за *йойравка* ја приклучува како потстратегија на стратегијата *йризнавање на одговорностџа*, а *ойфрлањеџо* на *йойребайџа* за извинување и *ойфрлањеџо* на *одговорностџа*, пак, воопшто не ги смета за стратегии за извинување. Огирман (Ogeirmann, 2009) препознава три вида стратегии: стратегии за покажување на илокуциската сила, стратегии за позитивна учтивост и стратегии што се однесуваат на одговорноста, односно на нејзиното прифаќање и отфрлање, што имаат и свои потстратегии. Милосавлевиќ (Милосавлевиќ, 2007) забележува дека некои форми на извинувања можат свесно да ја нарушат комуникативната рамнотежа меѓу говорителот и соговорникот. Смичковска (2014), исто така, го испитува говорниот чин извинување на македонски и англиски јазик и преку прашалник ПДА ги собира начините за извинување на говорителите во десет ситуации. За целна група, таа ја избира возрасната популација.

Во македонската прагматика, класификација на стратегиите за извинување прави Смичковска (2014), што се потпира на стратегиите на веќенаведените истражувачи, а ги зема предвид и стратегиите за извинување на Блум-Кулка, Хаус и Каспер (Bloom-Kulka, House & Kasper, 1989). Оттука, според Смичковска (2014), има пет стратегии за изразување извинување (*изрази за извинување, йреземање одговорностџи, йонуда за надомесџи, ѓрижа за соговорникот и вејтување дека ѓрешкаџа нема да се йовџори*), од кои првите две се директни, а останатите три, се индиректни стратегии. Понатаму, во првата стратегија, таа ги наведува шесте потстратегии: *йонудено извинување, молба за йросџување, односно барање йрошка, искажување жалење, изрази за йомирување, ублажувачи и сџирански зборови*, а во втората стратегија, ги наведува осумте потстратегии: *йрифакќање на одговорностџа, йризнавање дека соговорникот е во йраво, изрази на засраменостџи, самокриџиџа, немање намера, йризнавање на факџиџе, објаснување и оџфрлање на одговорностџа*. Според неа, останатите три стратегии немаат потстратегии.

3. Методологија

Овој труд ги испитува најчестоупотребуваните стратегии и потстратегии за извинување кај младата популација во РС Македонија, а целта е да се согледаат сличностите и разликите, во однос на употребата на овие стратегии и потстратегии кај возрасната популација. Примерокот го сочинуваат 50 говорни чинови за извинување собрани од лица на возраст од 21 до 31 година, што претставува еден вид корпус. Примерокот е целен, што се согласува со тврдењата на Линколн и Губа (Lincoln & Guba, 1985) дека секој примерок се собира според некоја цел, определена однапред. Во исто време, вакаопределениот примерок е во согласност и со ставовите на Харди (Hardie, 2016) за тоа дека во недостиг на официјален корпус, истражувачите составуваат сопствен корпус, за кој сметаат дека најдобро ќе ја оствари целта. Дополнително, определувањето на примерокот се согласува и со ставот на Јин (Yin, 2011), во однос на она што може да биде примерок во едно истражување.

За собирање на податоците се користи анкетен прашалник со прашања од отворен тип. Анкетниот прашалник е чест метод за собирање податоци, употребуван од голем број истражувачи (Нунан – Nunan, 1992; Њуман – Neuman, 2000; Харис – Harris, 2003; Браун – Brown, 2009; Блумер – Bloomer, 2010; Грифи – Griffiee, 2018). Во анкетниот прашалник, се бара овие млади лица да понудат изрази со кои би се извиниле, во однос на три ситуации: „Не знам колку се секаваш, но минатата недела ме игнорираше; Искрено, многу се навредив што не дојде на мојот роденден; Ти реков да не го допираш таблетот. – Сега воопшто не работи.“ Станува збор за неформални ситуации, а начинот на кој се обраќа оштетеното лице укажува на блискоста со лицето што ја направило грешката.

Анализата се потпира на споредбата со резултатите од истражувањето на Смичковска (2014), на квалитативната анализа на содржината на Шрејер (Schreier, 2014), во чија основа е кодирањето и на интерпретативниот индуктивен метод, употребен од: Томас (Thomas, 2006), Калке (Kahlke, 2014) и Хардинг и Витхед (Harding & Whithead, 2016). При кодирањето,

податоците се препрочитуваат повеќепати со цел да се сместат во соодветни категории и поткатегории.

4. Резултати, анализа, и дискусија

Во продолжение, следуваат резултатите, анализата и дискусијата.

4.1. Сличности и разлики со резултатите од истражувањето на Смичковска (2014)

4.1.1. Изрази за извинување

Во рамките на директната стратегија, *изрази за извинување*, во нашиот корпус, се забележуваат следните потстратегии:

а) Понудено извинување

Во однос на оваа стратегија, во нашиот корпус, се забележани следните изрази: **се извинувам, јас се извинувам и многу ти се извинувам**. Формата **се извинувам** во нашиот корпус, се среќава во ситуацијата со игнорирањето (*Бев зафајџен, се извинувам*) понатаму, во ситуацијата со роденденот (*Се извинувам, но имав обврски кои не можев да ги одложам*) и во ситуацијата со расипаниот таблет (*Зџрешиш! Се извинувам! Се надевам ќе ми простиш за тоа што го направив; Се извинувам*). Истата форма пред која се наоѓа личната замена **јас**, во нашиот корпус, се среќава во ситуацијата со игнорирањето (*Јас се извинувам, но имав многу обврски*) и во ситуацијата со роденденот (*Јас се извинувам, имав неодољни обврски*). Формата **многу ти се извинувам** во нашиот корпус, се среќава во ситуацијата со расипаниот таблет: *Многу ти се извинувам*.

Истите овие изрази се забележани и во истражувањето на Смичковска (2014), што укажува дека нема разлики во однос на нивната употреба кај возрасната и кај младата популација.

б) Молба за простување, односно барање прошка

Во нашиот корпус, забележани се следните форми на потстратегијата *молба за простување*: **извини, извини многу, извини премногу и те молам, прости ми**.

Формата **извини**, во нашиот корпус, се среќава во ситуацијата со игнорирањето (**Извини**, ама имам *йериоди коџа се исклучувам во моментиот*. Не ми е со лоша намера) понатаму, во ситуацијата со роденденот (**Извини**, бев зафатена. *Ќе надоместам со йоклонче*) и во ситуацијата со расипаниот таблет (**Извини**, сакав само *накрајко да видам некои работи, но не работеше*). Формата **извини многу**, во нашиот корпус се среќава во ситуацијата со игнорирањето: **Извини многу**, не сум *приметила, бев во голема гужва минатата недела*¹. Формата **извини премногу**, во нашиот корпус, се среќава во ситуацијата со роденденот (**Извини премногу**, но не бев во можност) и во ситуацијата со расипаниот таблет (**Извини премногу**, само сакав да *йомоѓнам*. Нема да се *йовтори*). Формата **те молам, прости ми**, во нашиот корпус, се среќава во ситуацијата со роденденот (**Те молам прости ми**).

Сите овие форми, како и употребата на прилогот *многу* и формата *йе молам*, како засилувачи на извинувањето, се забележуваат и во резултатите од истражувањето на Смичковска (2014), па може да се каже дека се карактеристични и за возрасната и за младата популација. Дополнително, во нашиот корпус, како специфичен за младата популација се забележува употребата на *премногу*.

в) Искажување жалење

Во нашиот корпус, забележани се следните форми за изразување жалење: **навистина ми е жал, многу ми е жал, жал ми е, стварно ми е жал, многу ми е криво и навистина жал ми е**. Со оваа потстратегија, македонските говорители го покажуваат своето жалење за грешката, што според Серл (1979) е, всушност, дефиниција за извинување. Понатаму, со формите **жал ми е** и **криво ми е**, македонскиот говорител, оддава чувство на каење за сторената грешка, но внесува и искреност (Смичковска, 2014). Функцијата за искреност, Милосавлевиќ (2007) ја нагласува само кај формата *жал ми е*.

¹ Примерите се преземаат во оригинал.

Формата **навистина ми е жал**, во нашиот корпус, се среќава во ситуацијата со роденденот (**Навистина ми е жал** што го пропуштив овој важен ден за тебе! Ако има нешто што можам да направам за да го надоместам тоа, те молам, кажи ми. Не ми беше намера да те повредам!). Формата **многу ми е жал**, во нашиот корпус, се среќава во ситуацијата со игнорирањето: **Многу ми е жал** што така си се почувствувала. Формата **жал ми е**, во нашиот корпус, се среќава во ситуацијата со роденденот (**Жал ми е**, но не успеав да стигнам) и во ситуацијата со расипаниот таблет (**Жал ми е** што го допрев таблетот и направив проблем. Извини, не сакав, но ја преземам одговорноста. Кажи ми како можам да помогнам?). Формата **многу ми е криво**, во нашиот корпус, се среќава во ситуацијата со роденденот: **Многу ми е криво**, ќе дојдев да можев. Еве сега дојдов да се видиме за да ти го прославиме роденденот, плус ти зедев нешто што знам дека ќе ти се свиѓа. Формата **стварно ми е жал**, во нашиот корпус, се среќава во ситуацијата со роденденот: **Стварно ми е жал** што не успеав да дојдам. Формата **навистина жал ми е**, во нашиот корпус, се среќава во ситуацијата со игнорирањето: Можеби, бев зафатен, но знам тоа не е оправдување. **Навистина, жал ми е** за тоа. Не сакав да те игнорирам. Следниот пат ветувам дека ќе бидам повнимателен. Уште еднаш ако те повредив, извини.

Овие форми се забележуваат и во истражувањето на Смичковска (2014) но, со мали разлики. На пример, во нашиот корпус, во состав на формите *навистина ми е жал* и *стварно ми е жал*, не се јавува прилогот *многу*, што упатува на тоа дека за младата популација е доволен еден прилог за засилувач. Исто така, формата *навистина ми е жал*, во нашиот корпус, се среќава и во друга варијанта *навистина жал ми е*.

Од горенаведеното, произлегува дека, и покрај малата разлика во употребата на формите за изразување на потстратегии на директната стратегија *изрази за извинување*, сепак, тие се присутни и кај младата и кај возрасната популација. Специфично за младата популација е отсуството на потстратегии *ублажувачи*, *стирански зборови* и *изрази за љомување*.

4.1.2. Преземање одговорност

Во рамките на директната стратегија, *преземање одговорност*, во нашиот корпус, се забележуваат следните потстратегии:

а) Прифаќање на одговорноста

Во нашиот корпус, потстратегијата прифаќање на одговорноста се среќава во ситуацијата со роденденот (Навистина ми е жал што го **пропуштив** овој важен ден за тебе! Ако има нешто што можам да направам за да го надоместам тоа, те молам кажи ми. Не ми беше намера да те повредам!) и во ситуацијата со расипаниот таблет (**Згрешив!** Се извинувам! Се надевам ќе ми простиш за тоа што го направив; Жал ми е што го допрев таблетот и **направив проблем**. Извини, не сакав, но **ја преземам одговорноста**. Кажи ми како можам да помогнам?).

Во третиот пример, во врска со расипаниот таблет, има дилеми во однос на класификацијата. Оваа дилема е предизвикана од делот **направив проблем**, и тоа во состав на *што го допрев таблетот*, со што македонскиот говорител си зема за одговорност дека погрешил, односно дека направил некаков проблем, што упатува на потстратегијата *прифаќање на одговорност*а (Смичковска, 2014). Истовремено, овој дел, може да упатува и на потстратегијата *признавање на фактот*е зашто говорителот кажува што навистина се случило, односно дека со тоа што го допрел таблетот, тој направил проблем (Смичковска, 2014).

Од примерите, се забележува дека младата популација ретко прифаќа одговорност за грешката, а тоа е спротивно од возрасната популација (Смичковска 2014), која ја употребува оваа потстратегија во повеќе форми. Сепак, е интересен примерот со формата *ја преземам одговорност*а, што не е евидентирана кај возрасната популација. Оваа форма, на прв поглед, не укажува на прифаќање на грешката зашто има разлика во тоа да ја преземеш и да ја прифатиш одговорноста. Сепак, оваа форма, се јавува по примерот во кој се употребува формата *направив проблем*, со што говорителот прави неговото прифаќање на одговорноста, да биде убедливо.

б) Самокритика

Во нашиот корпус, потстратегијата *самокритика* се јавува еднаш во ситуацијата со роденденот (*Извини, не можев да дојдам. Секако, требаше да ти кажам навремено*) и уште еднаш во ситуацијата со расипаниот таблет (*Извини, некогаш мислам дека секаде можам да помогнам, а тоа не е баш реалистично. Ќе ти помогнам да најдеме некој што знае да го поправи*). Во првиот пример, зацрнетиот дел ја претставува потстратегијата *самокритика* зашто македонскиот говорител се чувствува одговорно и си ја критикува постапката, а наведува каква постапка требало да примени за да не настане грешка, а во вториот пример, пак, зацрнетиот дел, исто така, ја претставува потстратегијата *самокритика* зашто говорителот се критикува себеси што не проценил како што треба, односно дека неговата помош, некогаш може да нанесе штета, а тоа се забележува и во истражувањето на Смичковска (2014).

Од примерите, се гледа дека младата популација ретко ја користи оваа потстратегија и кога се критикува себеси или, пак, постапката, го прави тоа на поблаг, повоздржан начин, со помалку драматичен исказ, што не е карактеристично за возрасната популација што ја испитува Смичковска (2014).

в) Немање намера

Во нашиот корпус, забележани се следните форми за употребата на потстратегијата *немање намера*: не беше намерно, не сакав, не било намерно сигурно, не ми е со лоша намера, не ми беше тоа намерата, сигурно не било намерно, не ми беше намера и не сум сакала намерно.

Формата **не беше намерно**, во нашиот корпус, се среќава во ситуацијата со игнорирањето: *Извини ако беше така, не беше намерно*. Формата **не сакав**, во нашиот корпус, се среќава во ситуацијата со игнорирањето (*Можеби, бев зафатен, но знам тоа не е оправдување. Навистина, жал ми е за тоа. Не сакав да те игнорирам. Следниот пати веѓувам дека ќе бидам повнимателен. Уште еднаш ако те повредив, извини!*) и во ситуацијата со расипаниот таблет (*Жал ми е што го допрев таблетот и направив проблем. Извини, не сакав, но ја преземам*

одговорноста. Кажми ми како можам да ѝ помогнам?). Формата **не било намерно сигурно**, во нашиот корпус, се среќава во ситуацијата со игнорирањето (*Коѓа? Кај сме биле? **Не било намерно сигурно**, можеби, не сум била јадена или на нешто друѓо сум била сконцентрирана*). Формата **не ми е со лоша намера**, во нашиот корпус, се среќава во ситуацијата со игнорирањето (*Извини, имам периоди коѓа се исклучувам во моментите. **Не ми е со лоша намера***). Формата **не ми беше тоа намерата**, во нашиот корпус, се среќава во ситуацијата со игнорирањето (*Извини, **не ми беше тоа намерата**, но тоа недела бев во хаос*). Формата **сигурно не било намерно**, во нашиот корпус, се среќава во ситуацијата со игнорирањето (*Извини, **сигурно не било намерно***). Формата **не ми беше намера**, во нашиот корпус, се среќава во ситуацијата со роденденот (*Навистина ми е жал што го пропуштив овој важен ден за тебе! Ако има нешто што можам да направам за да го надоместам тоа, те молам кажи ми. **Не ми беше намера** да те ѝвредам!*). Формата **не сум сакала намерно**, во нашиот корпус, се среќава во ситуацијата со расипаниот таблет (*Добро, да го однесеме на сервис. **Не сум сакала намерно** да уништам нешто*).

Слични изрази се забележуваат и кај Смичковска (2014), па може да се каже дека наведените се карактеристични и за младата и за возрасната популација. Дополнително, за младата популација, во состав на некои форми, се забележува употребата на модалниот збор *сигурно*, а забележана е и формата *не сум сакала намерно*, за поголемо убедување на соговорникот.

г) Признавање на фактите

Во нашиот корпус, мала е употребата на потстратегијата признавање на фактите зашто се среќава само во ситуацијата со расипаниот таблет: Жал ми е **што го допрев таблетот и направив проблем**. Извини, не сакав, но ја преземам одговорноста. Кажми ми како можам да помогнам? Во овој пример има дилеми во однос на класификацијата. Имено, зацрнетиот дел **што го допрев таблетот и направив проблем** може да се смести во потстратегијата признавање на фактите зашто говорителот наведува факти, во однос на грешката (Смичковска, 2014), односно признава дека го допрел таблетот и направил проблем.

Но делот **направив проблем**, може да припадне и во потстратегијата прифаќање на одговорноста зашто говорителот јасно ја прифаќа одговорноста дека направил проблем (Смичковска, 2014).

Во нашиот корпус, оваа потстратегија е ретка. Говорителот признава дека го допира таблетот и предизвикува проблем, но не објаснува за каков проблем станува збор, а кај возрасната популација, пак, што ја испитува Смичковска (2014), оваа потстратегија е почеста и вклучува признавање на факти, со или без дополнителни детали за штетата.

д) Објаснување

Во нашите примери може да се забележи дека потстратегијата *објаснување* често ја користат македонските говорители и за да се оддалечат од одговорноста, тие нудат разни причини: на пример, во првата ситуација, како причини за игнорирање ги наведуваат: лош период (*Извини, **имам ѝериоди кога се исклучувам во моменти***). *Не ми е со лоша намера*), незабележување (*Не сум **заприметила**, ќе се ѝоправам*), немање свесност (*Извини, **не знаев**, ќе се ѝопирудам следен ѝаѝ*) и обврски (*Јас се извинувам, **имав многу обврски***). Понатаму, во втората ситуација, како причини за недоаѓање на роденденот, ги наведуваат: неодложни обврски (*Се извинувам, **но имав обврски кои не можев да ги одложам***), неуспешност и неможност да се појде (*Жал ми е, **но не успеав да сѝиѝнам**; Извини, **не можев да дојдам**; Извини **ѝременоѝу**, **но не бев во можностѝ***), и оправдани причини (*Извини, **но имав оѝправдани ѝпричини***). Слични вакви причини за изразување на потстратегијата *објаснување* се забележани и во истражувањето на Смичковска (2014).

Во нашиот корпус, во првата ситуација, како причини за игнорирање, говорителите наведуваат и други причини: наведување причина за игнорирањето, без притоа да ја конкретизираат (*Може да **разговараме за да ѝо решиме ѝпроблемѝ**? Ако **ѝа**кво неѝиѝо сум **наѝправила**, **сиѝурно ѝосѝоела ѝпричина***), незабележување поради напорна недела (*Извини **многу**, **не сум ѝриметила**, **бев во ѝолема ѝужсва минаѝаѝа недела***), напорна недела (*Извини, **не ми беше ѝѝоа намераѝа**, **но***

ѿаа недела бев во хаос), зафатеност, без дополнителни информации (*Бев зафатен, се извинувам*). Понатаму, во втората ситуација, како друга причина за недоаѓање на роденден, говорителот ја наведува наистинката (*Извини, но бев насѿинаѿа и заѿоа ѿи исѿраѿив ѿорака. Можеме да се доѓовориме да ѿиеме кафе за извинување*), а во третата ситуација, како причини за расипување на таблетот, ги наведуваат: обид за поправка (*Само се обидов да ѿо ѿоѿравам*), потреба од таблетот (*Извини, ѿребаше нешѿо да ѿобарам. Ама ако не ѿи работѿи ѿаблеѿоѿи за да ѿребарам нешѿо, не сум јас крива. Однеси ѿо на сервис. Дали на мене, дали на ѿебе, секако ќе ѿи се расѿиеше. Вака барем имаш ѿовод да ѿо однесеш да ѿи ѿо средатѿи; Извини, сакав само накратѿко да видам некои работѿи*) желбата да се помогне (*Извини ѿременоѿу, само сакав да ѿомоѓнам*) и обидот да се уочи проблемот, со дополнување дека таблетот не работел (*Сакав да видам шѿо е ѿпроблемоѿи, но не работѿеше*).

Вакви причини не се евидентирани кај Смичковска (2014), што укажува на тоа дека тие се специфични за младата популација. Понатаму, за младата популација, специфична е употреба на две можни причини, одделени со сврникот или забележани во ситуацијата со игнорирањето (*Коѓа? Кај сме биле? Не било намерно сигурно, можеби не сум била јадена или на нешѿо оруѿо сум била сконценѿирирана; Извини, ѿе немам ѿрејознаено или сум била во брзање*). Дополнително, за младата популација, карактеристична е употребата на формата *ќе дојдев да можев*. Сличен пример, во нашиот корпус е примерот: *Мноѿу сакав да дојдам, ама ѿака исѿадна, извини*, во кој модалниот глагол *сакав* е засилен со прилогот *мноѿу*.

ѓ) Отфрлање на одговорноста

Во нашиот корпус, потстратегијата отфрлање на одговорноста се јавува само во ситуацијата со расипаниот таблет: Извини, требаше нешто да побарам. Ама ако не ти работи таблетот за да пребарам нешто, **не сум јас крива**. Однеси го на сервис. Дали на мене, дали на тебе, секако ќе ти се расипеше. Вака барем имаш повод да го однесеш да ти го средат. Во овој пример, говорителот јасно ја отфрла одговорноста, со што е присутна категоријата непризнавање на вината од оваа

потстратегија, што се забележува и во истражувањето на Смичковска (2014).

Во нашиот корпус, потстратегијата отрфлање на одговорноста се јавува уште двапати, повторно во ситуацијата со расипаниот таблет: **(И така не работеше како што треба; Извини, требаше нешто да побарам. Ама ако не ти работи таблетот, за да пребарам нешто, не сум јас крива. Однеси го на сервис. Дали на мене, дали на тебе, секако ќе ти се расипеше. Вака барем имаш повод да го однесеш да ти го средат).** Во овие два примери, говорителот го прекорува соговорникот, што укажува на категоријата прекорување на соговорникот, а тоа се согласува со резултатите од истражувањето на Смичковска (2014).

Во нашиот корпус, се забележува дека првиот пример од првата категорија, се јавува во комбинација со втората категорија од оваа потстратегија, а во третиот пример, пак, втората категорија се јавува во комбинација со првата, што не е евидентирано кај Смичковска (2014), па може да се каже дека тоа е специфично за младата популација.

Од горенаведеното, се забележува дека во нашиот корпус, младите говорители употребуваат различни форми за изразување на потстратегии на директната стратегија *преземање одговорноси*, во споредба со возрасните. Исто така, специфично за младата популација е отсуството на потстратегии: *признавање дека соговорникот е во право* и *изрази на засраменост*.

4.1.3. Понуда за надомест или поправка на грешката

Оваа стратегија е индиректна, нема потстратегии и во нашиот корпус, често се среќава. Младите македонските говорители понудиле разни начини за да ја поправат грешката, а тоа, се разбира, зависи од типот на грешката, што се согласува со резултатите од истражувањето на Смичковска (2014). Огирман (2009) ги дели надоместувањата на директни и индиректни, а со тоа се согласува и Смичковска (2014).

Во нашиот корпус, се забележани директни понуди, со кои говорителот на директен начин му кажува на соговорникот како ќе му надомести за грешката (*Извини, некогаш мислам дека секаде можам да ѝ помогнам, а тиоа не е баш реалистично. Ќе ти ѝ помогнам да најдеме некој што знае да го поправи* – во ситуацијата со расипаниот таблет; *Извини, бев зафатена. Ќе надоместам со поклонче* – во ситуацијата со роденденот). Во нашиот корпус, забележани се и индиректни понуди за надомест или поправка на грешката, со употреба на прашања (*Може да разговараме за да го решиме проблемот? Ако такаво нешто сум направил, сигурно постоело причина* – во ситуацијата со игнорирањето), понатаму, со поставување прашања на соговорникот за тоа како да се поправи грешката (*Жал ми е што го дојрев таблетиот и направив проблем. Извини, не сакав, но ја преземам одговорноста. Кажми ми, како можам да ѝ помогнам?* – во ситуацијата со расипаниот таблет) и со употреба на модална конструкција (*Извини, но бев насигурен и затоа ти исправив порака. Можеме да се договориме да ѝ кажеме кафе за извинување* – во ситуацијата со роденденот).

Директниот начин за изразување надомест со употреба на сегашно и идно време и индиректниот начин за изразување надомест со модална конструкција, со поставување обични прашања и прашања до соговорникот како да се поправи грешката, се забележува и во истражувањето на Смичковска (2014). Специфично за младата популација е употребата на директен и индиректен надомест во комбинација, во ситуацијата со роденденот (*Жал ми е што така си се почувствувала од моја страна. Не успеав да дојдам поради една причина, ќе ти ја кажам кога ќе се видиме. Дали постои можност да те поканам на вечера и да го надокнадиме времето кое некогаш не успеав да ти го посветам?*). Од сложениот израз, се гледа употребата на идно време за директен и употреба на прашање за индиректен надомест.

4.1.4. Грижа за соговорникот

Оваа стратегија е индиректна, нема потстратегии и со неа, говорителите јасно искажуваат дека се грижат за чувствата на

соговорникот, што се согласува со резултатите од истражувањето на Смичковска (2014).

Во нашиот корпус, стратегијата грижа за соговорникот се среќава во ситуацијата со игнорирањето (Многу ми е жал **што така си се почувствувала**; Можеби бев зафатен, но знам тоа не е оправдување. Навистина, жал ми е за тоа. Не сакав да те игнорирам. Следниот пат ветувам дека ќе бидам повнимателен. Уште еднаш **ако те повредив**, извини!) и во ситуацијата со роденденот (Жал ми е **што така си се почувствувала од моја страна**. Не успеав да дојдам поради една причина, ќе ти ја кажам кога ќе се видиме. Дали постои можност да те поканам на вечера и да го надокнадиме времето кое тогаш не успеав да ти го посветам?; Навистина ми е жал што го пропуштив **овој важен ден за тебе!** Ако има нешто што можам да направам за да го надоместам тоа, те молам кажи ми. Не ми беше намера да те повредам!).

Кај младата популација се забележува грижа за чувствата, т. е. за психичката состојба на соговорникот, а кај возрасната популација, онаа што ја испитува Смичковска (2014), се покажува грижа и за физичката и за психичката состојба. Ова е очекувано бидејќи ситуациите во нашиот корпус даваат простор за психичка загриженост.

4.1.5. Ветување дека грешката нема да се повтори

Во нашиот корпус, младите македонски говорители ја користат оваа стратегија за да дадат збор дека уште еднаш нема да ја повторат грешката, што се согласува со резултатите од истражувањето на Смичковска (2014), Огирман (2009) и Олштајн и Коен (1983), а тоа значи дека нема разлика во нејзината употреба кај младата и возрасната популација.

Во нашиот корпус, оваа стратегија се среќава во ситуацијата со игнорирањето (Не сум заприметила, **ќе се поправам**; Можеби бев зафатен, но знам тоа не е оправдување. Навистина, жал ми е за тоа. Не сакав да те игнорирам. Следниот пат ветувам дека **ќе бидам повнимателен**. Уште еднаш ако те повредив, извини!; Извини, не знаев, **ќе се потрудам следен пат**) и во ситуацијата

со расипаниот таблет (Извини премногу, само сакав да помогнам. **Нема да се повтори; Извини, нема да се повтори**).

Од горенаведеното, може да се забележи дека кога дава ветување дека нема да ја повтори грешката, младата популација употребува идно време, без дополнителни засилувачи, што не е случај кај возрасната популација, што користи идно време, со или без дополнителни форми за давање ветување. Понатаму, како специфична одлика на младата популација е употреба на перформативниот глагол *вешувам*. Младата популација не го употребува глаголот *се надевам* пред формата *нема да се повтори*, што покажува дека во оваа стратегија, младата и возрасната популација употребуваат различни глаголи.

Од горенаведеното е очигледно и дека младите говорители ги употребуваат сите три индиректни стратегии, но со одредени разлики, во однос на употребата на формите од возрасната популација што ја испитува Смичковска (2014). Најзастапена индиректна стратегија кај младите е *ионуда за надомест*, а *вешување дека грешката нема да се повтори* и *прижати за соговорникот*, се среќаваат поретко.

5. Заклучок

Резултатите од истражувањето покажуваат дека младите македонски говорители повеќе користат директни отколку индиректни стратегии за извинување. Тоа значи дека нема голема разлика во однос на употребата на директните и индиректните стратегии, па дури и на истите форми меѓу младите и возрасните. Сепак, резултатите укажуваат на одредени карактеристики само за младата популација, што не се забележани кај возрасните: отсуство на ублажувачи, странски зборови и изрази за помирување; ретко прифаќање на одговорност за грешката; употреба на изразот *ја преземам одговорноста*; ретка употреба на самокритика, со употреба на поблаг и повоздржани изрази; ретка употреба на признавањето на фактите; различни причини во стратегијата објаснување; отсуство на признавање дека соговорникот е во право и изрази на засраменост; комбинирање на двете категории од потстратегијата отфрлање на

одговорноста; комбинирање на директниот и индиректниот надомест; употреба на перформативен глагол наместо *се надевам*

Literatura/References:

- Кусевска, Марија, Бужаровска, Елени. (2020). *Прагматика: Јазик и комуникација*. Скопје: Арс-Ламина публикации, Арс Либрис. [Kusevska, Marija, Buzharovska, Eleni. (2020). *Pragmatika: Jazik i komunikacija*. [Pragmatics: Language and communication]. Skopje: Ars-Lamina publikacii, Ars Libris. (In Macedonian)]
- Милосавлевих, Бојана. (2007). „Форме извињења у формалном и неформалном стилу комуникације.“ *Стил* 6, 209–222. Београд: Меѓународно удружење „Стил“. Milosavlevikj, Bojana. (2007). *Forme izvinjenja u formalnom i neformalnom stilu komunikacije*. [Forms of apology in formal and informal style of communication] In *Style* 6. 209–222. Belgrade: Međunarodno udruženje „Stil“. (In Serbian)].
- Трајкова, Зорица, Нешковска, Силвана, Кусевска, Марија, Смичковска, Фанија. (2014). *Говорни чинови: Барање, заблагодарување, извинување, преговарање во англискиот и македонскиот јазик*. Скопје: Академски печат. [Trajkova, Zorica, Neshkovska, Silvana, Kusevska, Marija, Smichkovska, Fanija. (2014). [Speech acts: Requesting, thanking, apologizing, negotiation in English and Macedonian language. (In Macedonian)].
- Bloomer, Aileen. (2010). “Designing a questionnaire”. In: Hunston, Susan, Oakey, David. (eds.). *Introducing applied linguistics: Concepts and skills*. 145–150. London, New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Blum-Kulka, Shoshana, House, Julianne, Kasper, Gabriele. (eds.). (1989). *Cross-cultural pragmatics: Requests and apologies*. Norwood: Ablex Publishing Corporation.
- Brown, Dean, James. (2009). “Open-response items in questionnaires. ” In Heigham, Juanita, Croker, A. Robert. (eds.). *Qualitative research in applied linguistics: A practical introduction*. 200-219. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Griffie, T., Dale. (2018). *An introduction to second language research methods: Design and data*, 2nd ed. Berkeley, Kyoto: TESL-EJ Publications.
- Harris, J., Richard. (2003). “Traditional Nomothetic Approaches”. In: Davis, F., Stephen. (ed.). *Handbook of research methods in experimental psychology*. 41–65. Malden, Oxford: Blackwell Publishing.

- Hardie, Andrew. (2016). "Corpus linguistics". In Keith Allan, ed., *The Routledge handbook of linguistics*. 502–515. Routledge.
- Harding, Thomas, Whitehead, Dean. (2016). "Analyzing data in qualitative research". In: Schneider, Z. & Whitehead, D. (eds.), *Nursing and midwifery research: methods and appraisal for evidence-based practice*, 5th ed., ch. 8. Elsevier.
- Holmes, Janet. (1990). "Apologies in New Zealand English 1". *Language in society* 19. 155–199.
- Kahlke, M. Renate. (2014). "Generic qualitative approaches: pitfalls and benefits of methodological mixology". *International Journal of Qualitative Methods* 13(1). 37–52.
- Lincoln, S., Yvonna, Guba, G., Egon. (1985). *Naturalistic inquiry*. Beverly Hills, London: Sage Publications.
- Neuman, Lawrence, William. (2000). *Social research methods: Qualitative and quantitative approaches*, 4th ed. Boston, London: Allyn and Bacon.
- Nunan, David. (1992). *Research methods in language learning*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Ogiermann, Eva. (2009). *On apologising in negative and positive politeness cultures*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Olshtain, Elite, Cohen, D. Andrew. (1983). "Apology: A speech-act set". In: Wolfson, Nessa, Judd, Elliot. (eds.). *Sociolinguistics and language acquisition*. 18–35. Rowley, Massachusetts: Newbury House Publishers.
- Searle, R. John. (1979). *Expression and meaning: Studies in the theory of speech acts*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Searle, R. John. (1970). *Speech acts: An essay in the philosophy of language*. London, New York: Cambridge University Press.
- Schreier, Margrit. (2014). "Qualitative content analysis". In: Flick, U. (ed.). *The sage handbook of qualitative data analysis*. 170–183. Los Angeles, London: Sage Publications.
- Thomas, R., David. (2006). A general inductive approach for analyzing qualitative evaluation data. *American Journal of Evaluation*, 27(2), 237–246.
- Yin, K. Robert. (2011). *Qualitative research from start to finish*. The Guilford Press.

Рецензии и информации

Reviews and Information

УДК: 821.163.41-4.09"19"(082)(049.3)

УДК: 821.163.41:929"19"(082)(049.3)

**(МЕТА)ПОЕТИЧКА И СОЦИОКУЛТУРНА ДИМЕНЗИЈА
ПЕСНИЧКЕ ЕСЕЈИСТИКЕ (ПЕСНИЦИ КАО ЕСЕЈИСТИ:
КУЛТУРНИ КОНТЕКСТИ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА:
ЗБОРНИК РАДОВА. УРЕДНИЦЕ ЈАНА АЛЕКСИЋ И
МИЛИЦА ЋУКОВИЋ. БЕОГРАД: ИНСТИТУТ ЗА
КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ, 2024, 414 СТРАНА)**

Виолета Р. Митровић

Библиотека Матице српске, Нови Сад
Нови Сад, Република Србија

**(META)POETIC AND SOCIO-CULTURAL DIMENSION OF
POETIC ESSAYISM
(POETS AS ESSAYISTS: CULTURAL CONTEXTS OF THE
SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY, EDITED BY
JANA ALEKSIĆ AND MILICA ĆUKOVIĆ. BELGRADE:
INSTITUTE FOR LITERATURE AND ARTS, 2024, 414
PAGES)**

Violeta R. Mitrović

Matica Srpska Library, Novi Sad
Novi Sad, Republic of Serbia

Приликом теоријског разматрања жанра есеја Теодор Адорно истиче његов антисистемски импулс, одређујући га као мишљење у одломцима, Ђерђ Лукач у њему препознаје траг чежње за системом приближавајући га тако филозофији, Миливој Солар сматра да се есејистички дискурс артикулише као потврда да је и фрагмент спознаје релевантан у отвореном процесу спознавања, док Сретен Марић наглашава субјективност и дијалогичност есејистичке делатности, као и одсуство претензија овог облика литерарног стваралаштва да одговори на питања тоталног карактера. Напоре до постојање антисистемске и

системске компонентне, тежње да се есејистичка мисао појединачних аутора сагледа у што дубљем, прецизнијем и омеђенијем облику, али да се тим партикуларним погледима конституише обухватнији, конвергентнији, панорамски преглед жанра песничког есеја, и његовог доприноса разумевању културе у којој се реализовао, одликује и зборник радова *Песници као есејисти: културни контексти друге половине 20. века*. Проистекао из истоименог научног скупа одржаног маја 2024. године у организацији научног одељења „Српска књижевност и културна самосвест“ Института за књижевност и уметност у Београду, ова научна публикација, како уреднице Јана Алексић и Милица Ђуковић истичу, темељи се на идеји „да се са одговарајуће дистанце установи епохални хоризонт есејистичке књижевности коју су писали српски песници у другој половини минулог столећа“, и то тиме што се бројни научно-истраживачки доприноси мериторних тумача књижевности групишу у седам целина сложених по хронолошком и тематско-проблемском критеријуму.

Прву целину зборника отвара текст Драгана Хамовића „Песници као есејисти: линијом послератног књижевног развоја“, у којем се елементарна одбрана слободе стварања у годинама идеолошког диктата и рехабилитација и преиспитивање традицијске подлоге опажају као значајне теме српске песничке есејистике у периоду од краја Другог светског рата, као и током кризних деценија које сежу до актуелног тренутка. Фокусирајући се на парадигматичне есеје М. Ристића, О. Давича, Д. Матића, Б. Миљковића, М. Павловића, Ј. Христића, В. Попе, С. Раичковића, Г. Ђога, М. Бећковића, Б. Радовића, И. Негришорца, М. Максимовића, С. Радојчића и на антологичарске подухвате М. Павловића и Р. П. Нога, аутор доследно и педантно поткрепљује тезу да су назначени аутори есејистичким изразом као видом самопровере пренели „своја занимања на друштвени контекст“. Указивањем на теоријске, термилошке и методолошке захтевности приликом рада на избору грађе за *Антологију есеја српских песника*, на нужност познавања посебности историјског контекста и стваралачког поступка песника, Милета Аћимовић Ивков обликује текст „Антологија

есеја српских песника (допуна и коментари)“ уз осврт на карактеристике есеја као жанра и његово дијахронијско трајање у српској књижевности. Уверен да је неутемељена теза да Попа није умео да казује о својој поезији, поетици и изабраној традицији, Јован Делић у тексту „Лирски есеји Васка Попе (превредновање традиције)“ у средиште аналитичке пажње смешта најпре Попине „Записе о песницима“ и три песме („Ловћен“, „Песников хлеб“ и „Гроб Растка Петровића“) с циљем да читаоцу представи Попин поглед на традицију и његове значајне аутопоетичке ставове, а потом и да, на корпусу Попиних песничких зборника, истакне четири његове традицијске тврђаве: народну књижевност, средњовековну књижевност, новију књижевност, с акцентом на хуморне ефекте, и снове и сновиђења.

Рад Недељке Бјелановић „Удрите, нисам крив: Марко Ристић и Оскар Давичо о Момчилу Настасијевићу“, којим започиње друга целина зборника, тежи да пружи рехабилитацију лика и књижевног дела Настасијевића од друге половине педесетих година до друге половине шездесетих година двадесетог века, али и да укаже на настојања представника књижевног и културног живота да се то прегнуће онемогући (Ристића као „регулативног фактора развоја послератне књижевности и културе“, Давича, Звонимира Голоба), односно доврши (Мишића, Павловића, Попе). Маја Медан Орсић у огледу „Светска књижевност у есејима Душана Матића и Милана Дединца“ показује како су поменути писци поимали светску књижевност, које стваралачке фигуре су чиниле њихову „личну мапу европске и светске књижевности“, у чему су препознавали вредност у контексту књижевних традиција на којима су градили сопствени укус закључујући, напоследку, да су се оба аутора „науштрб надреализма приближавали симболистичкој концепцији књижевности“. Полазећи од Адорнове концепције есеја као упоришта за разумевање есејистичких књига *Поезија и отпори* и *Ритуали умирања језика*, рад Бојана Марковића „Поетско стварање и мишљење у есејима Оскара Давича“ разматра кључне теме песникових есеја: феномен „невиност речи“, основно значење речи и њена аутометафоризација, значај риме и отклон од логоцентризма кроз поступак разотуђења.

Трећа целина зборника доноси најпре текст Саше Радојчића „Христић и Лалић: узајамна читања“ који истиче како чињеницу да су ова два темељно образована аутора била способна „не само да целовито изграде своје поетике, него и да их критички и теоријски артикулишу“, тако и њихова међусобна интерпретирања у предговорима које су један другоме писали за важна издања својих песничких радова. Осим што разматра разлику између баштине и традиције, структуру, форму и стил одабраних текстова, Радојчић показује да је у подухвату узајамног читања важнију улогу имао Христић јер је успешније обликовао судове са општим критичко-теоријским значењем.

Марко Радуловић у тексту „Српсковизантијско наслеђе у есејима српских песника друге половине 20. века (Миодраг Павловић, Јован Христић, Иван В. Лалић)“ испитује које су то филолошке, поетичке и културолошке проблеме песници покретали у разматрању српсковизантијског наслеђа и његове улоге у српској култури и књижевности, закључујући да су ови аутори „средњовековну књижевност посматрали као живу традицију са богатим потенцијалима“. Анализу четири античка култа (култ мртвих, тј. култ предака, култ породице, ватре и људске душе) у есеју „Плава линија живота: српски сеоски споменици и крајпуташи“ Бранка В. Радичевића предузима Милан Гроновић у тексту „Крајпуташ и четири античка култа: Бранко В. Радичевић и Фистел де Куланж“ настојећи да укаже на етичку, естетичку, религиозну и митолошку компоненту надгробника и крајпуташа, те читавој проблематици приступи са становишта Де Куланжовог поимања античког града. Оља С. Василева у раду „Васко Попа – *laterna magica* есеја српских послератних песника“ тежи да утврди значај уметничког израза и фигуре Васка Попе у рефлексима послератних есејиста Павловића, Христића, Лалића и Борислава Радовића.

Мисао о комплементарном односу Миљковићеве есејистике и поезије, оцртавање начина на који се у раним есејистичким фрагментима о Шекспиру и Његошу формира песникова поетика и заснива специфични облик „криптонимског дневника“ – јер су Миљковићу други песници били повод да пише о себи и сопственој поезији – окосница је текста којим почиње четврта

целина зборника, „Зачеци есејистичке мисли Бранка Миљковића“ Јелене Младеновић. Марко Аврамовић у раду „Есеји Борислава Радовића о светској поезији“ тумачи Радовићеве есејистичке записе о модерним писцима (Валери, Бодлер, Перс), али и класичним ауторима (Хомер, Вергилије) тежећи да установи својства Радовићевих есеја (попут дистанцирања од целовитих тумачења, односно усредсређивања на егземпларни детаљ) и његове опсесивне теме (незавршивост песничког дела, однос уметника и наручиоца, смисао и положај поезије у савременом тренутку, однос песника и личних успомена). Текст „Поетика малих есеја Александра Ристовића“ Јелене Марићевић Балаћ дефинише специфичност Ристовићевих есеја трагајући, у том погледу, за значењем епитета *мали*, утврђује релације његове поезије и есејистике кроз призму песме „Шекспирова смрт“, анализира лајтмотиве посуде и руже, те тумачи Ристовићеве есеје у светлу суфизма. Данојлићеви огледи о Његошу и Стерији, у чијем стваралаштву модерна свест писца уочава високу меру актуелности, тематизују се у огледу Владимира Димитријевића „Његош и Стерија, наши савременици: Милован Данојлић чита класике“. Том приликом апострофира се и Данојлићево схватање да поезија, иако наизглед немоћна у односу на доминацију политике и економије, ипак чува духовни идентитет и историјско памћење народа у доба нихилизма. Текст Миломира Гавриловића „Српске теме у есејистици Чарлса Симића“ темељи се на неколико круцијалних интенција: утврђивање контекста Симићевог књижевног sazревања у окриљу америчке књижевне традиције, чиме се и објашњава његова приврженост есеју, указивање на одлике Симићеве есејистике и анализа њених тематских оквира (Симићевих есеја о српским песницима и српској поезији, есеја о његовим сећањима на одрастање у Србији и текстова писаних поводом ратова на подручју бивше Југославије, деведесетих година прошлог века).

Пету целину зборника, у целости посвећену тумачењу есејистичке делатности Љубомира Симовића, отвара текст Радивоја Микића „О једној грани српске позије“ који истиче Симовићеву есејистичку вештину да српску поезију сагледа кроз

еволуцију песничког језика, и поетичка померања у опусу појединих песника ослањајући се како на релевантна теоријска сазнања новијег времена, тако и на креирање књижевно-историјских оквира. Микићев увид о Симовићу као тумачу који ствара текстуално дупло дно повезивањем догађајности из конкретног времена са дубљим интерпретацијама човековог деловања сачуваним у миту, евоцира потом текст Бојане Стојановић Пантовић „Есејистичка полифоничност Љубомира Симовића“. Осим што ауторка једнако запажа да Симовић полази од очигледних формално-стилских и тематских својстава текста, или критички поларизованих оцена о неком писцу – да би открио „недоступни, скривени код текста“, тумачећи есеје из књиге *Дупло дно* она подробно разматра појединачне текстове промишљајући и о темама и композицији књиге, Симовићевом интересовању за уочавање језичких експериментатора, за политичко, историјско, национално и друштвено биће српског народа. Рад „Од адорације до негације, и натраг (поезија Милоша Црњанског у критичкој рецепцији Љубомира Симовића)“ Немање Каровића испитује Симовићев парадоксални однос према Црњанском, расветљавајући уједно стражиловске и видовданске елементе у Симовићевом поетском опусу, меру у којој се песников негативни портрет Црњанског ослањао на ставове тада водећих књижевно-идеолошких арбитара (Крлеже и Ристића) и пријатељски интонирану преписку између Црњанског и Раичковића као контрасту Симовићевом неуспелом напору да оствари контакт са знаменитим српским писцем.

Шеста целина зборника доноси текст Ранка Поповића „Прикажи то, Рајко: о критичко-есејистичком стваралаштву Рајка Петрова Нога“, којим се открива природа Ногове књижевне критике и есејистике, њен тематски регистар и стилске особености, при чему се истраживачка пажња усмерава ка есејима о Новици Петковићу, Игору Мандићу, Данијелу Драгојевићу, Алекси Шантићу, а нарочито ка песниковом репрезентативном есеју „Ој давори, ти, Косово равно“. Рад Јане Алексић „Културни образац у метапоетичкој мисли Гојка Ђога“ из културноисторијског угла испитује метапоетичке ставове проминентног српског песника, изложене у његовим есејима који

су настајали у периоду од 1978. до 2007. године, и спорадично у беседама и интервјуима. Установљавајући три тематска тежишта социокултурне заснованости (субверзија, цензура и целисходност писања у оскудном времену), ауторка одгонета динамику статуса поезије / песника спрам промена друштвене / идеолошке парадигме, смисао песничког ангажмана, значај уметничке истине спрам историјске, увиђајући да Ђогова есејистика поседује уметничку, али и документарну вредност. Есеји Стевана Тонтића о Шантићу, Раичковићу, Попи, Павловићу, Миљковићу, Ристовићу, Тадићу и Радмили Лазић представљају основни истраживачки корпус текста Милице Кецојевић „Есеји Стевана Тонтића о 'српским и блиским писцима'“.

Оглед Ане Козић „Погледи на поезију у есејима Мирослава Максимовића“, којим се зачиње седма целина зборника, испитује пет Максимовићевих есејистичких књига утемељујући тематско-мотивску типологију есејистичких записа, његова својства, аутопоетички капацитет Максимовићевих погледа на поезију (однос између поезије и стварности, слобода мишљења и стварања, однос између поезије и Бога), али и степен у којем они евоцирају друштвену, економску и културно-историјску раван разумевања. Тематски распон есеја Мирка Магарашевића, њихова идејна продорност и стилска лакоћа, тежња да се расветле скрајнути сегменти стваралаштва српских и европских писаца, њихово именовање есејистиком критичког сазнања, која, на трагу Павловићевог разумевања антислике, „ствара антислику друштва у којем настаје и чије аномалије пропитује и разобличава“, круцијалне су херменеутичке преокупације текста Милице Ђуковић „Делокрузи есеја Мирка Магарашевића или 'самосвест критике, данас'“. О онтологизацији језика у поезији и есејистици Милосава Тешића, као темељу за хајдегеријанско препуштање песничког бића језику, о одгонетању унутрашње структуре језика и правила његовог функционисања, казује рад Софије Матић „Онтологизација језика као претпоставка идентитетских рефлексива у есејима Милосава Тешића“. Овом приликом ауторкину пажњу привлачи однос Тешићевих есеја и прозе, тј. појединости које се у есејима прокламују, а које поезија не

подржава у целости. У тексту „Континуирани спор са постмодернизмом: есеји и полемике Небојше Васовића“ Никола Маринковић пак анализира пишчеве есеје и полемике у контексту културолошких промена друге половине XX века, акцентујући том приликом Васовићев радикални индивидуализам, култ маргине или маргинализоване перспективе и имплицитну критику постмодернизма кроз деконструисање доминантних културних и политичких наратива. Марија Благојевић, најзад, у раду „Противуречење стварности – песничко-есејистичка вертикала Владимира Јагличића“ указује како на личну природу пишчеве есејистике, њене одлике и тежњу да казује о актуелном друштвено-политичком тренутку, тако и на четири кључне теме есејистике поменутог аутора: на његов однос према прошлости (ставови не само према ратовима деведесетих и НАТО агресији, већ и према традицији, историји, миту и легенди), садашњости (очитава се у стању текуће књижевне критике) и будућности (преводиначки и антологичарски рад), да би се потом, кроз ове појмове, кристалисала четврта категорија превредновања, у којој се огледа Јагличићев однос према традицији и властитој поезији.

Уз многоструке херменеутичке и методолошке перспективе, научни радови посвећени песничком есеју друге половине минулог века одликују се акрибичним сагледавањем специфичности есејистичког дискурса одабраних стваралаца и његовог метапоетичког капацитета, моћи књижевног саморазумевања, односно, преиспитивања поетичких модела и конститутивних чинилаца владајуће идеологије у глобалном и локалном облику, потенцијала за рефлектовање друштвених, политичких, културних и духовних захтева епохе, напослетку и видова литерарне арбитраже, било да је у питању ревитализовање стваралачких фигура или негаторски став према њиховим личностима и остварењима. Наглашавајући артистичке (тематско-мотивске, формалне и стилске) вредности песничке есејистике, особито њен документарни значај испољен у подухвату контекстуализације, овај зборник радова профилише се као узорна референца за потоња тумачења како одлика есеја

као жанра, тако и његовог специфичног појавног вида –
песничког есеја.

УДК: 821.163.41.09(049.3)

**(РЕ)ПОЗИЦИОНИРАЊЕ ТРОМПЛЕЈА (ДРАГАНА
ВУКИЋЕВИЋ. ТРОМПЛЕЈСКА БИЋА ФИКЦИЈЕ: БЕБЕ,
ВАМПИРИ, ОЖИВЉЕНЕ СТАТУЕ И ЧИТАЛАЦ.
СРЕМСКИ КАРЛОВЦИ / НОВИ САД: ИЗДАВАЧКА
КЊИЖАРНИЦА ЗОРАНА СТОЈАНОВИЋА, 2024, 358
СТРАНА)**

Марија Слобода

Филолошки факултет Универзитета у Београду
Београд, Република Србија

**(RE)POSITIONING TROMPE L'OEIL
(DRAGANA VUKIĆEVIĆ. TROMPLEJSKA BIĆA FIKCIJE:
BEBE, VAMPIRI, OŽIVLJENE STATUE I ČITALAC.
SREMSKI KARLOVCI / NOVI SAD: IZDAVAČKA
KNJIŽARNICA ZORANA STOJANOVIĆA, 2024, 358 PAGES)**

Marija Sloboda

Faculty of Philology, University of Belgrade
Belgrade, Republic of Serbia

„Има л’ места за ме тамо?“

(Г. А. Биргер, из „Леноре“)

Монографија *Тромплејска бића фикције* Драгане Вукићевић објављена је 2024. године (у издању Издавачке књижарнице Зорана Стојановића) као резултат ауторкиних дугогодишњих интердисциплинарних истраживања, а ослоњена на студије претходно објављиване у домаћим и иностраним периодичним публикацијама.

Насловом овога текста указује се на две важне појединости које монографија доноси и, у уводу, разјашњава: 1. појам „trompleј“ (фр. *trompe l’oeil*), „трик, оптичка варка којом се

ствара илузија тродимензионалних објеката на дводимензионалној површини“ (7), подразумева и позицију лиминалности и 2. „измештање“ троплеја из визуелне у књижевну уметност, односно откривање књижевних пандана – фиктивних бића бивалентног онтолошког статуса. Монографијом се, заправо, показује егзистирање троплејских књижевних јунака – у свим епохама, и доноси теоријска основа за формирање галерије троплејских бића. Другачије речено, монографијом се репозиционира (уводи) термин из визуелних уметности (сликарства, позоришта, архитектуре, дизајна) у научни дискурс о књижевноуметничком тексту.

У средиште истраживачке пажње постављени су пажљиво одабрани књижевноуметнички текстови у широком временском и жанровском луку. Почев од антике, из српске књижевности разматрани су примери из усмене и ауторске књижевности (класицизма, просветитељства, романтизма, реализма, /пост/модерне и у делима савремених аутора), кроз – митове, легенде, песме, приповетке, романе.

У уводу монографије постављен је теоријски оквир, којим су оцртане: а) природа троплејских бића (дуална онтологија, антимииметичност, амбивалентност, зазорност, екстензивност и пунктуалност) и б) обележја троплејске атмосфере (поетиком „неприродне наратологије“ – стања језе, страха, чудноватости, грозе, ужаса). Троплејски наратив објашњен је ослањањем на дефиницију „неприродног наратива“ (*unnatural narrative*) Јана Албера, којом се указује на нараторе, ликове, време и простор „који не би могли постојати у стварном свету“ (20), што је поткрепљено примерима на плану: а) реторике (негација, инверзија, парадокс, хипербатон) и б) анализе хронотопа (дезоријентисаност, парализованост или ерототанатичност простора). Поднасловом „Нарација страха, троплејска фокализација и (пред)троплејско стање јунака“ назначена су троплејска стања јунака кроз феномен *unheimlich* / *uncanny*, да би на примеру три приповетке Милете Јакшића било објашњено да је у овом случају посредни наговештај – не и оствареност троплејског света (услед очуване стабилне реалистичке слике света, кроз поље: сна, привиђења, болести, халуцинација).

Широко захваћена грађа у монографији је структурисана у четири целине, управо према тромплејским бићима наведеним у поднаслову: *бебе, вампири, оживљене статуе и читалац*. Ипак, монографија обухвата три типа тромплејских бића: бебе као књижевни јунаци смештене су, композиционо, у „предворје“, јер, по речима ауторке, „прави тромплеји нису“ (49).

Отуда је поглавље „Предворје: нерођени рођени“ посвећено бебама, и представља резултат ауторкиних ранијих истраживања (в. монографију *Бебе у постељици књижевности*, 2021), са издвојеном типологијом беба, при чему је на овом месту пажња посвећена тромплејској природи беба као књижевних јунака. Жанровско-поетичким калейдоскопом примера показано је да се тромплејској (засорној) природи највише приближавају нежељене (абортиране, мртворођене, рођене и убијене) и натприродне бебе (бебе хибриди, вампировићи и зооморфне бебе), уз констатацију да „не излазе из онтолошког рама својих означитеља“ (73).

Три наредна поглавља посвећена су тромплејским бићима фикције: 1. оживелим мртвацима и вампирима као њиховом типском варијацијом, 2. оживело-неживим стварима-бићима: оживелим статуама и портретима и 3. тромплејском читаоцу.

Поглавље „Тромплеј први: мртви живи“ обухвата бића чију граничну линију представља прелаз из света мртвих у свет живих. На почетку је пружена номинализација и диференцијација нетромплејских, псеудотромплејских и полутромплејских бића. Тромплејски јунак окарактерисан је као „вечни лимаар, никада уцеловљен“ (87), те је објашњено из којих разлога тромплејски статус немају: Христос (биће синтезе), Орфеј (биће вештине), мртва драга / мртав драги (синтеза, хиперпамћење или преображај; са назнаком, не и доминацијом тромплејске атмосфере у лирском универзуму). Описи оживелих мртваца дати су у луку од средњовековних текстова, преко романтичарске лирике, до натуралистичких слика распадања умрле драге у књижевности модерне (песмама М. Ракића, В. П. Диса и С. Пандуровића) – као парадигма за изневеравање тромплејског наратива.

Као типска варијација оживелог мртваца, и прави („идеалан“) пример тромплејског бића, издвојен је: вампир. С ослањањем на досадашња истраживања српске вампирологије, наведене су тромплејске карактеристике вампира као јунака и усмене и писане књижевности, са посебном пажњом на феномен границе и драматичност сусрета (целина „Очи у очи са вампиром“). Атрибутизација вампира раслојена је кроз више аспеката: порекло, портрет, делокруг деловања, смрт.

У наставку овога поглавља, низом подналова, пружено је дијахронијско сагледавање кроз типове оживелих мртваца, као тромплејских бића, обликованих уз удео фантастике – у широком поетичком и жанровском распону: од барока до књижевности 20. века. Овај тип тромплејских бића раслојен је на: I „вером оживеле јунаке“ (у алегоријско-религиозним текстовима, с указивањем на изузеће тромплејског наратива у хришћанским текстовима); II „наравоученијем убијене јунаке“ (у текстовима са просветитељским концептом смрти); III „романтично смртоносне заводнике“ (на примерима приповедака „Махараца“ Л. Костића и „Неверна Тијана“ Ђ. Јакшића, и Биргерове „Леноре“); IV „живе мртваке“ – јунаке сахрањене пре умирања (на примерима мелодрамске прозе: „Мртва а жива“ П. Михаиловића; „Под земљом“ Д. Илића, „Задушнице“ М. Глишића); V вампире у реалистичкој поетици (у приповеткама М. Глишића), кроз дезаутентизацију тромплејског наратива, у виду: научног објашњења, психичког стања јунака и др.; VI јунаке демоничног унутрашњег света (уз приповетке с почетка 20. века С. Матавуља, Д. Илића, М. Јакшића, пружена је скица „модерног вампира“ из текстова М. Настасијевића, И. Андрића и Б. Пекића) и VII „смешно страшне јунаке“ (из пародичне и хумористичне прозе – у којој је онемогућено егзистирање тромплејског бића).

У поглављу „Тромлеј други: неживи живи“ прате се трансформације нељудског у људско. Онтолошку међу у овом случају представља неживо-живо. Појашњени су случајеви који се изузимају из ове типологије (нпр. симболичка оживљавања). Ауторка је одабрала четири текста као примере екфрастичког писма (*ekphrastic writing*) – које раздвајају време, поетике, жанрови, географија – и поставила их у упоредну анализу кроз

заједнички мотив: „оживљавање“ камене Венус. Живописност скулптуре прати се у песмама „Тибуло“ Војислава Илића и „Луд од љубави“ Андреа Шенијеа, и текстовима Плинија Старијег (одломци из *Историје природе*) и Псеудо-Лукијана (*Миловања*). Кроз тему стваралачког чина, и односа уметник: дело, песма „Мраморни убица“ Војислава Илића предмет је анализе, из визуре тромплејског универзума, у наредном потпоглављу. Ауторка монографије потом спроводи читаоца кроз „Виртуелни музеј оживљених дела“, односно а) књижевну глиптотеку – са задржавањем испред изабраних статуа и поредбеним „посматрањем“ (две Пушкинове: *Бронзани коњаник* и *Камени мост*, Меримеове *Илске Венере* и Илићевог „Мраморног убице“) и б) књижевну пинаотеку – „изложбу“ коју чине Балзаково „Непознато ремек-дело“, Гогољев „Портрет“, портрет из приповетке „Гроф Калиостро“ Алексеја Толстоја, „Овални портрет“ Е. А. Поа и *Слика Доријана Грея* О. Вајлда. Овај (други) тип тромплејског бића проширен је и увидима са поднасловом „Тромплејска бића и тератолошки концепт уметности“, којим је обухваћен феномен чудовишног стварања (појава чудовишног дела или творца-чудовишта), ослоњен на студију Мари-Елен Ије (*Monstrous Imagination*, 1993). Оживљена дела, као сложене тромплејске фигуре, заокружено су посматране као „метонимија нежељеног стварања“, односно ауторови „недосегнути алтернитети“ (281) кроз три доминантна аспекта тератолошког концепта: 1. „омфолошка чудовишта“, 2. „чудовишну мајеутику“ и 3. „демонизам стварања“ – на примерима из српске и светске књижевности. Потом је поновно, наредним поднасловом, у средиште пажње постављена „мермерна поетика“ Војислава Илића („Мраморни убица“, „Кад се угаси сунце“, „Анђео туге“, „Мојој музи“, „Клеон и његов ученик“) – са ауторкиним истанчано-студиозним препознавањем и тумачењем тромплејских наратива.

Поглавље „Тромплеј трећи: уживљени / оживљени читалац“ ослоњено је на постојећу типологију читања Мери-Лор Рајан (*Narrative as Virtual Reality*, 2001), спрам које је тромплејски читалац самераван као „конструкт“. „Наш немогући, тромплејски читалац, нити је извор смеха нити је дидактички реквизит“ (као

код Стерије или Доситеја), наводи ауторка, пружајући дистинкцију спрам неколико других типова читалаца (читаоца-апликатора, читаоца *homo ludens*, читаоца хипертекста), са нарочитом пажњом на имерзивно (играње у тексту) и интерактивно (играње са текстом) читање. Тромплејски јунаци препознати су у приповеци „Континуитет паркова“ Хулија Кортасара, причи „Како је Јоханес сусрео свога писца“ Корнелија Кваса и роману *Ситничарница Код срећне руке* Горана Петровића – улажењем из фикцијске стварности у ону о којој се чита, или оживљавањем читане (текстуалне) стварности у фикцијској. У завршном делу поглавља развијена је хипотеза о будућем реалном читаоцу, урођеном у „хипертекстуалну реалност“, уз интригантано објашњење парадокса: суоченост са слободом избора текста заправо је, у овом случају, позиција заробљености у текстуалној комбинаторици.

С ослобођењу на актуелну литературу (из области наратологије, антропологије, етнологије, социологије и психологије) и релевантна новија критичка промишљања, пружена је широка теоријска поставка тромплејског књижевног јунака, у којој се препознаје подстицај за истраживање у текстовима који су остали изван истраживачког опсега, односно будуће – теоријско и читалачко – разграновање.

Враћајући се на *позиционираност* као важан аспект тромплејског универзума, издвајамо следеће појединости као имплициране закључке: 1. Књига се позиционира у ред монографија првих своје врсте у српској науци о књижевности, која оснажује теоријски и интерпретативни приступ феномену књижевног јунака; 2. Ауторка (и у овој својој, десетој по реду, монографији), у свеобухватном приступу, остаје у позицији минуциозног читаоца и водича, уз луцидне опсервације у академском тону – што побуђује радозналост читалачког сазнања; 3. Читалац ће се наћи у позицији да преиспитује своја претходна читања и спроводи нова – разумевајући тромплеје и препознајући, у наредним читањима, нове; 4. Издавач се (већ) налази у позицији која открива велику потражњу књиге, чије би друго издање могло бити проширено не само већим бројем примерака, већ и, у складу са темом и значајем – фотографијама

у боји, будући да текстове прате пажљиво одабране илустрације које су у сагласју са тромплејским светом; 5. Објављивање приказа на овом месту доприноси презентовању (и позиционирању) књиге у изваннационалном кругу – захваљујући теоријском оквиру који је полазиште за препознавање, и интерпретативно откривање тромплеја (и) у књижевности на другим језицима.

УДК: 821.163.41-6(049.3)

УДК: 82.0:929(049.3)

**ПЕТРОВИЋ И БЕЈЛИ У ОГЛЕДАЛУ МЕТРИКЕ:
АНАЛИЗА ЈЕДНЕ ПРЕПИСКЕ (Сања Париповић Крчмар.
Метрика у преписци Светозара Петровића. Нови Сад:
Научно удружење за развој српских студија, 2024, 270
страна)**

Бојан Т. Чолак

Институт за књижевност и уметност, Београд
Београд, Република Србија

**PETROVIĆ AND BAILEY IN THE MIRROR OF METRICS:
AN ANALYSIS OF A CORRESPONDENCE
(SANJA PARIPOVIĆ KRČMAR. *METRICKS IN THE
CORRESPONDENCE OF SVETOZAR PETROVIĆ*. NOVI SAD:
NAUČNO UDRUŽENJE ZA RAZVOJ SRPSKIH STUDIJA,
2024, 270 PAGES)**

Bojan Čolak

Institute for Literature and Arts, Belgrade
Belgrade, Republic of Serbia

У научној монографији *Метрика у преписци Светозара Петровића* Сања Париповић Крчмар читалачкој и научној јавности предочава један досад необјављен, али изузетно драгоцен корпус интелектуалне преписке академика Светозара Петровића с америчким славистом Џејмсом О. Бејлијем. Ова преписка, која обухвата период од 1994. до 2005. године, сведочи и о континуираној посвећености обојице аутора истраживању метричких појава, као и о интензивној научној сарадњи заснованој на међусобном уважавању, дубоком теоријском промишљању и искреној људској блискости.

Књига представља филолошки обрађену, тематски структурисану и методолошки промишљену грађу која на изузетно детаљан и прегледан начин пружа увид у еволуцију версификацијских и компаративно-метричких истраживања у последњој деценији 20. и првим годинама 21. века. Париповић Крчмар при томе није само архивски приређивач материјала, него и активан интерпретатор преписке, који, кроз уводне студије и аналитичке коментаре, разоткрива шире контексте у којима је преписка настала – и научне, и културноисторијске.

Приступом који укршта методе теорије књижевности, историје стиха, компаративне метричке анализе и филолошке херменеутике, ауторка успева да укаже на вишеслојни значај овог епистоларног корпуса – како за разумевање Петровићевог научног опуса, тако и за критичко преиспитивање кључних појмова и теоријских модела у области версификације. Посматрајући преписку не као пуки документ свога времена, већ као динамичан простор научне размене и продукције знања, Париповић Крчмар осветљава интердисциплинарни потенцијал који ова грађа носи – од методолошких преиспитивања до филозофских рефлексија о језику, традицији и поетској структури. Кроз анализу тематских токова унутар саме преписке и контекстуализацију расправа о словенским, нарочито српским и руским метричким моделима, ауторка на уверљив начин укључује овај корпус у шири европски интелектуални контекст. Таквим приступом књига задобија статус оригиналне научне студије од трајне вредности, превазилазећи оквир обичне документарне збирке писама, и показујући потенцијал да утиче на нове токове и тумачења у савременим истраживањима версификације.

Преписка која се одвија, како смо рекли, од 1994. до 2005. године усредсређена је на разноврсна, али узајамно повезана теоријска питања: од семантичких аспеката стиха, преко проблема опкорачења, до критичке евалуације и преиспитивања постулата Јакобсонове теорије о словенском епском стиху. Разматрају се и теме везане за валидност и границе генетичког модела у компаративној метрици. У том смислу, овај епистоларни корпус представља и простор интензивног научног

промишљања, и живу манифестацију једне културе дијалога која подразумева стално преиспитивање, уз узајамно уважавање и посвећеност научној етици – вредности које све ређе имају своје упориште у савременом академском контексту.

Монографија је структурисана тако да обухвата како критичке есеје ауторке, који уводе у тематске целине и дају теоријски и историјски оквир за разумевање преписке, тако и факсимиле и транскрипте писама која представљају примарну изворну грађу. Овај двоструки слој књиге – аналитички и архивски – не само што омогућава увид у научну проблематику којом су се бавили Петровић и Бејли, већ и успоставља контекстуализовану платформу за интерпретацију њиховог интелектуалног дијалога. У самим писмима, поред високо специјализованих размена схватања о метричкој типологији – с посебним акцентом на ритмичке варијанте осмерачког и десетерачког стиха у српској и руској фолклорној и књижевној традицији – очитује се и топао, хуман однос између двојице професора. Њихова преписка обилује емпатичним, искреним освртима на личне животне ситуације, детаљима из свакодневице, бригама и радостима везаним за породицу, па чак и анегдотама из баште и природе, што ову епистоларну размену чини истовремено и документом како једне пријатељске блискости тако и врхунског научног етоса. Истовремено, писма региструју и реакције на глобалне и локалне политичке и друштвене околности, укључујући и рефлексије о ратовима, терористичким нападима, академским тенденцијама, чиме ова преписка добија додатну културно-историјску димензију.

Посебну вредност ове књиге чини начин на који Сања Париповић Крчмар успева да критички интерпретира како оно што је експлицитно речено у преписци, тако и оно што је прећутано, наговештено. Њена анализа проналази и мапира скривене обрасце научне парадигме, прати токове међусобног утицаја, испитује методолошке сличности и разлике између два истраживачка круга – југословенског (са својом школом формализма, и књижевнотеоријског структурализма) и америчког (са својом оријентацијом на фолклорну емпирију, статистичке моделе и лингвистичку типологију). Резултат ове

анализе јесте реконструкција једне научне полемике, али и артикулација живе, креативне дијалошке мисли која превазилази дисциплинарне границе и показује како се наука обликује и у интимном, личном простору комуникације – у свакодневним писмима која имају снагу да преобликују, допуне или поставе темеље новим тумачењима.

Један од најзначајнијих аспеката рада свакако представља допуна и проширење постојеће слике о Петровићевом научном опусу. Париповић Крчмар не посматра преписку као куриозитет или допуну биобиблиографској грађи, већ је концептуализује као пуновредну форму научне продукције, која се, нарочито у филолошкој дисциплини, не може свести само на монографије и чланке, него обухвата и облике дискурзивне размене који утичу на ток и развој научних појмова, парадигми и питања. С тим у вези, ауторка уверљиво показује како Петровић, у епистоларном дијалогу с једнако компетентним, а културолошки различито позиционираним саговорником, уноси нове нијансе у сопствене ставове, допуњује своја ранија тумачења, па чак и ревидира неке од кључних претпоставки из својих ранијих радова. Тај процес дијалошке еволуције научне мисли – често невидљив у завршној форми објављеног научног текста – овде постаје предмет анализе и вредновања, што представља изузетан допринос науци о књижевности, али и историји филологије у целини.

Сем тематског богатства и интердисциплинарне ширине која повезује поетичка, фолклористичка, теоријска и културолошка истраживања, књига *Метрика у преписци Светозара Петровића* одликује се и изузетном академском уредношћу, што је чини пријемчивом за читање, али и методолошки узорном. Прецизност у приређивању грађе, уредништву, критичкој апаратури, као и систематичност у представљању архивског материјала – од транскрипције писама и факсимила до именског регистра и консултоване литературе – указују на висок стручни ниво на коме ово дело почива.

Коначно, *Метрика у преписци Светозара Петровића* не представља само документ о једној научној комуникацији, него је и изузетно значајан допринос националној и интернационалној

науци о стиху. Књига на импресивно јасан начин показује како епистоларни жанр, када је теоријски и критички обрађен, може постати и продуктиван терен за развој поетичких увида, ревизију теоријских претпоставки и генезу нових истраживачких модела. Преписка академика Петровића и професора Бејлија, у изузетној интерпретацији Сање Париповић Крчмар, постаје својеврсна „жива лабораторија“ научне мисли – простор у коме се појмови рађају, преиспитују и развијају у контексту дијалога, без утврђених хијерархија и академских формализама.

Из тога разлога ова монографија треба да заузме истакнуто место у свакој озбиљној библиотеци посвећеној историји српске књижевне науке, поезици и теорији стиха, као и да буде полазиште за будућа истраживања која унапређују разумевање компаративне метрике, филолошког дијалога и интеркултурних научних односа. Њена вредност није само у ономе што нам о Петровићу и Бејлију говори, већ и у ономе што нас подстиче да даље мислимо, истражујемо и преиспитујемо.

„PHILOLOGICAL STUDIES“ – Славистичко меѓународно
интердисциплинарно списание од областа на хуманистичките
науки

“PHILOLOGICAL STUDIES” Slavic international interdisciplinary
journal in the field of humanities

Издавач / Publisher

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, Институт за
македонска литература – Скопје /

*Ss Cyril and Methodius University, Skopje, Institute of Macedonian
Literature – Skopje*

За издавачот / For the Publisher

проф. д-р Наташа Аврамовска / Natasha Avramovska PhD

Адреса

Институт за македонска литература – Скопје
ул. Григор Прличев, бр. 5, п. факс: 455
1000 Скопје
тел./факс ++389 (0)23 220 309

Address

Institute of Macedonian Literature – Skopje,
Grigor Prlichev 5, POBox 455,
1000 Skopje
Phone/fax ++389 2 3220 309

**Текстовите се рецензирани анонимно од рецензенти во
потесната научна област на секој од објавените прилози. /
All submissions are peer reviewed.**

Излегува двапати годишно. / Published twice a year.

Република Северна Македонија
Министерство за култура и туризам



Republika e Maqedonisë së Veriut
Ministria e Kulturës dhe e Turizmit

Изданието е објавено со материјална поддршка на
Министерството за култура на РС Македонија. / This issue is
supported by Ministry of Culture of Republic of North Macedonia.

Контакти

Јасмина Мојсиева-Гушева, jasminamg@iml.ukim.edu.mk

Дарин Ангеловски, angelovskidarin@gmail.com

Contacts

Jasmina Mojsieva-Gusheva, jasminamg@iml.ukim.edu.mk

Darin Angelovski, angelovskidarin@gmail.com

Скопје / Skopje

2025 година