



Тези и аскези е шеста книга на Горан Тренчовски печатена на македонски јазик. И претходат *Од илџач до крал, Орбис џикџус, Поешика на (de)иронизацијаџа, Парс џро џоџо* и *Кино нешмар*. На англиски му е објавен изборот текстови *Pit Kralsky*. Тренчовски е режисер кој еднакво успешно работел во сите драмски медиуми (филм, театар, радио и телевизија). Последни негови проекти се претставата „Кабинетот на проф. Тарана“ и долгометражниот игран филм „Златна петорка“, а во подготовки е и трудот „Кинестетичните раскази на Солев и Чинго (низ филмските адаптации на Русомир Богдановски)“.

ТЕЗИ И АСКЕЗИ

ГОРАН ТРЕНЧОВСКИ



ТЕЗИ И АСКЕЗИ

ГОРАН ТРЕНЧОВСКИ



ISBN 978-9989-33-693-5



Горан Тренчовски

ТЕЗИ И АСКЕЗИ

© Горан Тренчовски, 2015

Сите права за ова издание се заштитени со закон.

Забрането е копирање, умножување и објавување на делови или на целото издание во печатени и електронски медиуми или за друг вид јавна употреба или изведба без согласност на авторот или издавачот.

Горан Тренчовски

ТЕЗИ И АСКЕЗИ



Скопје, 2015

Предговор
**ВРАЌАЊЕТО НА САМОУВЕРЕНИОТ
СПОДВИЖНИК**

Стратегијата на сопственото и колективното освестување која Горан Тренчовски – мултимедијален режисер и културен работник – ја спроведува во својот креативен процес, ја расветливме пред некоја година.* Начинот беше толку успешен што уште не добил деманти, а јас понекогаш и самиот му се враќам на тој мал текст, обидувајќи се да разберам што сум видел тогаш. А тоа денес ни е уште попотребно – на планетата која Горан и јас сме ја предвиделе пред четврт век.

Но Горан, тој самоуверен сподвижник, во новата книга огледи, студии и есеи, со своите тези и последичните аскези, не повторува трикови. Се занимава навидум со простодушности: со местата на древните митови, со односот на книжевноста и драмските уметности, со разгледување на културниот дух на македонската и соседните салати...

Тој, значи, се враќа. Но сега, во согласност со побрзото време, нурка подлабоко и подрско во длабочината на идентитетот, на нашите ментални химери. Тој ги симнува тие слоеви како кај лакот, каде што во непостојното јадро остануваат само оние солзи кои ги споменува Милорад Павиќ.

Но солзите се лековити. Сè ќе се преиспита, претопи и прекали. И праисторијата и сегашноста, и словенството и балканството, и машкоста и женскоста, вечното дете во нас и змијата околу нашиот семир-куќа свиткана.

Антропологијата и геокултурата ни кажуваат (низ геопоетика?) дека вистинитите лаги и лажните вистини на нашите животи одамна се мртви, истрошени. Кога и да стигне ова спознание до насловните страници на нашите селски таблоиди, ќе остане податокот дека и во Македонија некој веќе долго време ова однапред го зборувал.

Затоа, секоја книга на Тренчовски е временска капсула. Врз нејзина основа ќе може некогаш да се проценува човековата и интелектуалната мера на нас денешните.

И сите наши опседнатости, неодгатнати тајни на наследениот простор. Дури и кога ѕвездите ги нишаневме со детски лакови и стрели, и се боревме да останеме вечни дивјаци, слободари нерасипани од лошата култивација.

Зоран Стефановиќ

Во сремски Белград, 29 ноември 2015 г.,
таму каде што била Методиевата владичка столица

* Зоран Стефановиќ, „Уметникот е научник на метафизичкото: Режиерскиот метод на Горан Тренчовски како спознание на големиот притисок“, во: Горан Тренчовски, КИНО НЕИМАР, Македонска реч, Скопје, 2011, 137–138 стр.

МИТОТ ЗА ДИОНИС КАЈ НАС

...свейоѝ, човекоѝ и смрѝѝа!

Фридрих Ниче

Почетоците на древниот театар кој во изобилство содржи фолклорни елементи и за којшто пишува уште Аристотел, датираат од 534 година пр. н.е., кога Теспис настапува на големите Дионизии. Тоа фактички се смета за прв фестивал на античката драма и театарот воопшто, кој е роден од лозата на култот за Дионис. Игрите под маски и дитирамбите се исто така својствени за дионизискиот култ. Според ова, маската како заштитен знак во театарската уметност и маскираните поворки на Балканот водат директно потекло од култните свечености што се одржувале во слава на Дионис.

Митот за Дионис, всушност, припаѓа во календарските (сезонски) митови за боговите и божествата кои исчезнуваат и се враќаат. Учесничките во обредот (баханатките) се препуштале на див занес, познат како баханалија. Тие трчале ноќе низ планините и танцувале во ритамот на тапанот и кавалот. Во кулминативниот момент на нивната екстаза, низ див обред се нафрлале врз животните по пасиштата, распарчувајќи ги со голи раце и јадејќи го нивното живо месо, облеано со крв. Според Нина Анастасова-Шкрињариќ, жртвувањето со распарчување

или спарагмосот, е клучниот елемент во овој таен култ. „Со јадењето на сурово месо (омофагија) се постигнувало единство со богот, зашто растргнатите и изедените животни биле епифани и инкарнации на Дионис.“¹

Освен трагикомичните и сатиричните елементи во Дионисовите игри, има сродни сличности и со христијанските велигденски обичаи. Ова е поткрепено и со традиционалните десет игри на Дионис кои се однесуваат на смртта и воскреснувањето. Првите четири видови игри симболизираат брак и полова возбуда. Петтиот и шестиот вид се борбата и пролетното будење на природата. Седмиот и осмиот вид игри се маскирањето. Деветтиот вид е симболичното орање, а десеттиот вид игри се типични велигденски игри.

Раната појава на жртвените обреди во историјата на народната уметност може да се објасни со тезата дека боговите во еден момент започнале да живеат според законитостите на човечкото мислење. Луѓето така прифатиле да имаат свои богови, макар нечујни и невидливи, но сепак присутни во опкружувањето на обичните смртници. Оттука, основната функција на Дионис е жртвеното оплодување на земјата, а понекогаш и на водата. Во Дионизиевиот ритуал учествува мајчинството. Некогаш „Дионис самиот бил жртва, но успешно се подигнал од земјата, се востановил како

¹ Нина Анастасова-Шкрињариќ, МИТСКИ КООРДИНАТИ, Македонска реч, Скопје, 2008, стр. 129.

митски лик, станал идол кој самиот бара да му се принесуваат жртви.² Но тој бара скапоцени жртви. Понекогаш тоа е човекова крвна жртва. Ваквото жртвување е архаично и земно.

Оживувањето на растителноста и возобновувањето на плодотворноста влегуваат во хармоничниот ред. Актот на создавањето користи јасно оцртани календарски, сезонски мерки чијашто симболика се изразува низ секојдневното раѓање на растителноста низ пролетта и летото по продолжителниот зимски застој.³ Со звуци на труби се фрлало јагне-курбан за да се дочека воскреснувањето на Дионис кој заминал во подземниот свет, откривајќи ја тајната на бесмртноста во мистериите. Притоа, маскираните поворки „го чуваат споменот на Дионис, не како бог на мртвите туку, пред сè, како претставник на плодноста на вегетацијата, која умира и повторно се раѓа“.⁴

Дионис низ времето метаморфозирал во јарец, бик, лав и змија и се доведува во врска со елементите пепел-земја и вода-оган. Митот за Дионис нераскинливо кореспондира и со Елевсинските мистерии (во чест на Деметра и Персефона).⁵ Подоцна од оваа релација се развива и посебен правец во антрополошкото толкување на оваа група

² Miodrag Pavlović, POETIKA ŽRTVENOG OBREDA, Nolit, Beograd, 1987, стр. 37.

³ Види: Радост Иванова, ЕПОС; ОБРЕД; МИТ, Издателство на БАН, София, 1992, стр. 36.

⁴ Јелена Цветановска, ИГРИ СО СМРТТА, Матица македонска, Скопје, 1999, стр. 68.

⁵ Во врска со ова види ги двете исклучителни книги на Paul Foucart: MYSTÈRES D'ÉLEUSIS, Auguste Picard, Paris, 1914 и LE CULTE DE DIONYSOS EN ATTIQUE, Imprimerie Nationale, Paris, 1904.

појави, култови и божества – „орфизам“.⁶

Во некои македонски народни творби, посебно во обредно-митолошките песни со инцестни теми, се јавува крвната жртва, но во поново време таа е заменета со бескрвна. Овидиј ги опишува Дионисовите придружби во мистичните обредни танци со кои се прекршува некоја строга забрана. Фанија Попова во врска со ова вели дека во хаотичен транс „новопојавениот син бил жртвуван, распарчен: неговата крв се пролевала на земјата, а деловите на телото се фрлале во оган“.⁷

Во македонската усна литература честопати наидуваме на обид за контаминација на дионизиските религиозни идеи со христијанските. Овој синкретизам се огледа првенствено низ дионизиската посветеност и обредната смрт при иницијацијата, за кои е карактеристична симболиката на обредната обнова и митското чудо.⁸

⁶ Nonus Panopolitanul во „Дионизијак“ („Dionysos“) вели дека орфичките мисти се посипуваат со глина или гипс и таквото мачкање имало иницијациона димензија и значи пречистување. Во современата драмска уметност постојат голем број толкувања и интерпретации на оваа митолошка струја. Едно од нив е театарската претстава „Словенски Орфеј“ од Зоран Стефановиќ, во режија на Горан Тренчовски, произведена на 4 јули 1992 г., на Дојранското крајбрежје, во изведба на НТ „Антон Панов“ – Струмица. Ви предочуваме монолог на Дионис од оваа драма која почива врз орфичкото славење на возобновените дионизии, но како театарски постмодернистички спол меѓу античката и словенската митологија: „Не исчекувајќи те, Словенко / Под грмливите темни облаци / Јас лесно се помирувам со она парче лед / Што го стискам во раката. / Ке седам на могилата / Довикувајќи ги со око твоите бели ати / Изникнати од скитските вилаети / Со лета неброени љубовнички. / И кога војнички ќе застанеме очи в очи / Нека бидат времињата кога цигерот се собира / Од страв заради вечноста / Која Тајниот кнез би ни ја дал. / Уште само мракот телата / Телата да ни ги спои / Но душите да не ги придави / Како првите мачиња“.

⁷ Фанија Попова, ЗБОРОТ – ЗБОР ОТВОРАТ, Еврокулт 2000, Скопје, 2002, стр. 16.

⁸ Спореди: Ленка Татаровска, МЕТАМОРФОЗИТЕ ВО МАКЕДОНСКИТЕ НАРОДНИ УМОТВОРБИ, Менора, Скопје, 2006, стр. 117. Дел од оваа обемна студија за метаморфозните карактеристики на дионизискиот принцип е достапен тука: „Дионизискиот феномен и метаморфозите во македонската народна литература“, Блесок бр. 10–11, 1999, Скопје, е-извор <http://www.blesok.com.mk/tekst.asp?lang=mac&tekst=148>

Не ретко се наоѓаат конкретни примери во кои се препознаваат дионизиските обредно-митолошки пластови:

*Ш̄ӣо је ш̄ӣама ѓорна-долна земја:
ели ми је м'ӣна вода носий̄,
ели ми је силен оѓон ѓорӣӣ,
ели ми је силен ӣаша бие̄ӣ?⁹*

(Горната и долната земја се посредувани од дионизиската енергија која е управувана од адските, подземни сили.)

*Узела си Мила
сребрена̄ӣа иѓла,
ӣозла̄ӣено ӣасче;
разранила Мила
девет̄ӣ љӯӣи рани,
на̄ӣочила Мила
ѓнојове, крво̀ве,
бележила Мила,
ӣо дрво, ӣо камен,
бело̄ӣо јафорје,
ѓас̄ӣо̄ӣо ѓаберје.¹⁰*

(Пречистувањето на метастазираните рани, прокрвавувањето на човечкото тело среде природните елементи дрво/камен е исто така дионизиски знак.)

*...а Дојкино лудо ге̄ӣе
ӣод нозе ѓо изѓазиле,*

⁹ Од песната „Еден син и мајка“, во: ОБРЕДНИ И МИТОЛОШКИ ПЕСНИ, избор и редакција Кирил Пенушлиски, Македонска книга, Скопје, 1968, стр. 82.

¹⁰ Од песната „Мила и Марко“, исто, стр. 120.

*ѡаква била лоша клеѡва!*¹¹

(Во самоуништувачкиот транс се одвива сцена на згаснување на проколнатотото дионизиско лудило.)

*...а усучиш ѡанка врвца,
да ја ѡушѡиш у ѡеколоѡ...*¹²

(Врвцата помеѓу „овој“ и „оној“ свет е раководена од дионизиските бесови и пориви.)

*Лудо-младо вино ѡие,
вино ѡие, јаѓне јаге;
каѡак држе на колено,
ем се диѓа на ѡолемо.*¹³

(И печеното јагне и виното се назнаки од препознавањето на дионизискиот феномен. Не случајно Дионис е нарекуван и бог на виното. Тој ги носел и имињата Загреј и Бакхус.)

*Коѓо, земјо, ѡи се ѡѡвиш
да ѡ лаѡниш, да ѡ ѡлѡниш?
Ах ѡи, земјо, ѡусѡа да си!
од ѡебе сме, ѡак во ѡебе
ние сиѡе ќе влезиме,
да ни јадиш наши меса,
да ни ѡијаш наши очи...*¹⁴

¹¹ Од песната „Елин Дојка“, исто, стр. 139.

¹² Од песната „Ми киниса Свети Петар“, исто, стр. 198.

¹³ Од песната „Лудо-младо вино пие“, исто, стр. 233.

¹⁴ Од песната „Црна земјо, штура земјо“, исто, стр. 315.

(Траурните оплакувања и чинот на погребот-хумацијата, при што „земјата го голта месото“ е типична дионизиска ситуација...)

*

Најпосле, „со сфаќањето на интелектуалната и космогониската страна на Елевсинските мистерии, во чија основа е свет драмски обред, истовремено се наметнува и констатацијата дека Дионис не е само динамичен мовенс на севкупната грчка митологија, која навистина многу преземала, туку и импулсивна сила на целиот развој“.¹⁵ Гледано од денешен агол, можеме да констатираме дека низ примерите на Апулејовите „Метаморфози“ и Хомеровата „Одисеја“ се спојуваат народната приказна и митот коишто имаат рефлексии до сегашното време. Култот на Дионис има влијание и кај Шекспир, па дури и кај Кафка.¹⁶

Јордан Плевнеш има направено интересно истражување за Бесовскиот Дионис од нашиве простори, односно за словенизираниот облик на Дионис, чиешто име етимолошки потекнува од старословенскиот збор „бес“. Македонските Словени имале автентична драмска и театарска уметност. Феноменот на Бесовскиот Дионис е поврзан и со култот на змијата...

Едно од главните обележја на

¹⁵ Татаровска, исто, стр. 129.

¹⁶ Види: Henry Ebel, AFTER DIONYSUS, Fairleigh Dickinson University Press, 1972, стр. 20.

македонската народна драма која изникнала токму од остатоците од игрите посветени на Дионис е „преобразбата или овоплотувањето на човекот во некој постоен објективен лик кој е реален со помош на маски или со помош на движење, мимика и збор.“¹⁷ Коледарите, суратите, кукерите, џамаларите, бабарите и русалиите се израз на негувањето на дионизиската обредно-митолошка нишка. Така, потеклото на митологијата за Дионис се поврзува и со други вегетациски култови, како, на пример, со игрите на русалиите. Тие култови создавале процес преку кој имитативната магија се преточувала во календарски обред кој водел кон театарско дејство и создавање на театарска претстава.¹⁸

Така, во југоисточниот крај на Македонија, како единствени наследници на поклониците на Дионис сè уште останале русалиите, во чијшто кодекс е карактеристичен „законот за молкот“. Во дванаесетте некрстени денови русалиите не смееле да зборуваат меѓусебно. Тие „не смееле да поздравуваат, да благословуваат, да се заблагодаруваат. Комуникацијата со луѓето можела да се одвива и се одвивала единствено преку играта.“¹⁹

Постојаната модификација на жртвените обреди води кон заменување на крвната жртва со растителна. Низ историјата на цивилизацијата на човештвото, со самото

¹⁷ Јордан Плевнеш, БЕСОВСКИОТ ДИОНИС, Наша книга, Скопје, 1989, стр. 31.

¹⁸ Спореди: Катерина Петровска-Кузманова, ТЕАТАРСКИТЕ ЕЛЕМЕНТИ ВО ФОЛКЛОРОТ, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Скопје, 2006, стр. 136.

¹⁹ Киро Козаров, РУСАЛИИ, Македонска реч, Скопје, 2010, стр. 55.

рационално организирање на заедницата се смета за грозоморен обредот кој е менадски, оргијастичен, дионизиски.

Различноста на Дионис од другите е во тоа што тој од хтонските (долните) сфери преминува во олимпските (горните) сфери и на тој начин станува вечна инспирација во фолклорот, митологијата и претставувачката уметност.



КОНСУЛТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ОБРЕДНИ И МИТОЛОШКИ ПЕСНИ, избор и редакција Кирил Пенушлиски, Македонска книга, Скопје, 1968.
- Нина Анастасова-Шкрињариќ, МИТСКИ КООРДИНАТИ, Македонска реч, Скопје, 2008.
- Henry Ebel, AFTER DIONYSUS, Fairleigh Dickinson University Press, 1972.
- Радост Иванова, ЕПОС; ОБРЕД; МИТ, Издателство на БАН, София, 1992.
- Христо Крстевски, КАРНЕВАЛИТЕ ВО МАКЕДОНИЈА, Ктиторъ, Скопје, 1994.
- Fridrih Niče, DIONIZOVI DITIRAMBI, prev. Jovica Aćin, Grafos, Beograd, 1988.
- Walter F. Otto, DIONYSUS, MYTH AND CULT, Bloomington and London: Indiana University Press, 1965.
- Miodrag Pavlović, РОЕТИКА ŽRTVENOG OBREDA, Nolit, Beograd, 1987.
- Јордан Плевнеш, БЕСОВСКИОТ ДИОНИС, Наша книга, Скопје, 1989.
- Катерина Петровска Кузманова, ТЕАТАРСКИТЕ ЕЛЕМЕНТИ ВО ФОЛКЛОРОТ, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Скопје, 2006.
- Фанија Попова, ЗБОРОТ – ЗБОР ОТВОРАТ, Еврокулт 2000, Скопје, 2002.
- Зоран Стефановиќ, СЛОВЕНСКИ ОРФЕЈ, ТФА АФ, Струмица, 2014.
- Ленка Татаровска, МЕТАМОРФОЗИТЕ ВО МАКЕДОНСКИТЕ НАРОДНИ УМОТВОРБИ, Менора, Скопје, 2006.
- Јелена Цветановска, ИГРИ СО СМРТТА, Матица македонска, Скопје, 1999.

ФУНКЦИЈАТА НА ЗМЕЈОТ И ЛАМЈАТА

Волшебни приказни се оние чиј жанр почнува со нанесување на некоја загуба или штета, или пак со желба за некаква посесивност, при што дејството се развива со поаѓањето на јунакот од дома, средбата со некој дарител кој му дава волшебно средство или помошник кој ќе помогне во барањето на предметот, со можност во понатамошниот тек борбата, потерата и враќањето да се усложнат.²⁰

Змејот и ламјата се постојани и неисцрпни лајтмотиви во македонските волшебни приказни. Од најстарите митолошки претстави, преку словенската митологија, сè до нашето народно творештво, постојат најразновидни толкувања, значења и сознанија поврзани со нивната цврста структурална врска во приказните. Функциите на змејот и ламјата се поврзани со одредени мотивациони линии по коишто се одвиваат нивното постоење во светот на книжевноста и релациите меѓу митот и прикажувањето. Општораспространето е раскажувањето за присуството на мотивите на борбата на јунакот со змејот, кој произведува т.н. „митски идентитет на змејот и јунакот“.²¹

Наспроти книжевната детекција за „присуството“ на силите што се командувани

²⁰ Спореди: Владимир Проп, ИСТОРИСКИТЕ КОРЕНИ НА ВОЛШЕБНАТА ПРИКАЗНА, превод Тронда Пејовиќ, Македонска реч, Скопје, 2011, стр. 31–32.

²¹ Виолета Пирузе-Тасевска, МИТ – ПРИКАЗНА, Просветно дело, Скопје, 2004, стр. 98.

од змејови и ламји, постојат појавите и на „змејоубијци“, така што како плод на таа фантазмагорична потреба за надвладување над нивната сила, присутен е мотивот на борбата против змејот. Во овој контекст, еден од најраспространетите мотиви, посебно во православниот свет, е мотивот на Свети Ѓорѓи кој посветенички и ревносно ја убива ламјата.

Други слични мотиви се: борбата со змејот, со митските и со другите суштества кои го заменуваат, одразувањето на исконската битка на доброто со злото, на светлината со мракот, на силите на космосот наспроти силите на првобитниот хаос.

Тука се поставува и прашањето за физичкиот изглед на овие појави. „Змејот, алата и ламјата најчесто се замислуваат и претставуваат како огромни змии со крилја. Гротескното мешање на различните животни се среќава во некои претстави на ламја со песја глава...“²²

Нивното движење во просторот и времето е претставено низ летање, лебдење и други движечки акции. При ваквите „летања“ на демоноидните суштества, можеме да лоцираме појави на крилест коњ (ат), летање на змеј, грабнување на девојка...

Во фантастичната книжевност се разграничуваат чудното и чудесното. Притоа се мисли на хиперболично чудесното. „Појавите се тука натприродни само по своите размери, кои се поголеми од нам

²² Дејан Ајдачиќ, „Летење демона у словенском фолклору и књижевностима 19. века“ in: *Studia Mythologica Slavica*, II, САЗУ, Љубљана, 1999, стр. 309.

познатите.²³

Ламјата некогаш се нарекува и ала. Таа е антропоморфизирана, но има една или три глави. Ламјата уништува, голта, јаде, алчна е за човечко месо, со неа може да бидат поврзани одредени луѓе, кои се ламјовити/аловити. Таа е ненаситен демон, голта деца, има исклучиво женски род и може да се смета за старобалкански демон.²⁴

Врз описите на змејовите влијаеле христијанските легенди и апокалиптичните описи. Змејот, всушност, е голема крилеста змија. Според некои верувања, змејот настанува од змија која девет години не ја видело човечко око. За него е карактеристичен огнот што му излегува од устата. Тој е неповредлив и единствено може да му наштети врела вода. Тој е човекојадец, ги води облаците во облик на орел и не им дозволува на полињата да дадат берикет.²⁵

Како илустрација за согледување на функцијата на змејот и ламјата, наведуваме седум примери на интересни волшебни приказни од Верковиќ, Цепенков, Обремски и Шапкарев.²⁶ Користејќи ги истражувањата

²³ Cvetan Todorov, UVOD U FANTASTIČNU KNJIŽEVNOST, Rad, Beograd, 1987, стр. 59.

²⁴ Спореди: Веселин Чајкановиќ, СТАРА СРПСКА РЕЛИГИЈА И МИТОЛОГИЈА, СКЗ/БИГЗ/Просвета/Партенон, Београд, 1994, стр. 256–262.

²⁵ Спореди: Чајкановиќ, исто, стр. 266–272.

²⁶ Во врска со змејот и други демонолошки појави во народното творештво, види ја книгата на Танас Вражиновски, МАКЕДОНСКА НАРОДНА МИТОЛОГИЈА: Народна демонологија на Македонците, Матица македонска, Скопје, 2002. На стр. 37–38 потеклото на змејот се објаснува на следниве начини:

Од животинско потекло: змија односно смок,

Од човек: од полов однос меѓу маж и жена,

Од полов однос меѓу демонско суштество и жена: меѓу змев и жена,

Од полов однос меѓу демонски суштества: змев и самовила,

Од полов однос меѓу сонцето и жена.

Според Вражиновски, ламјата, пак, ги спроведувала градоносните облаци и ги уништувала плодовите од полето. Исто така, позната е епизодата за Св. Илија кој се бори против ламјата фрлајќи по неа громови кога таа сака да го уништи житото.

и формулациите на Владимир Проп за историските корени на волшебните приказни, ќе се обидеме да ги лоцираме нивните адекватни функции.

ВЕРКОВИЌ

1) Предание за змејувате²⁷

Една прекрасна жена која била омажена за крал, еден ден одлучила да се избања во морето, но одненадеж ѝ исчезнува златната облека, па со Божја повела и со мајчин благослов, таа заминува на небото каде јасното сонце трајно ја претвора во змејовита ѕвезда, каква што останала до денешни дни.

*(Лоцирање на функциите: змејо̄и-
̄грабнувач создава облик на змејовӣта ѕвезда;
се вос̄иос̄тавуваа̄ӣ врскӣте со жива̄ӣта вода,
сонце̄ӣто, ѕвезда̄ӣта; внесување на еро̄ӣски
моменӣ; ѝренесување на змејо̄ӣ на небо̄ӣто;
доа̄гање во земја на изобилс̄тво; ѝреминување
во змејовӣӣ лик; населување во сончево̄ӣто
царс̄тво)*

ЦЕПЕНКОВ

2) Цане и ламјата²⁸

Во една планина се наоѓала страшна и злогласна ламја. Еден ден царот издал заповед да се убие ламјата, а како награда тој би ја дал ќерка си за невеста. По многу неуспешни обиди и жртви, едно момче по име Цане се нафатило да ја победи ламјата

²⁷ Стефан И. Верковиќ, ЈУЖНОМАКЕДОНСКИ НАРОДНИ ПРИКАЗНИ, приредил Томе Саздов, Мисла, Скопје, 1977, стр. 292–293.

²⁸ Марко К. Цепенков, МАКЕДОНСКИ НАРОДНИ ПРИКАЗНИ (книга I), Македонска книга, Скопје, 1989, стр. 438–439.

за да се ожени за царевата ќерка. Мајката не дозволувала, мислејќи дека тој ќе загине. Но сепак Цане пред да тргне во походот по ламјата, му се поклонил на царот, па откако му ветил дека жива и во ковчег ќе му ја донесе ламјата, решително тргнал. По пат ја сретнал ќерката на ламјата, со која се зближиле и така со неа скришум живееле во ламјениот сарај. Ама еден ден се скарале постарата и помладата ламја, а Цане кроел план како да ја фати мајката ламја. Најпосле, се сетил да ја излаже старата ламја со веста дека царот умрел, па тој божем му стокмил ковчег. Ја замолил ламјата да влезе внатре за да види дали има просирка. Со таа успешна досетка на Цане, народот конечно се ослободува од ламјата, а Цане станува царски зет.

(Лоцирање на функциите: о̀йремување на јунако̀и за на ѝаѝ; јунако̀и-ловец; образување на ѝечай̀о̀и на царска̀иа ќерка; ѝојавување на ѝредмѐио̀и-ковчег; врска̀иа на јунако̀и и змејо̀и со ѝланинѝе; змејо̀и како ѝорјанин)

ОБРЕМСКИ

Во фолклорните и етнографски материјали собирани од Порече, Полјакот Јозеф Обремски запишува повеќе интересни волшебни приказни, меѓу кои се и следниве три.

3) Предание за змејот²⁹

На Ѓурѓовден, на една игранка, сред оро се појавува некој змеј, грабнува една

²⁹ Јозеф Обремски, ФОЛКЛОРНИ ЕТНОГРАФСКИ МАТЕРИЈАЛИ ОД ПОРЕЧЕ (книга I), редакција Танас Вражиновски, Матица македонска, Скопје, 2001, стр. 103–105.

девојка и ја носи во пештера. Таму таа била во заточеништво девет години и за тоа време родила дете од змејот, а мајка ѝ веќе ја прежалила. Еден ден, по многу години, се случила повторна средба меѓу ќерката и мајката, при што мајката ја подучила ќерка си како да постапи за да се ослободи од змејот. По подготовките, откако ќерката му подметнала една рака сол на змејот и му ја ставила во огромната камена чаша, змејот смртно умира, но пред тоа фрла проклетство жената да се претвори во камен, по што детенцето/синчето останува сирак.

(Лоцирање на функциите: *вљубенио̄и змеј; ѓрабнување̄ио; змејо̄и-ѓрабнувач; барање̄ио данок од с̄ирана на змејо̄и; за̄творорање̄ио на девојка̄иа; раѓање̄ио на де̄ио̄ио; на̄иојување̄ио-нахранување̄ио; несрека̄иа; смр̄ӣиа-ѓрабнувач*)

4) Змеј и светци³⁰

Змејот е претставен како светец. На Божиќ, тој посакува три девојки. Сите три му стануваат жени. Постепено родот нараснал и во слава на тоа, нашироко се пееле песни и се веселеле.

(Лоцирање на функцијата: *̄пре̄творорање – ме̄иаморфоза на змејо̄ӣ*)

5) Ламја³¹

Ламјата е претставена како натприродно суштество кое се плаши единствено од пушка, секира, коса.

³⁰ Обремски, исто.

³¹ Исто, стр. 153.

(Лоцирање на функциите: *волшебни предметии-помошници; предметии-орудија*)

ШАПКАРЕВ

6) Ламија и тројца јунаци³²

Ламјата е претставена како злонамерно суштество кое смртоносно го каснува девојчето.

(Лоцирање на функциите: *исцелување; проголмување; пренесување на смртта-грабнувач*)

7) Змеј и ламја³³

Духот на ламјата е претставен како пакосник кој сака да ги уништи житните посеви, а духот на змејот сака да го спаси берикетот. Змејот ја пресретнува ламјата и не ја остава на мира сè додека таа не се уплаши и не замине. Во моментите на ова бурно дејство, на небото светкаат молњи и се слушаат грмотевици.

(Лоцирање на функциите: *змејот и ламјата како исконски противници; меѓусебна борба; исцелување на ламјата од смртта на змејот*)

*

Змејот и ламјата, меѓу другото, имаат и литерарна функција. Во некои трудови змејот се разгледува како реминисцентна фигура на животни кои постоеле во предисторијата. Хембли, Ранке и Никифоров се автори кои

³² Кузман А. Шапкарев, ИЗБРАНИ ДЕЛА (том V – „Приказни“), Мисла, Скопје, 1976, стр. 25–26.

³³ Шапкарев, исто, стр. 478–479.

доаѓаат до сосем нови и различни заклучоци, поставувајќи го прашањето за нивниот опстанок не само како филолошки туку и како легендарни предмети.

Народната традиција ги сочувала архаичните карактеристики на змејот, поврзувајќи го со вселената, огнот, митскиот поредок – огнено крилесто суштество, получовек – полуживотно...³⁴

Од друга страна, „ламјата е зол демон на природата, ја секнува водата, го чува изворот или езерото во планината, бара човечки жртви, го загрозува опстанокот на луѓето...“³⁵

Во врска со ламјата, Аристофан тврди дека видел огромна дива сверка составена од различни делови. Тоа суштество потсетувало малку на бик, малку на магаре, малку на убава жена.³⁶

Вјечеслав В. Иванов констатира дека „змејот, таа крилеста змија е симбол застапен во речиси сите митологии, поврзан од една страна со плодноста, со земјата, со репродуктивната моќ, со водата, со дождот, а од друга страна со домашното огниште, огнот (посебно небесниот), но и со машкиот оплодувачки принцип.“³⁷

Присутни се повеќе толкувања за змејот поврзани и со античките и древните цивилизации. Така, Френсис Хаксли, нарекувајќи го змејот природа на духот/дух на природата, пишува: „Духот на мртвиот човек

³⁴ Спореди: Пирузе-Тасевска, исто, стр. 98.

³⁵ Види: Пирузе-Тасевска, исто, стр. 99.

³⁶ ГРАДАЦ: Часопис за књижевност, уметност и култура (број „Чудовишта и врагови“), бр. 73-74-75/XIII-XIV, Чачак, новембар-децембар 1986; јануар-април 1987, стр. 76.

³⁷ Исто, стр. 83.

е, секако, змеј, како што сведочат грчките змии-заштитнички и многубројните приказни за змејовите кои ги опседнуваат грбовите, но мораме исто така да се сетиме дека Ацтеките, меѓу другите, сметаат дека 'мигот на раѓањето е миг на смртта' и дека за нив човечкото тело е гробница на душата.³⁸

Во секој случај, спектралните функции на змејот и ламјата наведуваат и на можности за соодветна визуализација, така што низ елементите на современиот куклен театар и модерниот анимиран филм, се претставуваат/прикажуваат значајни сцени и секвенции од имагинарната егзистенција на овие две значајни појави од светот на волшебните сказни.

³⁸ Исто, стр. 91.

КОНСУЛТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Дејан Ајдачић, „Летење демона у словенском фолклору и књижевностима 19. века“ in: *Studia Mythologica Slavica*, II, САЗУ, Љубљана, 1999, 307-317 стр.
- Стефан И. Верковиќ, ЈУЖНОМАКЕДОНСКИ НАРОДНИ ПРИКАЗНИ, прир. Томе Саздов, Мисла, Скопје, 1977.
- ГРАДАЦ: Часопис за књижевност, уметност и културу (темат „Чудовишта и врагови“), бр. 73-74-75/XIII-XIV, Чачак, новембар-децембар 1986; јануар-април 1987.
- Јован Јаниќијевиќ, „Прича о змајеубици“ in: У ZNAKU MOLOHA, Vajat, Beograd, 1986, 7-28 стр.
- МИТОЛОШКИ РЕЧНИК (прир. Виолета Костеска-Петреска), Ѓурѓа, Скопје, 2012.
- Јозеф Обремски, ФОЛКЛОРНИ ЕТНОГРАФСКИ МАТЕРИЈАЛИ ОД ПОРЕЧЕ (книга I), редакција Танас Вражиновски, Матица македонска, Скопје, 2001.
- Виолета Пирузе-Тасевска, МИТ – ПРИКАЗНА, Просветно дело, Скопје, 2004.
- Владимир Проп, ИСТОРИСКИТЕ КОРЕНИ НА ВОЛШЕБНАТА ПРИКАЗНА, превод Тронда Пејовиќ, Македонска реч, Скопје, 2011.
- TALES FROM THE HEART OF THE BALKANS, retold by Bonnie C. Marshall and ed. Vasa D. Mihailovich, Libraries Unlimited, Englewood, 2001
- Svetan Todorov, UVOD U FANTASTIČNU KNJIŽEVNOST, Rad, Beograd, 1987.
- Марко К. Цепенков, МАКЕДОНСКИ НАРОДНИ ПРИКАЗНИ (книга I), Македонска книга, Скопје, 1989.
- Веселин Чајкановиќ, СТАРА СРПСКА РЕЛИГИЈА И МИТОЛОГИЈА, СКЗ/БИГЗ/Просвета/Партенон, Београд, 1994.
- Кузман А. Шапкарев, ИЗБРАНИ ДЕЛА (том V – „Приказни“), Мисла, Скопје, 1976.

СМОКОТ КАКО ЧУВАР НА ДОМОТ („Големиот смок“ од Митко Маџунков и др.)

Егзистирањето на „високата митологија“ кај Македонците дава можност за реконструкција на словенскиот пантеон каде што, меѓу другото, се негува и култот на животните, а појавата на смокот (змијата) зазема посебно место. Имено, појавата на големи змии кои голтаат луѓе, лоши змии-јуди на сон, змејовидни змии, змии со коса, змии кои се врзуваат и одврзуваат, змијарници – е честа иконографија, при што змијата претежно е носител на среќа, куќна змија. Таа ноќно време лази врз јорганите и има рокчиња, а кога ќе ги извади рокчињата треба да се постеле бело платно и ако таа помине преку него, ќе го остави рокчето кое било лековито...³⁹

Змијата ја менува кожата, се појавува и се губи во земјата, доаѓа од подземјето и заминува во него. Таа има расцепен јазик, искушува и, според Јан Кот, библискиот мотив за змијата е сведен на есенцијата: од спознанието до оплодувањето и од оплодувањето до смртта.

„Змијата има важна улога во одржувањето на космичкиот ред: таа е еден од елементите кои ја држат земјата.“⁴⁰ Таа како животинско суштество честопати

³⁹ На една импресивна слика врз „Олтарот на Ларите“ во куќата на Ветии во Помпеја, настаната во 63–79 год., прикажани се три човечки појави кои играат над голема змија, веројатно низ игрив култ кон домашниот миленик.

⁴⁰ Нина Анастасова-Шкрињариќ, СЛОВЕНСКИ ПАНТЕОН, Менора, Скопје, 2004, стр. 105.

генеалогски се поврзува со змејот, кој освен тоа што може да се роди од жена, може да се биде изроден и од смок.

Змијата зазема значајно место во истражувањата врз македонското фолклорно творештво, посебно низ примерите од македонската народна песна. Од некогашниот обичај предците да се погребуваат под прагот или во огништето е и верувањето дека секоја куќа има своја змија чувар или куќна змија која живее под прагот или во огништето.⁴¹ Според ова, прагот и огништето се сметаат за своевидни живеалишта на предците, бидејќи предокот-заштитник се обожава во облик на змија. Куќната змија понекогаш се смета и за дух на родоначалникот.

Во материјалите од Порече на Обремски се опишува постапката откако змијата ќе го касне човекот. Најпрвин на каснатото место се става урина и тутун, па ситна трева којашто ја зобат овците и веднаш потоа гризнатото место мора убаво да се исплакне со вода со иљачот: „Јадов ќе го ваѓам. Мочов ќе го клада, сер ќе ваѓам. Тутун ќе го клада, болест од змија ќе ваѓам“. Со слична заднина, кај Шапкарев се среќаваат приказните „Лошата жена, позла и от лута змија“, „Змијата и гробот“ и „Змијата и овчарот“. Цепенков пак ни ги прераскажува „Царева ќерка отру себе си и брата си од змија отруачка без да знаи оти брат ји бил“

⁴¹ Марко Китевски, „Македонски митолошки народни песни“ во: ПРИЛОЗИ ЗА МАКЕДОНСКИОТ ФОЛКЛОР, Култура, Скопје, 1989, стр. 27.

и „Деветте сестри што имале еден брат. Змијата го изеде и пак змијата го оживе“.

Куќните змии не се тепаат. Секоја куќа, секое населено место и обработлива почва имаат свој стопан покровител. Во Пиринско тој се нарекува наместник, во Охридско домашар, а во Велешко сајбија. Едно од најпознатите демонски суштества во словенската митологија и во македонското народно творештво кое е заштитник на куќата и семејството и наедно чувар на домот е токму смокот (змијата). Во Егејско селаните секоја седма година подготвувале обредна трпежа во чест на дедото-смок, за да не се налути преку болести, смрт, временски непогоди. Во Скопско, на 22 март, на денот на пролетта, селаните ги разбудуваат змиите, оставајќи си ги алиштата за да помине преку нив змија, смок, верувајќи во исцелителната моќ на таквото нешто. Вражиновски вели дека „се верувало дека смокот е заштитник и на селските граници, на нивјето, на лозјата.“⁴² Така, околу село Раштани, каде постоел т.н. раштански смок, селаните не само што не го задевале смокот туку верувале дека тој е стопан на одреден атар или територија. Во циклусот приказни за „стопанот покровител“, т.е. за смокот како чувар на домот, Вражиновски ги запишува: „Куќна змија“⁴³, „Смок чувар на црквата 'Св. Тројца““, „Смокот не се убива“, „Смокот чувар на пари“, „Нечесниот продавач на куќа“,

⁴² Танас Вражиновски, МАКЕДОНСКАТА НАРОДНА МИТОЛОГИЈА: народна демонологија на Македонците, Матица македонска, Скопје, 2002, стр. 74.

⁴³ Исто, стр. 76.

„Смрт на жена од убиство на смок“ и „Смок во селото Вирово“.⁴⁴

Во врска со култот кон змијата-стопан (чуваркуќа), Анастасова-Шкрињариќ дискутира дека „секој дом има змија наречена: чуваркуќа, стопанка, домашарка, пазачка, глухарка (лови глувци). Таа обично не се појавува, а ако се појави, тоа е знак дека нешто ќе се случи. Ако се убие змија, некој од куќата ќе умре. Се верува дека таа ја чува куќата од несреќи, го 'врти касметот', стои од десната страна на огништето или во темелите на куќата“.⁴⁵

Змијата обично живее под прагот или под огништето, а во куќата влегува преку оџакот. Таа од памтивек била почитувана како покровител или заштитник на семејството. Толкувањето за змијата како чувар на куќата во македонската народна традиција се совпаѓа со толкувањата за змијата во минојско-микенската цивилизација.⁴⁶

Грабежливата, чуварска особина на змијата (смокот) детално е опишана и во народната приказна „Смок – чувар на пари“⁴⁷, во која двајца се договараат да украдат пари од едно место за кое дознале дека таму се скриени. Откако дошле на местото, над парите стоел еден голем смок кој ги чувал. Поради тоа, тие немале храброст да му се приближат и да му ги земат парите. Но по извесно време и смокот и парите исчезнале оттаму.

⁴⁴ Спореди: Вражиновски, стр. 76–82.

⁴⁵ Анастасова-Шкрињариќ, стр. 108–109.

⁴⁶ Лидија Ковачева, „Верување во животинскиот говор како предзнак на смртта кај старите Грци и во Македонската народна традиција“ во: *Патримониум*, бр. 3–4, 5–6/II, 2008–2009, Каламус, Скопје, стр. 242.

⁴⁷ Вражиновски, стр. 79–80.

Се верува дека смокот кој го чува полето и лозјето, всушност, ги брани полињата од ламји кои ги предводат облаците, и кога тие ќе наумат да истураат град врз земјата, смокот или, кај народот, змејот, се фаќа во костец со ламјата и се бори со неа на живот или смрт.⁴⁸

Змијата е суштество од лиминалната зона, и библиски и во целото христијанство, поради низа свои особини, а меѓу другото, поради движењето по земјата без нозе, спаѓа во библиските чудовишта. Со одењето по земјата без нозе, змијата го нарушува логичкиот принцип.⁴⁹ Змијата има и хтоничка симболика, изразена преку сродноста на зборовите змија и земја, таа излегува од дупката, од Адот, а се дочекува на Св. Евдокија. Словените имаат цар или царица кои живеат на крајот од светот, во подземниот свет и „таа змија носи на главата круна, скапоцен камен, прстен, обетки, звезда, има рогови, петлова грива; се одликува со бела боја, мустаќи, златна глава, или има две глави, мачешка глава, петлови нозе...“⁵⁰ При религиската реконструкција на словенската народна космологија, смокот ги претставува силите на хаосот, а змијата огништето на космосот.⁵¹ Така, во некои познати умотворби, на пример, во песната „Мома и змија“ запишана од

⁴⁸ Спореди: Сретен Петровиќ, СИСТЕМ СРПСКЕ МИТОЛОГИЈЕ, Просвета, Ниш, 1999, стр. 49.

⁴⁹ Ivan Kovačević, MIT I UMETNOST, Bazaart, Beograd, 2006, стр. 110.

⁵⁰ СЛОВЕНСКА МИТОЛОГИЈА (Енциклопедијски речник), ред. Светлана М. Толстој и Љубинко Раденковиќ, Zepher book world, Београд, 2001, стр. 212.

⁵¹ Види: Andrzej Szyjewski, RELIGIA SŁOWIAN, Wydawnictwo WAM, Kraków, 2003, стр. 65.

Миладиновци, се прикажува врската на змијата со Господ.

*...Под камен змија љуџица.
Змиа си бога молеше:
Умрија, боже, девојка,
Гнездо в коса је да ѝраам...*

Митко Маџунков во својата театарска пиеса „Големиот Смок“⁵², низ репликите на Бабата Фима, Андромаха и Божа, отвора „симпозиум“ за домашната змија, наречена смок. Ова е драма која, потпирајќи се врз стари преданија и нови заплети, конзистентно ја создава сликата за светот на смоковите како соперници на луѓето.

Змијата општо ја нарекуваат Шаро, краса, божјо пиле, Анаста или бабуљка, а следејќи го амбивалентниот однос кон него, смокот може да има и други имиња...

БАБАТА ФИМА: Вик'џи оџи разни џи имало, или џа исџијо на разни чишџије се џравџл. На сџоџиџи имџна имал, џо боја Белчо или Шарчо или Црнчо, џо некџо особџна Асџјко, Теџко, Влечко, џрема мџсџожџџелсџвоџо Подзџмко, Нивко, Езџрко, или џак Каменџр, Башџџџр, Домашџр, а сџроџи нџвикиџе Грабонџс...⁵³

За особината на „смукањето“ кај

⁵² Антологиската драма на Митко Маџунков „Големиот Смок“ (правена по мотивите од прозата, но веројатно и според одредени фолклорни мотиви од струмичко-бежанскиот крај) своја успешна сценска верификација имаше двапати, и тоа на сцената на Народниот театар „Антон Панов“ во Струмица. Првиот пат премиерата во режија на Бранко Ставрев беше на 13 септември 1986, а вториот пат, со дваесетгодишна дистанца, премиерата во режија на Горан Тренчовски беше на 9 февруари 2006. Иако дејството е лоцирано во 60-тите години од минатиот век во Струмица, ситуациските планови се поуниверзални и се однесуваат токму на балканското поднебје со словенски предзнак.

⁵³ Митко Маџунков, „Големиот Смок“.

смоковите, се претпоставува дека секоја крава има свој смок...

БАБАТА ФИМА: ...Ако цицáл крави *žо* вика́ле Крaвоци́ц, или Крaволи́з, или Крaвоžри́з, или Цицокрáв или Млечко. Голем *цyаѝ* им дава́л на крaвиѝе, ка *ке* им доѝежнáло вимеѝо они самиѝе доваžáле *ѝри* не*žо*: Смоко мука́л – *ја ѝаká* мууу *ѝрaвѝл*, како *ѝеле* – а крaвиѝе *žо* оближува́ле, доде́ка он *ке* им се замоѝáл околу задниѝе нози и *ке ѝочнáл* да *žи* смука, *ѝрво еднáѝа* боска, *ѝа друžáѝа*...⁵⁴

Сведочејќи за физичкото приопштување на смокот, осознаваме дека тој има мошне чудесни одлики...

БАБАТА ФИМА: Еднаш имáл *žлава* како *žовéдо*, со човéчки уши; *друžѝаѝѝ оѝашувáл* цело лозе, а на носо *цeвaѝр* носѝл. Ка *ке* свирнáл, сичко за*žлyјнува́л*. Домашáро носѝл царска круна и живејáл над *ѝладо žудѝни*. Некојѝáѝѝ имáл и крила, се *ѝреѝрaвáл* у ламја. Имáл и нозе, арно ама *žи* кријáл. У сѝаро време кажува́ле *оѝи* можел да *žо оѝаше* цел*žо* свеѝѝ, само ако му се *ѝрисака*. По божја воља, Смоко на *ѝиѝи* *шo žо žледáле* им се кажува́л сѝоѝаѝѝѝ *ѝóмалечок*, иначе секуј *шo* *ке žо* видéл *ке* се *шѝѝраѝѝѝсáл* ус ак'ло. Само на в'ко и на којно им се кажува́л како́ф *шo* си бил, и заѝавá они не се ан*žелосувáле ѝо*лко од не*žо*. Вик'ѝѝ *оѝи* не*žо* никој не можéл да *žо* виде колко е сафѝ *žрозен*, само некој кафелѝѝ *ајž'р* од една и *ѝол žодина*...⁵⁵

Смокот има строго домашни специфики...

БАБАТА ФИМА: За Голémјо Домáшен

⁵⁴ Митко Маѝунков, исто.

⁵⁵ Маѝунков, исто.

Смок има разни ꙗрикажнꙋци: у неџо може да биде духо на некуј дедо-ꙗрадџо или дури на жив роднꙋна; а у неџо може да живџе и нашꙋ соꙋсꙋвен дух. За еднꙋше шава е ꙗричина да не џо чеꙋк'ш; друџише мисл'ш ошꙋ баш за шава ꙗреба да џо сукшꙋсаꙋ! За Голџмјо Смок се верꙋва ошꙋ и скриино азно чува, он џи ꙋазе бебиншꙋ у лулкише, неџо никој не смее да џо чеꙋне; ꙋш друџа сшꙋрана, некуј врешꙋ ошꙋ дунесувал џолџмо зло, к'шшꙋаꙋ у коо ке се ꙋојаве ја чека несрџка, а шꙋај ꙋа шшꙋо ке џо виде мора да умре.⁵⁶

За конкретната поврзаност на смокот со темелите, куќата и имотот, ликот на Андромаха точно кажува каде може да се крие тој...

АНДРОМАХА: Уф шимџшꙋо. Во шемелешꙋо бе на нашꙋе к'шшꙋи, шо се ꙗрааш лушꙋ! Им'ш едꙋн заеднички цар. Он џи ꙋовџле, а они си се шеш'ш ꙋо дворовешꙋо, башшꙋише и ꙋошꙋооншꙋо, ка е ладно се ꙋеч'ш, ка е шꙋошꙋо се лад'ш, си јад'ш ꙋш јꙋшк'шцише, и никуј не смее да џи чеꙋне. А секоо к'шшꙋа мора да си има зми.⁵⁷

Смокот има и господарски карактеристики...

АНДРОМАХА: Царо им бил Смок. А них секакви џи имало: еднꙋ думашарки џи вик'ш, друџи думакꙋнки, шꙋрешꙋ сајбꙋки, чешꙋвршꙋ сшꙋошꙋанки, шо е сџ с'шшꙋо. Еднꙋ, има, свирк'ш: свир-свир-свир, некуј ꙋа сшꙋенк'ш: мм-мм-мм-мм, ја на лела ми сꙋдо ка се урниса, убаво чујашме, кашꙋ жаба крека: кре-кре-кре, или како

⁵⁶ Маџунков, исто.

⁵⁷ Исто.

сааӣ ӣихо, крк, само ӣака́ ӣраа: крк-крк-крк.⁵⁸

Очигледна е и „млечната“ врска на смокот со човекот, односно архаичната митологема змија–млеко...

АНДРОМАХА: ...Вика деӯӣо: „Чувéк си с̄ӣи на ӣоо̄л̄ӣо. Змиӣӣа лазе ӣу ниџӣӣа. Чувéко разејн'н. Змиӣӣа му флива в'ф ус̄ӣа́ӣа, у желуднико. Ами лек? Как да искар'ӣи змиӣӣа ӯӣи чувéко? Ке сфар'ӣи млеко, ке гу убéс'ӣи чувéко за нојс̄ӣо, ус ус̄ӣа́ӣа млекоӣо за да го дие ӯӣи ӣаница̄ӣа. Змиӣӣа ӣа излеве, лакома на млек̄ӣо...“⁵⁹

За безопасноста на домашната змија – смокот, драмскиот лик Божа Црногорецот на Маџунков вели:

БОЖА: ...била ӣовезана са кућом у којој сам с̄ӣановао, ӣо је била ӣиурска кућа... Очима сам је видео, имала је око седам мет̄ара, и ӣрилично дебела, није била ӣоскок, била је ӣешка за ӣоскока, шарна змија онако – али никад ми ш̄ӣе̄ӣу наӣравила није. Никад! (...) Не могу да будем ӣаме̄ӣан, но кажу да кӯӣња змија не ӣрави ш̄ӣе̄ӣу...⁶⁰

Чувањето на домашното богатство е главна окупација на смокот како главен протагонист во оваа драма за разбудувањето на колективната задреманост, каде смокот значи опомена, предупредување, предапокалиптичен знак...

АНДРОМАХА: Едно време но̄го ги имаше ӣӣи мерé̄ӣски. Надека́ лозӣӣӣа ка одахме, ош̄ӣе како момичка, глед'ӣи, се наредиле ӣо ӣа̄ӣо – о̄ӣи ӣа̄ӣо широк, нии мирно си

⁵⁸ Маџунков, исто.

⁵⁹ Исто.

⁶⁰ Исто.

врв'ме, не ù чејк'ме, врв'меси – една, две, ајдеее, наредиле се, на сн'цејо се ѝеч'и. (...) И у ѝајѝковајѝа ми к'шча имаше еднá. Само си ја гледааме ка си се шејѝе ѝу баишчајѝа, ѝу кијѝкиѝе и ѝу зелениилѝа. Куѝа у едењо сиѝ ке флезе, куѝа у друкјо. И дома флеваше, на ѝоѝоно, нис кабиѝико. Си ѝееше: фиу-фиу, фиу-фиу. Биле ѝајѝко ни говор'ше: „Нее шејѝајѝе. Она е госѝинка. Срекајѝа нее ѝавá. Паарѝе ни гѝ чува!“⁶¹

Во комплексот на „митски претстави поврзани со куќата, ја следиме симбиозата и меѓусебното втопување на два култно-магиски комплекси: култот на мртвите и култот поврзан со машкиот принцип, носител на плодноста“.⁶² Од друга страна, го проследуваме и присуството на обичајот на обреден изгон на змии на празниците Св. Еремија, Св. 40 Маченици, Благовец...⁶³

Конкретното присуство на смокот (змијата) предизвикува и свештенички грабеж, за што мошне прецизно пишува Јордан Јовков. Според него, постои традиција која ја сврзува змијата со жетвата, што е најочигледно во жетварските песни. Осмислена во архаично-симболен план, жетвата е период со силно изразен карактер на преодност. Се работи за времето во кое пченицата умира, за да се претвори во жито. Елевсинските мистерии завршуваат

⁶¹ Маџунков, исто.

⁶² Никос Чаусидис, МИТСКИТЕ СЛИКИ НА ЈУЖНИТЕ СЛОВЕНИ, Мисла, Скопје, 1994, стр. 350.

⁶³ Божилакот е исто така змија што се спушта на земјата и ја пие водата, а според јасноста на боите може да се суди за идниот род на лозјето, маслинките и пченицата. Во врска со ова, види: Валериј Софрониевски, „По трагите на Божилакот“ во: *Годишен зборник*, бр. 62, 2009, Филозофски факултет, Скопје, стр. 367.

со триумфално покажување на сноп пченица. На тој начин циклусот на преродбеничко страдање се затвора со раѓањето на богдете. Иницијаторниот аспект кулминира во идентификацијата со принципот на вечен живот.⁶⁴ Оттука, поклонувањето кон смокот (змијата) ја олицетворува и неминовната потреба за трајно сочувување на традиционалните добра и сопствените домашни вредности, низ принципот на постојано одржлива регенерација на родот и домот.



⁶⁴ Види: Йордан Йовков, МИТОВЕ И МИТОЛОГИЈА, Полис, София, 2001.

КОНСУЛТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Нина Анастасова-Шкрињариќ, СЛОВЕНСКИ ПАНТЕОН, Менора, Скопје, 2004.
- Танас Вражиновски, МАКЕДОНСКАТА НАРОДНА МИТОЛОГИЈА: народна демонологија на Македонците, Матица македонска, Скопје, 2002.
- Йордан Ѓовков, МИТОВЕ И МИТОЛОГИЈА, Полис, Софија, 2001, е-извор: <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=109&WorkID=2642&Level=1>
- Марко Китевски, „Македонски митолошки народни песни“ во: ПРИЛОЗИ ЗА МАКЕДОНСКИОТ ФОЛКЛОР, Култура, Скопје, 1989, 5–76 стр.
- Лидија Ковачева, „Верување во животинскиот говор како предзнак на смртта кај старите Грци и во македонската народна традиција“ во: *Патримониум*, бр. 3–4, 5–6/II, 2008–2009, Каламус, Скопје, 239–248 стр.
- Ivan Kovačević, MIT I UMETNOST, Bazaar, Beograd, 2006.
- МАКЕДОНСКИ НАРОДНИ ПРЕДАНИЈА, подготвил Танас Вражиновски, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Скопје, 1986.
- Митко Маџунков, ГОЛЕМИОТ СМОК, е-извор: <http://makedonija.rastko.net/delo/12186>
- ОБРЕДНИ И МИТОЛОШКИ ПЕСНИ, избор и редакција Кирил Пенушлиски, Македонска книга, Скопје, 1968.
- Сретен Петровиќ, СИСТЕМ СРПСКЕ МИТОЛОГИЈЕ, Просвета, Ниш, 1999.
- Љубинко Раденковиќ, СИМБОЛИКА СВЕТА У НАРОДНОЈ МАГИЈИ ЈУЖНИХ СЛОВЕНА, Просвета, Ниш, 1996.
- Andrzej Szyjewski, RELIGIA SŁOWIAN, Wydawnictwo WAM, Kraków, 2003.
- СЛОВЕНСКА МИТОЛОГИЈА (Енциклопедијски речник), ред. Светлана М. Толстој и Љубинко Раденковиќ, Zepher book world, Београд, 2001.
- Валериј Софрониевски, „По трагите на божилакот“ во: *Годишен зборник*, бр. 62, 2009, Филозофски факултет, Скопје, 365–383 стр.
- Никос Чаусидис, МИТСКИТЕ СЛИКИ НА ЈУЖНИТЕ СЛОВЕНИ, Мисла, Скопје, 1994.

ЗА ВЕНЕЦИЈАНСКАТА БЕСЕДА

Македонската средновековна книжевност е генерално оформена од темелите на целокупното дело и мисиите на просветителските браќа Кирил и Методиј, започнувајќи од нив една континуирана и здрава традиција во рамките на сесловенското книжевно творештво. Корените на културното наследство на македонската ранохристијанска почва во средновековието се на некој начин синтетизирани во космополитскиот животен проект на светите браќа солунски.

Семето што тие самите го имаат посеано низ пределите на почвата што се подготвувала за просветителски препород, природно започнува да никне и да фаќа правец кој е мошне значаен и за нашата, рана македонската писменост и за воспоставувањето траса на еден нов книжевен континуитет. „Темелите на православната византиско-словенска култура на Македонија почиваат во делото на Светите равноапостолни Браќа Кирил и Методиј.“⁶⁵ За нивните житија, покрај пионерите Лавров и Миклошич, низ историјата на книжевноста посветенички се имаат заложено и научници од типот на Шафарик, Киселков, Теодоров-Балан...

Всушност, трудовите во врска со средновековната книжевност се секогаш дефицитарни и мошне корисни во поглед

⁶⁵ Отец Стефан Санџакоски, „Пролегомена за истражувањето на православната византиско-словенска култура на Македонија“, во: БОГОМИСЛИЕ, Метафорум, Скопје, стр. 80.

на истражувањето на феноменот на наследство на браќата Кирил и Методиј.⁶⁶ Конкретно, „Панонските легенди“, или тие вечно инспиративни „пространи житија на словенските просветители Кирил и Методиј“ се изучуваат како драгоцен референтен извор на старословенскиот јазик, давајќи можности за најразлична интерпретација.

Имено, по четиринаесетмесечниот престој во Моравија, браќата повратниот пат изгледа го избираат преку градот Венеција. Таа брилијантна епизода од нивното патешествие е опишана во шеснаесеттата глава од осовременетите „Панонски легенди“. Но тие во Венеција биле дочекани со организирано обвинение за правото да се врши богослужба на словенски јазик. Тука мошне пластично се опишува витешки водената битка на братот Константин - Кирил против тријазичната ерес. На овој настан историографите и хроничарите на книжевните просветлувања и проникнувања низ таа просветителска доба, му придаваат посебно значење.⁶⁷

Една од големите идеи кои ги прокламира св. Константин-Кирил Солунски наречен „Филозоф“ (826/827–14 февруари 869) е идејата за рамноправност на јазиците. Таа е мошне убедливо аргументирана во диспутот во Венеција со латинските свештеници, што датира непосредно по

⁶⁶ Види: Добрила Миловска, „Библиографија на објавени трудови во врска со средновековната книжевност (1946–1985)“, во: МАКЕДОНСКА СРЕДНОВЕКОВНА КНИЖЕВНОСТ, Македонска книга, Скопје, 1991, стр. 260–278.

⁶⁷ Види: Сл. Киселков, ПАНОНСКИТЕ ЛЕГЕНДИ ИЛИ ПРОСТРАННИТЕ ЖИТИЈА НА СЛАВЈАНСКИТЕ ПРОСВЕТИТЕЛИ КИРИЛ И МЕТОДИИ, Просвета, Јамбол, 1923, стр. 33-36.

приемот кај Коцел, кнезот панонски. Всушност, во неговата содржина има секавична идеолошка борба против сфаќањето дека само на трите „свети“ јазици (староеврејскиот, грчкиот и латинскиот) луѓето можат да му се молат на Господ и да го проповедаат неговото Слово. Спорот, дискусијата, полемиката или како што насекаде е позната – беседата на Константин во Венеција, содржи и една мошне револуционерна и смела идеја за правото на народите да имаат посебно писмо и своја богослужба. Тоа е мошне крупна прогресивна идеја и самиот подвиг на реализирање е мошне значаен зафат за интелектуалното опкружување на солунските браќа.

Евидентно е дека браќата (посебно Константин - Кирил, како директен активен протагонист во венецијанската случка) организираат фронт наспроти душманите на славјанството, борејќи се со „тријазичниците“ во битка за равенство помеѓу народите, потенцирајќи го демократскиот карактер на нивното дело: низ писменост и богослужба на народно познатиот јазик да им се приопштат културните посебности на пошироките слоеви.⁶⁸

Покрај културолошко-просветителската мисија што ја вршеле обајцата, во ликот на Константин - Кирил се назира и расен ортодоксен теолог, но и општественик со висок идеал за мудроста, „љубител на

⁶⁸ Спореди: Емил Георгиев, НАШЕТО АЗ-БУКИ-ВЕДИ, Народна просвета, Софија, 1981, стр. 28.

мудроста“. Со создавањето на глаголицата, тој станува и своевиден изумител.

Прочуената „венецијанска полемика“ се смета за куриозитетен пример во нашата историја од раниот развој на словенската писменост.

Впрочем, кога стигнал во Венеција, Константин бил пречекан од тријазичниците во расправа за негирање на словенскиот јазик. Навредливите зборови еднакви на клевета, упатени ривалски, кај него побудиле доза на самоуверена и духовничка одбрана:

Не врне ли дожд од Боџа еднакво за сиие? (Мат. 5, 45) Зар не дишеме воздух сите еднакво? Тогаш, како не се срамите да признаете само три јазика, а сакате сите други народи да бидат слепи и глуви? Кажете ми дали Го сметате Бога толку немоќен што да не може да го даде тоа или толку завидлив што да нејќе? Ние пак, знаеме многу народи што се вешти на книги и Го слават Бога секој на свој јазик.⁶⁹

Во таа вонредна беседничка пригода, во Венеција, Константин Филозоф мошне вешто ја аргументира „доктрината за еднаквоста на сите народи и за нивните еднакви права да имаат своја писменост и свое богослужение, со што се будела и свест за национално самосознание“.⁷⁰

Наспроти концептот за само три јазици пропагиран со деспотското однесување

⁶⁹ Тука Константин-Кирил споменува вкупно дванаесет народи и племиња: Ерменците, Персијците, Авазгите, Иверците, Сугдите, Готите, Обрите, Турсите, Хазарите, Арабјаните, Египќаните, Сирците.

⁷⁰ Петар Хр. Илиевски, „Идејата на Константин Филозоф за рамноправност на јазиците“ во: СЕТИЛА НЕЗАОДНИ: Словенските првоучители и нивните ученици, Матица македонска, Скопје, 1999, стр. 57.

на византиската политика, Константин - Кирил поткрепа и инспирација за својата револуционерна идеја за рамноправност на јазиците во литературата и богослужбата црпел од три извори: библиски (новозаветни), практиката на ранохристијанската црква и патристичката литература и химнографска содржина на православното богослужение.⁷¹ Сето тоа имало словенски предзнак.

Димитри Оболенски, кој прави вивисекција на Византиумот и Словените, ги нарекува браќата Кирил и Методиј „апостоли на словенството“.⁷²

Кога Кирил бил во Венеција, против него се насобрале епископите, поповите и црнорисците, како врани на сокол, покренувајќи ја тријазичната ерес. Тие му забележале од каде сега тој на Словените им изнашол азбука, кога тоа порано не го направиле ниту Григориј Богослов ниту Јероним ниту Августин. Тие се повикале на некое напишано свето правило дека Божјата служба треба да се изведува само на трите јазици на коишто е испишан натписот на Христовиот крст. Но со добро поткован, вдохновен говорнички стил, и испровоциран од венецијанските „врани“, во дипломатски манир на искусен деец, тој започнал да им одржува лекција за демократијата и хуманизмот, за прогресот и еднаквоста. Се служел со цитати од Библијата и со илустративни примери од животното искуство. Одржал една

⁷¹ Спореди: Илиевски, исто, стр. 57–58.

⁷² Спореди: Dimitri Obolensky, BIZANTIUM AND THE SLAVS, Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary Press, 1994, стр. 205–242.

незаборавна, достоинствена беседа врз нивниот конзервативизам. Проговорил за насушната потреба секој народ да разговара на својот мајчин јазик, за да дојде полесно до комуникација и разбирање помеѓу верникот и Господ.⁷³

Тешко вам, книжници и фарисеи, лицемери, заштоа што го зашвораште царството небесно пред луѓето; ошти, ништо вие влегуваште, ништо ги пушташте да влезат оние што сакаат да влезат. (Мат. 23, 13)⁷⁴

„Часот“ што Константин - Кирил им го одржал на „тријазичниците“ бил мошне директен и строг, принудувајќи ги да отстапат.

Ошќако вака жестоко ги осуди поради нивната реакционерна и нехумана филозофија, преку која познавачите на шриште синоменати јазика си заземаа привилегирана положба на светиот на знаењето, богослужбата и науката, во однос на милионите непросветени и заостанати народни маси, на кои им беа недостигани јазиците на елијата - Константиин им укажа на штоа дека на свои јазици богослужбата ја вршат низа народи во светиот...⁷⁵

А сега, ако дојдам при вас, браќа, и ви зборувам на разни јазици, каква полза ќе имате од мене кога не ви се објаснува, или со ошкровение, или со познавање, или со шпрокување, или со поука?⁷⁶

⁷³ Спореди: Харалампие Поленаковик, „Творецот на словенската просвета“ во: ВО МУГРИТЕ НА СЛОВЕНСКАТА ПИСМЕНОСТ, Ein-Sof, Скопје, 2000, стр. 64.

⁷⁴ Цитат од „Панонски легенди“, стр. 68.

⁷⁵ Поленаковик, исто.

⁷⁶ „Панонски легенди“, исто.

Од најраните зачетоци на хомилитиката, преку реторичките начела, подемот на духовното беседништво се гледа токму во настапот на Константин - Кирил во т.н. Венецијанска беседа, која станува модел на беседништвото во првиот милениум.

Уште Аристотел пишува дека секоја беседа треба да биде сочинета од два дела: изложување на предметот и убедување. Изложувањето е раскажување, кажување за предметот на говорот, а убедувањето е докажување на искажаното. Покрај ова, беседата има и увод и епилог и не секој вид говорништво ги користи сите овие делови од беседата.

Режисерот Константин Сергеевич Станиславски, пак, основоположникот на современиот систем за актерството, во корпусот на сценското изразување вбројува: внатрешен темпо/ритам, карактеристичност, сталоженост и одреденост, етика и дисциплина, сценски шарм и привлечност, логика и постапност.⁷⁷ Во стаменоста, сугестивноста и доловувањето на реален повратен ефект кај слушателите (оние на коишто им е наменет одреден трактат), мошне важна улога игра човечкото чувство на самоодбраната⁷⁸.

Во таа смисла, Константин-Кирил при реалистичниот говор се служи со принципот на антитезичност и тој во своето слоевито експозе повикува на разумно третирање на верата:

⁷⁷ Види: К. С. Станиславски, СИСТЕМ, Партизанска књига, Љубљана, 1982, стр. 266.

⁷⁸ Спореди: Станиславски, исто, стр. 59.

Браќа, немојте да бидете како деца по умов; за злошто бидете младенци, а по умов зрели. Во законот е записано: „На твој јазик и со твоја уста ќе му зборувам на овој народ, но и така нема да ме послуша, вели Господ“. (сп. Исаија 28, 11–12)⁷⁹

Инаку, беседништвото е умствена дејност која се изразува во разни животни облици низ историјата, во моментите кога некој сака да потенцира некоја мисла.

*Беседникот не се обраќа само на разумот, туку и на чувствата и фантазијата на слушателите, со помош на елементите како што се логичноста, знаењето, убедувањето и ноевското воздигнување на беседниот материјал.*⁸⁰

*Затоа, браќа, грижете се да пророкувате, но не забранувајте да се зборува и на разни јазик.*⁸¹

Со беседата на Константин природата на зборовите ги надминува рамките на мислењето. Истовремено, се раѓа и една нова гранка во книжевното изразување – беседништво. Дали беседништвото е уметност или вештина? Тоа се базира врз реторичката моќ на говорникот. Во случајов, Константин бил супериорно вешт говорник, со дарба и предиспозиции за сценски настап. Тој ги победил своите противници, меѓу другото, и со правилноста, чистотата и јасноста на говорот. Неговата говорна дикција секако содржела и соодветни

⁷⁹ Цитат од „Панонски легенди“, стр. 69.

⁸⁰ Милош Ђурић, ИСТОРИЈА ХЕЛЕНСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ, Научна књига, Београд, 1951, стр. 621.

⁸¹ Цитат од „Панонски легенди“, стр. 70.

естетски и тонски квалитети. Во полемиката најмногу успеал преку балансирањето во орнаментиката на говорниот израз. Тој се користел со висок, возвишен стил, со библиски цитати, и на места фигуративно.

На крајот, со цитатот од Посланието на светиот апостол Павле до Филипјаните (2, 11) *И секој јазик да исповеда Исус Христос е Господ, за слава на Бога Отецот*, поентирајќи со зборот *амин*, тој всушност дефинитивно ги „посрамува“ своите соперници „тријазичниците“ во Венеција и ги остава победени со збор.

Според одвивањето на околностите и според постапките, можеме да резимираме дека Константин-Кирил маестрално се служел со мислењето и зборовната артикулација, а според Виготски, мислата и зборот се „клуч за разбирање на природата на човековата свест“.⁸²

Одгласот за бриљантната одбрана против тријазичниците брзо стигнал и до Рим. Додека престојувал во Венеција, на Константин му пристигнува писмо од римскиот папа Никола I, кој го кани лично да дојде кај него, во римската престолнина. Поканата е добредојдена за него, надевајќи се дека така лесно ќе го излобира правото за употреба на словенскиот јазик во службата...

Повеќе од сигурно е дека атрибутите за единствен зрел персоналитет достоин за прославеното венецијанско духовништво ги имал само еден мисионер – Константин

⁸² Lav Vigotski, MIŠLENJE I GOVOR, Nolit, Beograd, 1983, стр. 394.

- Кирил „Филозофот“.

Многу години подоцна, Роман Јакобсон, пишувајќи компаративистички за кирилометодиевската традиција, мошне прецизно ја лоцира нивната мисија на своите рани патеки и крстопати.

Ако ги набљудуваме браќата низ призмата на современата обединета европска заедница, кај нив се согледува нивното натпросечно фактично визионерство и секако – одлучноста и знаењето за спроведување на автентичното дело во практиката, што во нивно време било непознато за овие простори.

И она што е есенцијално за ваквиот методолошки аналитички пристап кон Венецијанската беседа на Константин-Кирил, е следново: иако спротивно на композицискиот склоп на дијалогот, монолот повлекува извесна сложеност која наведува на сугестивност на говорните факти, тој (Кирил) издржал во полемичната ситуација како супериорен оратор/беседник/проповедник. Течните зборови на неговото претставување на беседата, веројатно, до ниво на „актерска“ виртуозност, му даваат на словенскиот збор призивок на општење како микрокосмос кон макрокосмосот, како редок „атом кон вселената“⁸³, порака или глас кон потомството... Најпосле, и неговата несомнена уметност при говорот била цврсто орудие кое ги покорило непријателите на „словенското“ мислење и говор.

⁸³ Lav Vignotski, исто.



КОНСУЛТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Аристотел, РЕТОРИКА, превод од старогрчки Весна Томовска, Македонска книга, Скопје, 2002.
- Илија Велев, ВИЗАНТИСКО-МАКЕДОНСКИ КНИЖЕВНИ ВРСКИ, авторско издание, Скопје, 2005.
- Lav Vigotski, MIŠLENJE I GOVOR, Nolit, Beograd, 1983.
- Емил Георгиев, НАШЕТО АЗ-БУКИ-ВЕДИ, Народна просвета, София, 1981.
- Дине Дрваров, УМЕТНОСТА НА ГОВОРОТ, Факултет за драмски уметности, Скопје, 2000.
- Петар Хр. Илиевски, „Идејата на Константин Филозоф за рамноправност на јазиците“ во: СЕТИЛА НЕЗАОДНИ: Словенските првоучители и нивните ученици, Матица македонска, Скопје, 1999, 48–64 стр.
- Roman Jakobson, EARLY SLAVIC PATHS AND CROSSROADS, Mouton, Berlin/New York/Amsterdam, 1985.
- Св. Кирил Филозоф, „Полемика во Венеција“ во: Вера Стојчевска-Антиќ, СВЕТЛИНИТЕ НА ТРАДИЦИЈАТА, Матица македонска, Скопје, 1998, 21–24 стр.
- В. Сл. Киселков, ПАНОНСКИТЕ ЛЕГЕНДИ ИЛИ ПРОСТРАННИТЕ ЖИТИЈА НА СЛАВЈАНСКИТЕ ПРОСВЕТИТЕЛИ КИРИЛ И МЕТОДИЈ, Просвета, Ямбол, 1923.
- Dimitri Obolensky, BIZANTIUM AND THE SLAVS, Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary Press, 1994.
- ПАНОНСКИ ЛЕГЕНДИ, превод од старословенски Рада Угринова-Скаловска, Македонска книга, Скопје, 1969.
- ПАНОНСКИ ЛЕГЕНДИ, превод од старословенски Јован Таковски, предговор Добрила Миловска, Каприкорнус, Скопје, 2001.
- Донка Петканова, КОНСТАНТИН КИРИЛ – ДЕННИЦА НА СЛАВЈАНСКИЯ РОД, Народна Просвета”, София, 1983.
- Харалампие Поленаковиќ, „Творецот на словенската просвета“ во: ВО МУГРИТЕ НА СЛОВЕНСКАТА ПИСМЕНОСТ, Ein-Sof, Скопје, 2000, 38–71 стр.
- Отец Стефан Санџаоски, „Пролегомена за истражувањето на православната византиско-словенска култура на Македонија“, во: БОГОМИСЛИЕ, Метафорум, Скопје, 1993, 75–88 стр.
- Konstantin Sergeevič Stanislavskij, BESEDE, Kultura, Beograd, 1957.
- А. Теодоровъ-Баланъ КИРИЛЪ И МЕТОДИ (1/2), Държавна печатница, София, 1920/1934.
- Pavel Josef Šafařík, ŽIVOT SV. KONSTANTINA ŘEČENÉHO CYRILLA, V. Kočí, Praha, 1868.

ЗАЛЕЗОТ НАД САМУИЛОВАТА ЗЕМЈА (ТВ серијата „Залез над езерската земја“ од Томе Арсовски)

*...Заминаа йоразени кон својој заден йрисџан,
йо каменесџиџе йајџиџа на Подгорија.
Барајќи џи својџе нивје, чеда и домови –
влеџоа во храмој вечен на нашџа Исџорија...*

Видео Подгорец, „Балада за обезочените“

Имајќи го предвид неоспорниот факт дека за создавање на квалитетна и репрезентативна кинематографија е потребна креативна рамнотежа од најмалку три нешта (а тоа се: солидна текстуална предлошка, доследна продукциска реализација и објективен критички одглас), по многу аргументации, историските теми во Македонија изгледа многу ретко се екранизираат. Тука мислам и на оние од поблиското и на оние од подалечното минато, изедначени со митот или подредени на митолошко-реалистично превреднување со извесна историска дистанца.

Имено, долго време во Македонија имаше филмски теми кои беа одобрувани и верифицирани од разни комисији, но имаше и теми кои не го минуваа филтерот за дозвола за екранизирање. Една од тие теми секако е темата за царот Самуил, неговата појава и годините по неговата смрт. Во последно време, Агенцијата за филм на РМ дава сè поголема поддршка на теми кои кореспондираат со нашето минато, како проекти од национален интерес. Иако

таков конкретен филм кај нас сè уште не е снимен, за поздравување е одлуката да се снима игран филм за царот Самуил.

Во филмскиот свет одвреме-навреме струи, според мене, една збајатена фразеологија, при што се споменуваат некакви мали и големи кинематографии. Што, всушност, значи тоа? Дали со тоа се мерат силите на државите со завиден политички, економски или друг моќен предзнак, или пак се вреднуваат делата? Зашто – не мора секогаш филмот да биде екстра-високобуџетен или поддржан од Еуроимаж, па филмот да влезе во светски конкуренции, номинации, фестивали. За жал, во низата долги години на нашата скудна филмска индустрија, и оние малку проблесоци кои заслужуваат внимание, останаа невалоризирани.

Во еден од резултатите од меѓународниот симпозиум „Кинематографиите на малите народи“ од 1995 година, се постави суштинското прашање „Дали големите и малите кинематографии зборуваат ист филмски јазик?“⁸⁴ што отвора проблематика којашто, *се разбира, го ојсегнува и филмот, и мора да биде така, зашто се работи за најзначајната синтетичка уметност на нашата епоха. Самата културен живот, која сериозно ги загрози другите уметнички жанрови и културни појави, таа е возбудена од односите и конфликтите меѓу нејзините животи и оние што не се поа.*⁸⁵

⁸⁴ В. „Дали големите и малите кинематографии зборуваат ист филмски јазик“, во: КИНЕМАТОГРАФИИТЕ НА МАЛИТЕ НАРОДИ, Кинотека на Македонија, Скопје, 1997, 40–53.

⁸⁵ Нав. дело, 44.

Дали, според тоа, ние да се однесуваме инфериорно во однос на условно кажано поголемите/помоќни држави кои се зафаќаат со вакви теми, или пак да им робуваме на исказите каков што е: сега е време на сиромаштија, за снимање ќе дојдат подобри времиња. Мислам дека не е секогаш и токму така. И во најтешките кризни времиња и мигови, некои земји разработуваа вакви проблематики и снимаа филмови, па дури и за време на бомбардирања, инвазии или друг тип на лоши продукциски услови. Затоа сметам дека времето во кое живееме е можеби најподатливо за адаптирање на теми и мотиви од нашето поблиско и подалечно минато, било тоа да се темите кои се вртат околу оската на цар Самуил или оската на Александар Македонски, поинаку би чекале некои други држави и народи да го направат тоа. Зашто, сепак, во светот на филмската уметност постои една друга, не историска туку уметничка фикција, зад која стојат филмските автори – сценаристите, режисерите...

Главен предмет на ова филмолошко истражување е телевизиската драмска серија „Залез над езерската земја“, каде како ликови и протагонисти, помеѓу другите, се појавуваат и Василиј II, Фружин, Несторица, Скифијас, Константин Диоген, и чие дејство се одвива во Охрид и на планината Тимор, а централен предмет на случувањата непосредно по катастрофалниот крах на Самуиловата војска, е обидот на Фружин да

му се спротивстави на Василиј...

Како дигресија во овој мој текст, ќе наведам два филмолошки примера кои допираат во средновековието, или можеби со атмосфера и визуелни компоненти наликуваат на тој период, но сепак како да го заобиколуваат тематскиот видокруг за царот Самуил и неговото царство.

Пример 1: Долгометражниот игран филм ЈАД (од 1975) во режија на Кирил Ценевски

Филмот ни прикажува силен духовен отпор на домородното словенско население кон византиската власт и христијанската догма, изразен преку ересот на богомилското движење и лиците на самочувствие на народот. Одненадеж, се појавува ликот кој го тангира мојот филмолошки дискурс: како лик во филмот се појавува еден ослепен Самуилов војник којшто живее во манастирот. Понатаму, продолжува сагата за прогони, анатеми, убиства, чуми, несреќи... Вистински вител низ кој ја следиме судбината на семејството на Аврам, како вековен симбол на човековото опстојување на балканските крстопати.⁸⁶

Пример 2: Долгометражниот игран филм ТАЈНАТА КНИГА (од 2006) во режија на Владо Цветановски

Авторите на сценариото на овој филм, браќата Владо и Љубе Цветановски и третиот брат Јордан Плевнеш, сметаат дека

⁸⁶ Сп. филмографска информација за филмот на <http://www.maccinema.com/Catalog.aspx?p=62>

оригиналот на Тајната книга до ден-денес не е пронајден. Еден запис од каркасонскиот препис слободно упатува на можноста дека Тајната книга на богомилите потекнува од балканските простори, од тука некаде. Обидот да ја пронајдат, да ја одгатнат повеќевоковната мистерија е и средиштето на ова филмско дејство.⁸⁷

Ако го прегледаме информацискиот сајт на Кинотеката на Македонија⁸⁸ и ако прелистаме една-две филмографски книги, ова се, сè на сè, само два еклатантни примера за нашава тема, кои заслужуваат респект и внимание, но за жал, или филмските критичари мошне остро ги нападнале овие два филма или пак некој неправедно сака да ги подзаборави. Според мене, филмовите изобилуваат со визуелен корпус на решенија и со низа актерски креации. Но некој изгледа сака(л) да ги потисне или девалвира.

Бидејќи филмската уметност во голема мера кореспондира со драмската, неодминливо би ги споменал драмите кои биле врток на инспирација на режисерите, односно на филмските творци. Во овој миг ќе ги споменам драмските текстови „Ивац“ и „Владимир и Косара“ од Стефан Таневски, драмата „Клада“ на Симон Дракул, „Самуил“ на Георги Сталев, „Љубовта на зографот“ на Душан Горенчевски и драмата „Слав Драгота“ на Војдан Чернодрински.

ТВ филмот „Белиот сид“ (1978) во

⁸⁷ Исто, <http://www.maccinema.com/Catalog.aspx?p=688>

⁸⁸ B. <http://www.maccinema.com/>

режија на Љубчо Билбиловски прикажува интересни искушенија на двајца зографи од нашето древно манастирско минато.

Но единствената сочувана во телевизиската архива на Македонската радиотелевизија, филмска серија која е предмет на моето истражување, е ЗАЛЕЗ НАД ЕЗЕРСКАТА ЗЕМЈА, според сценарио на Томе Арсовски работено по неговата истоимена драма, во режија на Благој Андреев.

Емитувана во понеделнични вечерни термини од 19 февруари до 26 март 1973 година, не само на програмата во тогашната Телевизија Скопје туку потоа и на мрежата на тогашната Југословенска радиотелевизија, во оваа живописно снимена филмска серија во шест епизоди дефилира една плејада извонредни македонски актери. Тие актерски имиња од најавната шпица, кои секако ја заслужуваат нашата почит како гледачи или своевидни археолози на аудиовизуелното наследство, се: Дарко Дамевски во улогата на Манитат, Вукан Диневски како Василие II, Цветанка Јакимовска како Лика, Илија Џувалековски како Кнез Добромир, Илија Милчин како Скифијас, Олга Наумовска како Теодора, Петре Прличко како Григориј, Ристо Шишков како Фружин, Самоил Дуковски како Аријанит, Чедо Камџијаш како Диоген, Душко Костовски како Гаврас, Мите Грозданов како Несторица, Тодор Николовски како Петар, Шишман Ангеловски како Елемаг, Никола Автовски како Тихона, Ратко Гавриловиќ како Теофилакт и други.

Историскиот флеш-бек, според напатствијата на Лудвик Куба и според карактеризациите на Срѓан Пириватриќ, нè враќа во добро познатото време на случување на дејството на оваа ТВ-серија:

По смртта на Самуил власта ја презема неговиот син Гаврило Радомир, но по низа перипетии и ликвидации, на Василиј му останало уште да го скрши отпорот на Фружин, најстариот син на Владислав, и на војводите Ивец и Николица. Фружин нај-последно му се предал на царот, па и како и сите други што постапиле така, добил помилување и титула. Ивец, кој имал логор во Јужна Преспа и се подготвувал за востание, бил намамен и фатен од Византијците, му биле извадени очите и во таква состојба бил одведен пред царот и фрлен в затвор. Во меѓувреме бил опколен и Николица, и бил принуден една кобна ноќ да му се предаде на царот, а овој го пратил в затвор во Солун. Така, кон крајот на август 1018 година, царот Василиј успеал дефинитивно да ја покори славната Самуилова држава...

...Томе Арсовски, секако не без причина, својата драма „Залез над езерската земја“ ја посветил на настаните сврзани со распаѓањето на Самуиловото Царство. Тој заправо го расветлува последниот грч, последниот најор да се сочува царството коешто веќе е во агонија, барајќи ги истовремено и причините што довело до него да не останат ни камен. Станува збор за обидот на Фружин, син на Иван Владислав,

да му се сиротливстави на Василиј II кој го поразил Самуила, ослејувајќи ги не само неговите војници туку уништувајќи ја и последната трага на некогашното словенско царство, коешто во тек на четириесетина години успешно ѝ се сиротливставуваше на Византиската Империја.⁸⁹

Така, причината на поразот кај Бела-сица, што помалку или повеќе е поткрепена историска вистина, авторот Арсовски не ја гледа само во тогашната моќ на Византиската Империја туку и во несложните сплетки и братоубиствените интриги со кои се зачна и се урна големото Самуилово Царство. Овој момент посебно го акцентира драмскиот автор инсистирајќи од минатото да се извлече одредена дидактичка поука. Сликајќи го мошне пластично и уверливо ликот на Скифијас, советникот на Василиј II, кој во свои раце ја држи цивилната управа на империјата, Арсовски не ќе ја пропушти можноста да укаже на познатата византиска перфидност и лукавост. Всушност, врз махинациите на овој искусен и бескрупулозен државник, кој успева без пролевање на крв да го победи Фружин, уфрлувајќи во неговиот логор повеќе предавници, почива и заплетот на оваа историска драма. Не двајцата војсководители туку двајцата советници, Скифијас и советникот на Фружин, кнез Добромир, беспштедно ривалски војуваат во оваа драма, сè до моментот кога Фружин и Добромир ќе мораат да му се покорат на

⁸⁹ Александар Алексиев, „Егзалтирана приврзаност кон животот и реалноста“, во: Томе Арсовски, ЗАЛЕЗ НАД ЕЗЕРСКАТА ЗЕМЈА и други драми, Мисла, Скопје, 1974, 407.

Василиј II.⁹⁰

Меѓутоа, според освртот „Егзалтирана приврзаност кон животот и реалноста“ на Александар Алексиев, авторот дозволил и поголем број можеби сосема прозирни решенија, впечатливи и интересни сами за себе, но во својата суштина не толку функционални или недоволно уверливи. Арсовски, исто така, докрај како да не успеал да се ослободи и од еден помалку наивен романтичарски однос кон оваа драмска материја, којшто најмногу е видлив при конципирањето на свршениците, на Фружин и Лика.⁹¹

Според мене, улогата на Фружин во четвртата епизода, насловена како „Престолонаследникот Фружин“, е можеби најсовршено одиграна, од страна на нејзиниот сугестивен толкувач, актерот Ристо Шишков. Епизодата трае безмалку 35 минути. Алексиев, меѓу другото, смета дека *сејќи ова најверојатно е описана за смејка на вкусот на еден поширок аудиенториум каков што се телевизиските гледачи, зашто драмата 'Залезот над езерската земја' беше изведувана како телевизиска серија, иако тоа за нас е симпатична и пивка филмска адаптација на драмски текст, единствената која ја имаме, а која го обработува периодот по Самуиловиот пад.*

Притоа, режијата на Благој Андреев афирмира една реалистична филмска постапка, во која се комбинирани искуствата

⁹⁰ Сп. исто, 408.

⁹¹ Сп. нав. место.

на снимање со три или повеќе камери, инсценирање на амбиентите во студио, во контрапункт со автентични локации на територијата на Македонија.

Гледано од денешен, помодерен агол, оваа играна серија можеби и ни изгледа на места по малку театрално или пак по малку патетично, но сепак, таа има свои специфични атрибути и ја збогатува нашата филмска ризница, фрлајќи свој сноп светлина при осветлувањето на темата за царот Самуил и периодот по неговата детронизација, катастрофа, распад, пораз или, пак, како што би рекол Блаже Конески, неговото одземање на силата.

Сакале или не, откако ќе го констатираме крајот на едно царство, империја или власт, каков што бил случајот со постконфликтниот, посттрауматски период на храбрата и прека Самуиловата доба, поточно, периодот за превласт или за создавање на некои нови, пократко или подолго одржливи, фикционални или документаристички, но сепак – центри на моќ на пансловенската популација, би сакал да поантирам со филозофското или можеби повеќе метафизичко гледиште за непостојната вечност.

Некој рекол дека вечнос̄та е речиси сос̄тојба без иднина... Навис̄ина никаде нема њомалку иднина оѝколку во вечнос̄та во којаш̄то с̄е е дадено. Така вечнос̄та њочнува да значи многу инѝензивно доживување на сегашноѝ време, ш̄то и не е дефиниција која

се чини многу нова.⁹² Тоа би значело дека самата сегашност, и самата актуелност, е безвременска и обична...

Вечноста е Ништовност искажана со спротивниот знак, како да е нешто позитивно, иако таква позитивност не може да биде навистина постојна, мисловно употреблива.⁹³

Најпосле, помеѓу двете незамисливости се вовлекува и трета. Подвизите на царот Самуил зборуваат за „вечно враќање“, за кружењето на светот и сè во него, така што постоењето се разрешува со уништување, а уништувањето се искупува со ново постоење. Поимот за вечноста на Самуиловото Царство – кое, за жал, не можело да опстои подолго – се разменува и помеѓу своите спротивности и тоа станува мит за вечното враќање. Но тоа не е никаков мит, ниту овозможува вредност, ниту пак допушта исчезнување. Тоа е гола вистина.

ФРУЖИН: (...) Никој од вас не му рече на народот оворено, како тогаш Александар Македонски: „Ќе имате ли вие, Македонци, цар што ќе ве владее по правдата и милоста божја?“ (...) ⁹⁴

На тој начин, од емпиријата на уметничкото (пре)создавање на историјата произлегува исходот: не може да се медитира чистото време, како ни самостојната, победоносна вечност.⁹⁵

⁹² Miodrag Pavlović, „Nepostojeća večnost“, in: HRAM I PREOBRAŽENJE, Sfairos, Beograd, 1989, 81.

⁹³ Cf. *ibid.*

⁹⁴ Томе Арсовски, ЗАЛЕЗ НАД ЕЗЕРСКАТА ЗЕМЈА, исто, 96.

⁹⁵ *Loc. cit.* 82.

КОНСУЛТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- КИНЕМАТОГРАФИИТЕ НА МАЛИТЕ НАРОДИ, редакција Борис Ноневски и Дубравка Рубен, Кинотека на Македонија, Скопје, 1997
- Томе Арсовски, ЗАЛЕЗ НАД ЕЗЕРСКАТА ЗЕМЈА и други драми, Мисла, Скопје, 1974
- Йордан Иванов. БЕЛАСИЦКАТА БИТКА, 29 јули 1014 г., Известия на Българското историческо дружество, 1911, кн. 3
- Лудвик Куба, КНИГА ЗА МАКЕДОНИЈА, Македонска реч, Скопје, 2007
- Срђан Пириватрић, САМУИЛОВА ДРЖАВА (обим и карактер), Византолошки институт Српске академије наука и уметности, Београд, 1997
- Miodrag Pavlović, HRAM I PREOBRAŽENJE, Sfairos, Beograd, 1989

ПСИХОАНАЛИТИЧКОТО РАСКАЖУВАЊЕ И ЦЕПЕНКОВ

(„Детето што сонило сонцето на десното рамо и месечината на левото“)

Во основата, оваа сказна содржи во себе етногенетички мотиви, но Цепенков неа ја пренесува новелистички, внесувајќи внатре и извесни елементи на сонот. Како мајстор на композицијата, „тој умее така да го распореди материјалот околу основната нишка на мотивот што еден пасаж од раскажувањето да не биде помалку занимлив од друг“.⁹⁶ Драматичното дејство започнува со чудниот сон. На самиот почеток од сказната гледаме како едно умно дете кое останало сираче без татко и откако мајка му се премажила, го започнува својот нов живот. Според тоа, оваа сказна може да ја сметаме како момчешко-центрирана и во неа таткото е портретиран како отсутен или смрт.⁹⁷ Раскажувачката линија започнува вака:

*Една ноќ беше видело дејшејшо еден чуден сон: како да беше оѓреало сонцејшо од неѓовојшо десно рамо и месечинајша на левојшо.*⁹⁸

Понатаму, фабулата за детето продолжува во оваа насока:

⁹⁶ Томе Саздов, „Приказните на Марко К. Цепенков“ во: КНИГА ЗА ПРИКАЗНИТЕ НА МАРКО К. ЦЕПЕНКОВ, прир. Кирил Пенушлиски, Матица македонска, 2003, стр. 38.

⁹⁷ Види: Alan Dundes, INTERPRETING FOLKLORE, Indiana University Press, 1980, стр. 41.

⁹⁸ Цитат од: Марко Цепенков, „Детето што сонило сонцето на десното рамо и месечината на левото“ во: МАКЕДОНСКИ НАРОДНИ ПРИКАЗНИ (книга прва), прир. Кирил Пенушлиски, Македонска книга, Скопје, 1989, стр. 333.

Дејшеѝо му го раскажало овој сон на очувоѝи, а ѝој му се ѝушѝил со коѝек. Поѝоа дејшеѝо жално избеѓало во шумаѝа и се скрילו во едно шуѝливо дрво, каде шѝо засѝало.

Со ко̀текот од очувот, уште на почетокот од сказната, на детето му се случува губење на статусот, а моќта на мајката е наполно укината.

Изуѝринаѝа, две враѝчиња му го разубавувале соноѝи на дејшеѝо со убава ѝесна. Но цароѝи, кој бил ѝубиѝел на ѝѝици, слушал за реѝкиѝе враѝчиња и наредил да му ѝи уловаѝи.

Според Нина Анастасова - Шкрињариќ, слабото момче (Его) е соочено со искушенијата кои му ги приредува соперникот (неинтегрираниот Ид), следејќи ги барањата на кралот (Супер-егото).⁹⁹

Царскиѝе измеќари, за жал, не усѝеале да ѝи фаѝаѝи враѝчињаѝа, бидејќи дејшеѝо, ѝри будењеѝо, не сакајќи и несвесно ѝи избркало. Поради ѝоа, дејшеѝо заработѝило заѝвор кај цароѝи. По извесно време, една ноќ, цареваѝа ќерка во сарајоѝи забележала чудесна свеѝлина: едно момче со сонцеѝо на десноѝо и месечинаѝа на левоѝо рамо!

Психоаналитичната семиотика укажува на тоа дека во народното творештво се мошне присутни детските проекции за родителите. Тие проекции се манифестираат преку посакувањата, копнежите, странствувањата... Меѓу другото, појавата на елементот на сонцето наведува на појавата

⁹⁹ Види: Нина Анастасова-Шкрињариќ, ТРИНОЖНИКОТ НА ЦЕПЕНКОВ И КАУЧОТ НА ФРОЈД: Психоаналитички концепти во сказните, Македонска реч, Скопје, 2011, стр. 39.

на непрестајниот извор на светлина, топлина и животен снап. Тој елемент е базиран врз машкиот принцип. Сонцето притоа има функција на око на светот и срце на царството. Од друга страна, месечината е одраз на сонцето и таа има способност да го менува својот облик, да се видоизменува. Таа е индиректно поврзана со женскиот принцип и означува периодичност и обнова. Исто така, симболизира преобразба и раст. Нејзината смрт не е конечна. Месечината ги карактеризира спознанието и плодноста.

Ой̄ како го̄ ислушала момче̄ио, кое зай̄очноло да̄ ѝ се до̄иага, царска̄ӣа к̄ерка решила да мӯ ѝомогне. Таа фа̄ишила две истӣи вра̄ичиња и мӯ гӣ ѝредала на ѝа̄ӣка си – царо̄ӣ, за да̄ го̄ ослободи момче̄ио. На ѝо̄ј начин, момче̄ио набр̄гу с̄ӣанало царски измекар.

Во истражувањата и интервенциите на односот родител–дете, гласот на животните (во нашиов случај – врапчињата) има својство на спасител, како и улогата на таткото¹⁰⁰.

Но иако царска̄ӣа к̄ерка била ве̄иена за еден дрӯг царски син, ѝа̄а се̄ӣак ус̄ӣеала да̄ гӣ кандиса родит̄елӣӣе да се омажи за „де̄ӣе̄ио ш̄ӣо сонувало“... Љубоморнио̄ӣ царски син ѝочнал да крои одмазда за да̄ го̄ о̄ӣруе или неш̄ӣо дрӯго лошо да мӯ с̄ӣори на момче̄ио кое намес̄ио не̄го се оженило за царева̄ӣа к̄ерка.

За разликите меѓу митот и народната сказна од психоаналитички аспект, постои

¹⁰⁰ Спореди: THE PSYCHOANALITICAL STUDY OF THE CHILD, ed. Robert A. King, Petr B. Neubauer, Samuel Abrams, A. Scott Dowling, Yale University Press, New Haven and London, 2005, стр. 140–141.

уверение дека во митот актерите се натприродни, а во народните приказни *dramatis personae* се најчесто човечки и херојот претежно е човечко суштество со натприродни појави како негови опоненти.¹⁰¹

Трѓнувајќи во њоходој, царскиој син (сојерник на „дејето шјо сонувало“) њо њајој ги среќава Наслушни Гора, Чекор Планина и Шмркни Море, кои го њридружувале њонајаму во (зло)намераја. Но ојќако на царскиој син никако не му усјеало да му њодметне убисјивена сјайица за царевиој зетј (дејето шјо сонило), одлучил да се обложи лично со нејо за да се реши конечно случајој.

Зборувајќи за психоаналитичкиот метод на збунување, Фечер вели дека, ако приказните од сличен вид „мораат да бидат толкувани како израз на несвесното, на психоаналитичарот му е лесно – според тоа дали она што е изречено го сфаќа како сон на стравот или како исполнување на желбата – да понуди противречни интерпретации“.¹⁰²

Задачаја која божем ѡребало да го збуни „дејето шјо сонило“ се сосјоела во ѡоа кој ѡобрзо ќе усјее да донесе еден бардак вода од друѓаја ѡланина, а наѓрадаја за облојој била следнава: ако во ѡоа усјее царевиој син – ѡој самојој ќе сјане доживојен маж на невестаја и царевиој зетј ќе зајочне да му слуѓува нему, а ако биде обрαιοјо – царевиој син ќе му сјане слуѓа на царевиој

¹⁰¹ Geza Roheim, *FIRE IN THE DRAGON and Other Psychoanalytic Essays on Folklore*, ed. and introd. by Alan Dundes, Princeton University Press, 1992, стр. 30.

¹⁰² Види: Iring Fečer, *KO JE TRNOVU RUŽICU POLJUPCEM PROBUDIO?: Zbunovnik bajki*, SIC, Beograd, 1984, стр. 5.

зеѝ, заедно со неговата сестра.

Вештите заплети и подготовката за впечатлив пресврт кај Цепенков даваат особина за раскажување на сказната со полихрона нијанса на психотички артизам присутен уште во средниот век, за што пишува Ернст Крис¹⁰³.

На крајот од искушенијата на ликовите во сказната, обложот го добива царевиот зеѝ (момчето, т.е. децето што сонило)! Така, вечерта царевиот зеѝ седнал помеѓу две убави невестии и од десното рамо продолжило да му жре сонцето, а од левото месечината.

Толкуван фројдистички, на завршетокот од сказната, сонот на детето станал стварност. Се случило исполнување на желбата. „Соништата на малите деца често се едноставни исполнувања на желбите и како такви, наспроти соништата на возрасните, се воопшто неинтересни. Тие не даваат никакви загатки за решавање, но секако се од непроценлива вредност за докажувањето дека сонот во својата најважна суштина значи исполнување на желбата.“¹⁰⁴

Сказната се финализира со следново поентирање во репликата на царот:

– Блазе на ќерка ми и мене со ваков зеѝ! – рекол царот, и си осанале здрави и весели.¹⁰⁵

Левото и десното како компасни

¹⁰³ Ernst Kris, „A Psychotic Artist of the Middle Ages“, 285-292 pp. in: MODERN PERSPECTIVES IN WESTERN ART HISTORY, W. Eugene Kleinbauer, University of Toronto Press, 1989.

¹⁰⁴ Sigmund Freud, TUMAČENJE SNOVA (I), Matica srpska, Novi Sad, 1981, стр. 132.

¹⁰⁵ Цитат од: Марко Цепенков, исто, стр. 336.

одредници на детето се исто така важни хронотопски координати по кои се распространуваат пораките од оваа Цепенкова сказна, којашто има благи сличности со некои сказни од скандинавското подрачје, каде што дејството слично се води низ релациите – источно од сонцето и западно од месечината.¹⁰⁶

Од аспект на словенската митологија, познато е дека речиси сите словенски народи негувале култ кон сонцето, месечината и ѕвездите. Покрај присуството во митолошките народни песни, ликовите на сонцето и месечината се присутни и кај народните приказни. Сонцето има машки род, а месечината женски. Сонцето има статус на маж-татко, а месечината на жена-мајка. Кога се споменува женидбата, сонцето „најчесто има клучен збор при изборот на невестата или давањето согласност“.¹⁰⁷

Сонот што се повторува лајтмотивно, според Јунг, е „обид да се надомести одреден недостаток во ставот на сонувачот кон животот; или тој може да потекнува од некаков трауматичен миг кој оставил зад себе некоја важна предрасуда“.¹⁰⁸

Заднинскиот наративен концепт во оваа сказна може да се сведе на сомнабулно егзистирање на машката психа, во пределите помеѓу соларното и лунарното. Според Сигмунд Фројд, детските соништа се „кратки,

¹⁰⁶ EAST OF THE SUN AND WEST OF THE MOON, retold by Kathleen & Michael Hague, Houghton Mifflin Harcourt, 1989.

¹⁰⁷ Нина Анастасова-Шкрињариќ, „Сонцето како специфичен митолошки лик во македонската народна поезија“ во: *Разгледи*, бр.1–3/XXXV, јануари–февруари–март 1992, стр. 132.

¹⁰⁸ Carl G. Jung, *COVJEK I NJEGOVI SIMBOLI*, Mladost, Ljubljana, 1973, стр. 53.

јасни, лесно разбирливи и не бараат никакви посебни толкувања, затоа што во нив само се исполнуваат нереализираните желби“.¹⁰⁹

Исто така, сонцето¹¹⁰ во приказната има улога на анимус, а месечината игра улога на анима.

Во врска со ова, Мирча Елијаде пишува дека „сликите, симболите и митовите не се безодговорни созданија на психата; тие задоволуваат една потреба да исполнуваат одредена функција: да ги разголуваат најскриените вредности на битието“.¹¹¹

Детето кое во текот на својот развој станува момче, расте и не сака само да ја споделува судбината. Затоа му е потребен столб. Најнапред, како *tabula rasa* влегува во шупливото дрвено стебло, во наивна потрага по отсутниот патријархален столб. Понатаму, во сонот му се претскажуваат сончевите зраци и месечевите мени. Тоа е неговата потреба да впива нови искуства и да посегне по половата „друга страна“. Контактот со девојката која е царева ќерка, за детето веќе значи созревање, здобивање со машкост. Расплетот објаснува дека она што детето го преживеало во текот на несреќниот период од својот живот (загубата на таткото, старателското насилство, немањето поддршка од мајка или сестра), го надоместува откако ќе му се случи среќната перипетија – станување

¹⁰⁹ Нина Анастасова-Шкрињариќ, ТРИНОЖНИКОТ НА ЦЕПЕНКОВ И КАУЧОТ НА ФРОЈД, стр. 178.

¹¹⁰ И древните Македонци верувале во култот на сонцето и неговата космичка моќ. Тие верувале дека кога покојниците ќе ги стават наклада, при изгорувањето, преку сончевите зраци, ќе стигнат до космосот и така ќе станат вечни.

¹¹¹ Според Мирча Елијаде, ОБРАЗИ И СИМВОЛИ, Прозорец, Софија, 1998.

царски зет. На тој начин неговата психа се ослободува, благодарение на претскажувачките секвенции од сонот: сонцето налево и месечината надесно, коишто, впрочем, стануваат патоказни одредници на неговата среќна иднина. Во моментот кога и за девојката (царевата ќерка) е видлива светлината од неговиот сон, тогаш интимниот свет на момчето станува достапен и за женските очи, што значи дека го постигнал стадиумот на созревање како машка индивидуа. Станал способен за да може да се потпре на „женско рамо“.

Во сказната „Детето што сонило сонцето на десното рамо и месечината на левото“ присутна е и синегдохата што кореспондира со принципот *pars pro toto*, во функција на волшебната нарација. Сонцето се наоѓа на исток, кој е извор на светлина. Месечината е на запад и има ноќен предзнак. Патувањата кон исток се потреба за светлина, а патувањата кон запад означуваат смирување, спокој. Истокот е олицетворение на душата, а западот почива врз материјалноста. Проекциите што произлегуваат од ваквите сказни најилустративно се прикажуваат преку стрипот, телевизијата, филмот... Нивното психоаналитичко толкување е истовремено интертекстуално, со отворени можности за раслојување и реализација со различни жанровски постапки и низ разни медиуми.

КОНСУЛТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Нина Анастасова-Шкрињариќ, „Сонцето како специфичен митолошки лик во македонската народна поезија“ во: *Разгледи*, бр. 1–3/XXXV, јануари–февруари–март 1992, 127–132 стр.
- Нина Анастасова-Шкрињариќ, ТРИНОЖНИКОТ НА ЦЕПЕНКОВ И КАУЧОТ НА ФРОЈД: Психоаналитички концепти во сказните, Македонска реч, Скопје, 2011.
- Alan Dundes, INTERPRETING FOLKLORE, Indiana University Press, 1980.
- EAST OF THE SUN AND WEST OF THE MOON, retold by Kathleen & Michael Hague, Houghton Mifflin Harcourt, 1989.
- Мирча Елиаде, ОБРАЗИ И СИМВОЛИ, Прозорец, Софија, 1998, е-извор: <http://chitanka.info/book/1741-obrazi-i-simvoli>
- Carl G. Jung, ČOVJEK I NJEGOVI SIMBOLI, Mladost, Ljubljana, 1973.
- Ernst Kris, „A Psychotic Artist of the Middle Ages“, 285-292 pp. in: MODERN PERSPECTIVES IN WESTERN ART HISTORY, W. Eugene Kleinbauer, University of Toronto Press, 1989.
- THE PSYCHOANALITICAL STUDY OF THE CHILD, ed. Robert A. King, Petr B. Neubauer, Samuel Abrams, A. Scott Dowling, Yale University Press, New Haven and London, 2005.
- Geza Roheim, FIRE IN THE DRAGON and Other Psychoanalytic Essays on Folklore, ed. and introd. by Alan Dundes, Princeton University Press, 1992.
- Томе Саздов, „Приказните на Марко К. Цепенков“ во: КНИГА ЗА ПРИКАЗНИТЕ НА МАРКО К. ЦЕПЕНКОВ, прир. Кирил Пенушлиски, Матица македонска, 2003, 31–44 стр.
- Iring Fečer, KO JE TRNOVU RUŽICU POLJUPCEM PROBUDIO?: Zbunovnik bajki, SIC, Beograd, 1984.
- FOLKLORE, An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music, and Art, ed. Thomas A. Green, Santa Barbara/Denver/Oxford, 1997.
- Sigmund Frojd, TUMAČENJE SNOVA (I, II), Matica srpska, Novi Sad, 1981.
- Марко Цепенков, „Детето што сонило сонцето на десното рамо и месечината на левото“ во: МАКЕДОНСКИ НАРОДНИ ПРИКАЗНИ (книга прва), прир. Кирил Пенушлиски, Македонска книга, Скопје, 1989, 332–336 стр.
- J. E. Cirlot, A DICTIONARY OF SYMBOLS, Routledge, London, 2001.



АВТОБИОГРАФСКИ ХРОНОТОП (Прличев)

Ретки се примерите кога авторот од своите документарни доживелици постигнува литературен резултат на ниво на фикција, посебно во една епоха на воздигнување на креативната писменост и културното просветителство на наша почва. „Автобиографијата“ на Григор Прличев е личен животопис во кој е опишана „симпатичната и длабоко трагична личност на Прличева, распната помеѓу општествениот долг и страсната желба да се афирмира...“¹¹² Педантно водејќи сметка за забележувањето на сопствената ролја во историјата, самиот автор се погрижил во „Автобиографијата“ да ни предочи што повеќе податоци од својот драматичен живот. Во таа смисла, Харалампие Поленаковиќ го оценува делото како „едно многу занимливо по својата содржина и форма дело, полно убави книжевни квалитети, важно и од културно-историска гледна точка“.¹¹³

Прличев настојува да пишува хронолошки:

*Роден сум во Охрид на 18 јануари 1830
сѝоред едни, 1831 сѝоред друѝи. Зайѝоа и реѝко
сѝоминам даѝи: до вчера ниѝу на ум ми игело
да ѝишувам истѝорија... (1)*¹¹⁴

¹¹² Тодор Димитровски, „Прличев и неговото дело“ во: ГРИГОР ПРЛИЧЕВ – СОБРАНИ ТЕКСТОВИ, Македонска книга, Скопје, 1974, стр. 22.

¹¹³ Харалампие Поленаковиќ, „Григор С. Прличе – поет и борец“ во: СТРАНИЦИ ОД МАКЕДОНСКАТА КНИЖЕВНОСТ, Македонска книга, Скопје, 1969, стр. 244.

¹¹⁴ Цитатите во курзив се од Прличевата „Автобиографија“, според модернизираниот превод на Тодор Димитровски, а броевите во заграда ја означуваат главата од делото.

Тој е искрен во своите записи и се обидува да го преточи своето животно и творечко искуство во облик кој би бил занимлив за генерациите. Бурниот и трнлив живот на „нашиот најголем литературен талент на XIX–от век“¹¹⁵, неговата општествена акција и уметничка инспирација опфаќаат речиси две третини од еден век. Таа доба, според Александар Спасов, е „период достатен и за среќа и за недобрини, и за занеси и за разочарувања, и за успеси и за горчливи часови на сомневање, и за признанија и за зависти“.¹¹⁶ Прличев во текот на своето децениско патешествие осознава, прави разлики, се соочува со вистини, но и со неправди. Тој уште од дете ја развива својата моќ за расудување на ситуациите и за разграничување на ситуациските планови. Така тој се свртува кон опишување на годините на своето образование. Младиот Прличев го впира знаењето како сунѓер и дури прави оцена за учителите:

*...Миџре Миладинов дојде да учи-
џелџивува во Охрид. (...) Ниеден не им беше
џолку џолезен на ученициџе... (8)*

Георги Старделов заклучува дека Прличев е откривач на смислата на своето време.¹¹⁷ Таа констатација почива врз Прличевото реминисцентно патување низ сопствените најдраматични премрежија, облагородувајќи ги доживеаните настани

¹¹⁵ Науме Радически, ПАТИШТА И КРСТОПАТИ: Низ јужнословенските книжевности, Култура, Скопје, 2004, стр. 323.

¹¹⁶ Александар Спасов, „Григор Прличев“ во: ИСТРАЖУВАЊА И КОМЕНТАРИ, Култура, Скопје, 1977, стр. 213.

¹¹⁷ Георги Старделов, „Совршенство или смрт (Григор Прличев)“ во: АНТЕЈ ЈА ДОПИРА ЗЕМЈАТА (Избрани дела, I том), Гурѓа, Скопје, 2000, стр. 140.

и создавајќи од тоа конзистентно книжевно дело.

Од „Автобиографијата“, според Георги Сталев, мошне често се црпи биографски факти, поткрепени со животна есенција. Тоа Прличево дело, меѓу другото, како да произлегува од неговата проза „Мечтата на еден старец“, а во него се напечатени и неколку значајни песни. Притоа недвојбено се мисли на „Хилјада и седумстотин' шездесет и второ лето“¹¹⁸. Внурнувањето во полижанровската авантура сигурно е резултат на уметничката дарба на Прличев. Според Димитар Митрев, „Автобиографијата“ како книжевна исповед на Прличев „појавена во периодот на мачителниот прекин со пишување поетски творби, обилува со изразити поетски места. Макар и напишани во прозен текст – тие места се налагаат со непринудено лирско воздејство...“¹¹⁹ Тоа оди во прилог на согледбата дека ова дело е конципирано како една слободна уметничка фикција.

Прличевата „Автобиографија“ може да се третира и како еден вид на хронотоп. При фикционалното разгледување на ова дело, според Виолета Пирузе-Тасевска, може да се формулираат четири аналитички одредници: 1) романсиерската постапка, 2) заплетот како романескна категорија, 3) ликот на авторот и 4) актуализацијата на

¹¹⁸ Според Георги Сталев, „Поновите сознанија за животот и делото на Григор С. Прличев“ во: ПРЕДАВАЊА (на XXXVIII меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура; Охрид, 3.VIII–21.VIII.2005), Универзитет Св. Кирил и Методиј, Скопје, 2005, стр. 57.

¹¹⁹ Димитар Митрев, „Поетската судбина на Григор С. Прличев“ во: КОДОТ НА МАКЕДОНСКАТА КНИЖЕВНА ИСТОРИЈА, избор Катица Кулавкова, Микена, Битола, 2008, стр. 157.

делото кај денешниот читател.¹²⁰ Дискурсот на авторот го следиме преку неговото лично искуство или преку индивидуална исповед преточена во четивото кое е пред нас. Во изданието на „Автобиографијата“ од 2004 година, при преводот посебно внимание е обрратно на дијалозите на Прличев. Дијалошките форми го поттикнуваат хронотопскиот модел при опишувањето на редоследноста време–простор.

Слободан Ж. Марковиќ констатира дека Прличев во „Автобиографијата“ ги има прикажано клучните координати од својот живот. „Развиениот опис, драматичноста и употребата на дијалози, остварените ликови, сцените и доживувањата, субјективноста и духовното доближување на времето, судирот на сонот и стварноста, човековата борба и горчина во остварувањето на идеалите – ја чинат книжевната содржина и уметничката вредност на ова дело“.¹²¹ Според карактеристиките, ова е посебен тип на автобиографија, со забележителни елементи на романсираност. Логичниот редослед на опишаните случки соодветствува со зацртаната хроника на авторот кој, покрај тоа што е протагонист (главен јунак во јас-обликот на раскажување), е и вистинит јунак.

Гледајќи кон Прличевото дело споредбено¹²² во однос на други балкански

¹²⁰ Види: Виолета Пирузе-Тасевска, „Прличевата 'Автобиографија' – вид на хронотоп“ во: XX НАУЧНА ДИСКУСИЈА (на XXVI Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура; Охрид, 30.VII–13.VIII 1993), Штрк, Скопје, 1994, стр. 195–198.

¹²¹ Слободан Ж. Марковиќ, „Уметничка и книжевно-историјска вредност 'Аутобиографије' Григора Прличева“ во: ЖИВОТОТ И ДЕЛОТО НА ГРИГОР ПРЛИЧЕВ, Скопје, 1986, стр. 19.

¹²² Види: Борислав Павловски, „За Прличев – компаративно“ во: ВО ЗНАКОТ НА КОМПАРАТИВНОТО ЧИТАЊЕ, Матица македонска, Скопје, 2000, стр. 89–101.

книжевни проникнувања, се наметнува постоењето и одржливоста на поимот на диференцирано единство на културата. Оттука, толкувањата од аспект на едно бахтиновско гледиште наведуваат на детектирање на хронотопскиот модел во „Автобиографијата“ на Прличев. Имено, Бахтиновиот концепт за хронотопот кој е аналошки изведен од Ајнштајн, значи време (хронос) и место (топос). Годиците и локациите кај Прличев се преплетуваат и се слеваат во оската на подеми и падови во кариерата на јунакот-автор. Во литературна смисла, време-просторот конвенира на нараздвојноста на овие два елемента во дадено уметничко дело. Во одреден текст просторните и временските индикатори се фузирани во една конкретна целина. Репрезентирајќи историски настан, релациите помеѓу просторот и времето се посебно чисти, „како кај роуд-филмот (road movie) или кај приказните за временско патување“.¹²³ И кај „Автобиографијата“ на Прличев има вообичаени временски скокови, елипси, флеш-бекови (flash-back, повторни навраќања во минатото) и други фигуративни згуснувања на категоријата време.

Еден од омилените избори на опишување на Прличев е детството, т.е. момчештвото:

Таму, во Далјанскаџа Река, ловевме мали јаѓулчиња. (7)

Понатаму, покрај педагогијата,

¹²³ Sue Vice, „The chronotope: fleshing out time“ in: INTRODUCING BAKHTIN, Manchester University Press, 1997, стр. 202.

соодветно внимание Прличев одделува и „во врска со сопствените горчливи искуства со околината“:¹²⁴

Присѝиѣнав во Тирана. Таму ме обзедe носѝалѣија (ѝаѝковинскаѝа болесѝ). Бев 18-ѣодишен и за ѝрвѝаѝ сѝрансѝвував. (10)

Понекогаш Прличев и критички се однесува кон средината:

Не се најде ниеден да ме ѝосоветѝува да одам во Русија. (10)

Напати авторот го пролонгира дејството:

Трѣнав во авѣусѝ 1847.. (...) По ѝаѝ, во село Паѝеле... (11)

А одвреме-навреме конкретно го опишува и начинот за транспортирање од еден до друг меридијан:

Трѣнавме со ѝараход во мај 1850. (13)

На моменти, пак, тој запира со повеста низ времето, започнувајќи некоја нова мотивациска нишка:

Се ѝодѣѝввив во с. Белица за ѝевец и учѝѝел... (13)

Понатаму, Прличев раскошно ги раширува своите писателски хоризонти, творејќи стихови и чекајќи го моментот кога ќе биде распишан конкурсот за поетска творба. Самоуверен е дека ќе победи на традиционалните свечености во Атина:

Трѣнав и во авѣусѝ 1859 ѝрѝѝиѣнав и се заѝшав на вѝѝора ѣодина ѝо медицина, но, се разбира, ѝишував и сѝихови. (14)

Најпосле, триесетгодишниот поет

¹²⁴ Георги Сталев, исто, стр. 131.

одлучно решава да учествува на традиционалниот конкурс за поема, и тоа целосно напишана на грчки јазик:

На 25 март̄ 1860, ӣреј̄сега̄шело̄и на комисија̄та љ. Ран̄гавис, ӣред мно̄губројна ӣублика, зеде да љи оценува ӣреј̄с̄тавениӣте ӣоеми... (14)

Триумфот означува кулминациона точка во хронотопското придвижување на „Автобиографијата“. Прличев ја освоил првата награда и при ова крунисување со лавров венец, Прличев е наречен 'втор Хомер' и е спореден со ликовните уметници Фидиј и Парасиј. Тогаш првпат описно ќе го допре мотивот за феноменот театар, кога ги вкусува духовната и материјалната страна на освоената награда.

Сега̄ веќе има̄в ӣари колку никој̄ӣа̄и ш̄ио не бев видел и си доӯиш̄ав да ӣосеӣувам и кафеани, и ӣеа̄ӣар... (15)

Потоа станицата на хронотопската одисеја на Прличев (веќе лауреат) продолжува со враќањето дома:

Во ӣочей̄око̄и на ноември 1868 се вра̄ӣив од Царӣград... (19)

Набргу настапува перипетија со затворањето на јунакот-раскажувач. Ваквата возбудлива епизода е следена од уште една ретроспекција:

...Да се вра̄ӣиме ӣей̄ љодини наназад (1863). Моеӣо враќање од Аӣина беше уш̄ӣе ӣресно... (19)

Дораскажувајќи го продолжението од својата учителска мисија, во еден момент

Прличев споменува за сонот кој, всушност, си го објаснува како претсказание за она што ќе му се случува со апсењето и ослободувањето...

Блаже Конески, кој прв есеистички го согледува пресвртот кај Прличев за национална црковна борба во шеесеттите години од деветнаесеттиот век, сепак, ја доживува мисијата на Прличев како „европејска“, бидејќи е евидентно дека Прличев е неуморен патник низ времето на тогашните европски престолнини.

Прличевата органска предодреденост за големи потфати е опишана и во дваесет и втората глава од „Автобиографијата“, кога тој соопштува за квалитативите во врска со неговиот нов ангажман:

Не минаа многу месеци кога почиваниите членови на цариградското „Чииалишtie“ ме поканија да ја преведувам Илијадаиia. (22)

Но Охрид е, сепак, најомилено, лајтмотивско место за Прличев:

...До тогаш бев служил во Охрид иeiinaeseti година едноодруго. (23)

Тој ја завршува „Автобиографијата“ со хронографско и топонимско бележење, како на крајот од дневник:

Солун, 16 април 1884 – 1 мај 1885 година (24)

Според Старделов, во описот на Прличев генерално може да се екстрахираат темите: „а) поезијата и смислата нејзина; б) уметничкото дело и критиката и в) јазикот како естетичка категорија и аспектите на преведувањето“.¹²⁵

А според Гане Тодоровски, пак, „Прличев ја заменува во литературата проповедта со исповед“.¹²⁶ Така, во автобиографското дело на Прличев, литературата повеќе не поучува, туку изразува, ослободена од дидактизам.

Хронотопските модалитети на „Автобиографијата“ на Прличев говорат за исклучителна романсиерска материја „...проникната со единствена интонација, креативно-консеквентна низ интегрираната автобиографска структура, овозможувајќи ја кохерентноста на глобалните детерминанти (времетраењето, збиднувањата, местото на дејството, ликовите), нивната естетска полнота и уметничка сила“.¹²⁷ Во следниов пример се евидентни автохтоните изрази полнежи на авторот:

Бидејќи во Охрид никоја куќа не е без лозје, шест месеци по свадбата го искорнавме старото лозје и насадивме ново. (21)

Заpletот како категорија во „Автобиографијата“ може да е „во рамките на автобиографскиот (историскиот) хронотоп“¹²⁸ и „метафорички вредносно

¹²⁵ Георги Старделов, исто, стр. 139.

¹²⁶ Гане Тодоровски, „Големиот подвиг на Григор Прличев“ во: МАКЕДОНСКАТА КНИЖЕВНОСТ ВО XIX ВЕК, Наша книга, Скопје, 1990, стр. 163.

¹²⁷ Пирузе-Тасевска, исто, стр. 196.

¹²⁸ Исто.

дејствува во глобалната раскажувачка структура“.¹²⁹ Фрагментот од претпоследната глава илустративно го покажува тоа:

Во 1874, кога се приближуваше времето да го посрејнеме првиот буџарски митрополиџ Најанаила, составив една џесна... (23)

Ликот на авторот-протагонист тука е „хронотопичен до максимални граници и условености на една животна сторија од констелацијата на временско-просторното“:¹³⁰

Се решив да го испресам џравоџ од нозетџе и да одам во Софија... (24)

Се забележува дека во вториот дел од „Автобиографијата“, Прличев низ својот книжевен подвиг создава нешто што личи на репортажа со авторот како „iсh-раскажувач“ во главната улога.¹³¹

Самиот автор колоритно опишува околности сврзани за вајање на ликот на мајка си:

Еден ден, ужасниот ден (13 јули 1840), мајка џадна од црница. (7)

Со истиот жар тој го опишува и својот дедо:

...Беше очаран кога му чииав. Секоја вечер ми носеше џо еден симиџ... (1)

Исто така, и Емил Георгиев ја истакнува умешноста на Прличев во описите на (не)обичниот живот на луѓето, како и на ликот

¹²⁹ Исто.

¹³⁰ Исто, стр. 197.

¹³¹ Види: Волф Ошлис, „Прличевата 'Автобиографија' како формален и јазичен образец на жанрот“ во: XXXVII НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЈА (на Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура; Охрид, 15–26 јули 2010), Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје, 2011, стр. 8.

на неговата мајка.¹³²

Пирузе-Тасевска ја разглобува дефиницијата на книжевно-артистичкиот хронотоп, со што „реалниот историски хронотоп се универзализира и надминува со уметничкото создавање (низ поетскиот свет на вообразбата), односно реалниот регионален свет...“¹³³, дејствувајќи како „своевидна симболика и романсиерска фикција“.¹³⁴

Вака Прличев ја привршува својата автобиографска книга:

Мина̄ӣа̄ӣа̄ година како и оваа 1884/5 учӣӣел̄с̄ӣвувам во Солун, се насладувам со добро здравје и со с̄ӣоменоӣ на своӣе с̄ӣрада̄на и се надевам дека Бо̄г нема да дой̄ушӣи да ја ос̄ӣавам за скоро своја̄ӣа служба... (24)

Вербата во Христос го води Прличева по патот за да излезе позитивно од сите искушенија на човек-паталец среде историските неправди и на автор-поборник за распространување на една дотогаш непозната во овие краишта – авторска, творечка писменост. Иако резигниран, тој, за среќа, не заскитува во лавиринтот на наполно темните сили, ами исходот од битката со неверниците и негаторите го доживува со скромна слободарска утеха во татковината, во предвечерјето на еден нов век. Случајот со Прличев е сноп оптимистичка светлина во маглата расеана од лажните пропагатори.

¹³² Спореди: Емил Георгиев, „Григор Пърличев – лауреат и прокълнат“ in: ЛЮЛКА НА СТАРАТА И НОВАТА БЪЛГАРСКА ПИСМЕНОСТ, Народна просвета, София, 1980, стр. 227.

¹³³ Пирузе-Тасевска, исто, стр. 197.

¹³⁴ Исто.

Затоа, актуализацијата на „Автобиографијата“ на Григор Прличев претставува автентичен „наративен израз за реалната егзистенција на животот и создавањето...“¹³⁵ Во неа може да се препознае една голема добиена или изгубена битка за самопотврдување, слобода на движење, глобална мисла... Во неа дефинитивно станува збор за тежнеењето кон еден метафизички облик на совршенство или смрт.

¹³⁵ Пирузе-Тасевска, стр. 198.

КОНСУЛТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Sue Vice, „The chronotope: fleshing out time“ in: INTRODUCING BAKHTIN, Manchester University Press, 1997, 200-228 pp.
- Емил Георгиев, „Григор Прличев – лауреат и прокълнат“ во: ЛЮЛКА НА СТАРАТА И НОВАТА БЪЛГАРСКА ПИСМЕНОСТ, Народна просвета, София, 1980, 212–229 стр.
- Тодор Димитровски, „Прличев и неговото дело“ во: ГРИГОР ПРЛИЧЕВ – СОБРАНИ ТЕКСТОВИ, Македонска книга, Скопје, 1974, 5–24 стр.
- Blaže Koneski, „Grigor Prličev on Europe“ in: *MACEDONIAN Review: History, Culture, Literature, Arts*, Vol. 23-24, No. 2, Skopje, 1993, 120-125 pp.
- Слободан Ж. Марковиќ, „Уметничка и књижевно-историјска вредност ‘Аутобиографије’ Григора Прличева“ во: ЖИВОТОТ И ДЕЛОТО НА ГРИГОР ПРЛИЧЕВ, Скопје, 1986, 14–20 стр.
- Димитар Митрев, „Поетската судбина на Григор С. Прличев“ во: КОДОТ НА МАКЕДОНСКАТА КНИЖЕВНА ИСТОРИЈА, избор Катица Ќулавова, Микена, Битола, 2008, 147–165 стр.
- Волф Ошлис, „Прличевата ‘Аутобиографија’ како формален и јазичен образец на жанрот“ во: XXXVII НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЈА (на Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура; Охрид, 15–26 јули 2010), Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје, 2011, 7–11 стр.
- Борислав Павловски, „За Прличев – компаративно“ во: ВО ЗНАКОТ НА КОМПАРАТИВНОТО ЧИТАЊЕ, Матица македонска, Скопје, 2000, 89–101 стр.
- Виолета Пирузе-Тасевска, „Прличевата ‘Аутобиографија’ – вид на хронотоп“ во: XX НАУЧНА ДИСКУСИЈА (на XXVI меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура; Охрид, 30.VII–13.VIII 1993), Штрк, Скопје, 1994, 195–198 стр.
- Харалампие Поленакоски, „Григор С. Прличев – поет и борец“ во: СТРАНИЦИ ОД МАКЕДОНСКАТА КНИЖЕВНОСТ, Македонска книга, Скопје, 1969, 244–256 стр.
- Григор Прличев, АВТОБИОГРАФИЈА, превод Тодор Димитровски, Просветно дело / Детска радост, Скопје, 2004.
- Александар Спасов, „Григор Прличев“ во: ИСТРАЖУВАЊА И КОМЕНТАРИ, Култура, Скопје, 1977, 213–218 стр.
- Георги Сталев, „Македонија во времето на Прличев“ во: ГРИГОР ПРЛИЧЕВ, Мисла, Скопје, 1973, 8–59 стр.
- Георги Сталев, „Поновите сознанија за животот и делото на Григор С. Прличев“ во: ПРЕДАВАЊА (на XXXVIII меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура; Охрид, 3.VIII–21.VIII 2005), Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје, 2005, 125–133 стр.
- Георги Старделов, „Совршенство или смрт (Григор Прличев)“ во: АНТЕЈ ЈА ДОПИРА ЗЕМЈАТА (Избрани дела, I том), Ѓурѓа, Скопје, 2000, 138–144 стр.
- Гане Тодоровски, „Големiot подвиг на Григор Прличев“ во: МАКЕДОНСКАТА КНИЖЕВНОСТ ВО XIX ВЕК, Наша книга, Скопје, 1990, 135–165 стр.



КИНОТЕАТАРСКИОТ СПОДВИЖНИК СТОЈАН КОВАЧЕВ

Кој е всушност Стојан Ковачев?

Стојан Мицев Ковачев (9.02.1926–29.01.2003) е струмички емигрант, поборник за македонизмот. Роден е во Струмица, а починал во Прага. Неговиот афинитет кон културата, просветата и техниката го води кон зближување со театарската и филмската дејност, што резултира со пионерска соработка со колективите на Градскиот народен театар во Струмица и киното „Балкан“ во Струмица, во периодот на нивното оформување. Името Стојан Мицев може да го прочитаеме на првиот плакат од првата професионална претстава во Струмица – „Бегалка“, како актер кој ја толкувал улогата на Митре занаетчијата. Тој, исто така, бил вработен како технички раководител во театарскиот колектив, во првата институционална постава.¹³⁶

Според автобиографската белешка,¹³⁷ евидентно е личното учество на неговата фамилија (татко му Ѓорге) како борци во македонските движења на отпорот од почетокот, во Балканските војни, до 1918 година. Таткото, како „бежанец“, се преселува во Струмица со надеж дека ќе се

¹³⁶ Културата, духовниот развој и свеста за кинотеатарско воздигнување биле еден од начинот да се реализира вековниот порив на македонската емиграција, чијшто еклатантен претставник е и струмичанецот Стојан Ковачев.

¹³⁷ Стојан Ковачев, *Татковина: македонска историска драма*, машинопис, Сент-Уан, 1979, прва и втора нумерирана страница.

врати на своето родно огниште во Кукуш. Мајката Марија цело тоа време верувала дека еден ден пак ќе се вратат дома. Дедото, пак, Мицо Ковачот, на најзлосторнички начин е обесен на дрвото во дворот од куќата пред ковачницата, која била на некој начин заштитен знак на лозата на Мицеви. Дедо му е обесен со нозете нагоре, со главата надолу, под сверскиот отомански кундак и камшик, умирајќи без да каже ниту еден збор на предавство кон татковината. Инаку, тоа време повидните луѓе од Кукушката околија и воопшто од Струмичко биле определувани за кметови. Дедото Мицо, кој бил поставен за кмет во Кукуш, го праќа синот Ѓорге на школување во Солун, каде што тој ќе заврши богословија.

По стапките на своите предци, и внукот Стојан се обидува да го следи нивниот идеал, за слава и за чест на сите нив, со цел да не се забораваат и да не се избришат вистинските настани, продолжувајќи ја на свој начин идејната борба за македонското дело. Заради неговите антијугословенски ставови, најпрво како партизан во одредите на Беласица, а потоа на офицерска интендантска функција во Битола, бидува затворен во дисциплинскиот баталјон во Скопје, од каде, за среќа, излегува жив, брзо одлучувајќи да го напушти столарскиот занает и да се оддаде на ангажманите во областа на театарот и образованието.

Несогласувањата со системот продолжуваат така што Стојан одлучува да

емигрира од Југославија, населувајќи се во Франција. Во Париз ја завршува Француската алијанса и продолжува на курсевите во Сорбона за театар и просвета. Во тамошните огромни библиотеки тој студиозно ја истражува историјата на Македонија, Струмица и Струмичко, посебно во периодот на Првата светска војна, но и во времето на Балканските војни, до Букурешкиот мировен договор.

Неговите истражувања се сублимирани во облик на пишани мемоари, во ракопис, и во облик на едно драмско сценарио завршено во 1979 година, во Сент-Уан, кое имав можност да го добијам лично од Стојан Ковачев.¹³⁸

Кинотеатарските пригоди во Струмица
и Струмичко во првата и втората деценија
од XX век

Во првата и втората деценија од дваесеттиот век, во Струмица и Струмичко постоеле турска, грчка и бугарска театарска трупа и факт е дека тие биле хетерогени и составени од голем број Македонци – струмички староседелци. Во 1909 год. тука највлијателна е активноста на турската трупа, која подготвувала и изведувала претстава и на чардакот од куќата на

¹³⁸ Во целиот негов работен век, тој низ Европа интензивно соработува со македонски емигранти, меѓу кои и Драган Богдановски, Благој Шамбевски, Гојко Јаковлевски и др. Кон крајот на осумдесеттите години, активен е во ДООМ (Движење за ослободување и обединување на Македонија), а во ранолетната демократска 1990 година е единствен струмичанец кој останува забележан рамо до рамо со другите македонски емигранти од дијаспората.

имотниот струмичанец Таќи Шопов. Темата на првата одиграна претстава навлегувала во приватниот свет на агите и беговите и нивните хареми. За првата изведба постоел огромен интерес кај струмичкото граѓанство, а како тогашен одраз на времето и сфаќањата, куриозитетен е податокот дека женските улоги ги толкувале само мажи. Наместо реакција на претходната театарска појава, во 1910 год., другата театарска група која е производ на грчката пропаганда, на Велигден ја одиграла премиерата на претставата „Голфо“ од Спиридон Персијадис, во режија на Варламидис Леонида. Таа е изведена под меценство на видниот струмичанец Ѓорѓи Грчев, во една од просториите на фабриката за кожурци. До реализација на замислата за оваа претстава дошло благодарение на упорноста и финансиската поткрепа на повеќе струмичани, меѓу кои низ посебен придонес се издвојува Димитар Хаџи-Мишев со своите најблиски. Периките и костумите за таа намена биле специјално донесени од Солун. Главната улога ја толкувал Димитар Хаџи-Мишев, Ѓорѓи Протуѓеров ја играл Мајката, Димитар Ареников – Таткото, а во другите улоги настапиле: Панде Бабамов, Костаќи Данаилов, Наќе Икономов, Димитар Нецев, Димитар Стамболиев и др.

Во 1913 година, во куќниот салон на Миле Минанов, трета група создава свој театарски репертоар, изведувајќи неколку едночинки. Оваа група е мошне активна во периодот на Балканските војни, сè до

формирањето на гимназијата, во пролетта 1919, кога е изведена претставата „Цар Асен“ со првата рачно изработена театарска завеса во градот од страна на Ристо Проданов, кој наедно бил и режисер на претставата. Од овој период датира и формирањето на киното „Балкан“, чијшто простор, освен за кинопроекции, продолжуваат да го користат и театарските пионери во Струмица, сè до 1949 година, во периодот пред отворање на театарската зграда.

Непосредно по почетоците на киноприкажувачката дејност во Струмица и Струмичко, англиски филмски екипи на компанијата Чарлс Урбан и француски на компанијата Браќа Пате, престојувале во југоисточна Македонија и правеле документарни снимки. Подоцна, и Арсени Јовков правел филмски снимања, но за жал, кадрите од Струмица недостасуваат во верзијата на „Македонија во слики“ од 1923 год., која е архивирана во Кинотеката на Македонија.

Австралискиот фотограф А. Г. Хејлс е првиот странски фотограф кој известува од Струмичко и околијата во постилинденскиот период.¹³⁹ По него, Американецот Луис Хајн (врз база на репродукции од книгата на колекционерот на стари фотографии Дејли Каплан) ги снима бегалците во 1918 година, меѓу кои има и струмичани. Интересна е една фотографија снимена на железничката станица која се викала „Струмица“. Претежно ја користеле струмичани, бидејќи Дојран во

¹³⁹ Сп. Костадин Костов, *Илинденското востание в киното (1903-1933)*, Веда словена, Пловдив, 2001, 42-45.

тоа време бил забарикадиран и разурнат од странските војски, а трговците од Струмица ја користеле за патување кон поголемите градски пазари. Фотографијата прикажува воз кој оди во непознат правец.

И режисерот Борис Грежов,¹⁴⁰ Егеец од Костурско, братот на Ефросина Грежова-Кле, инаку снаа од синот на ликовниот уметник Паул Кле, веројатно престојувал во германските филмски екипи за време на Балканските војни во Струмица и Струмичко.

Ако според определени пишани сознанија, првата официјално најавена филмска проекција во Струмица е одржана во 1918 година, прво во дворот на Никола Баџаков кој набавил нем кинопроектор, а потоа во влачарницата на Стаменови и во дуќанот на Петар Белев, се претпоставува дека неофицијални проекции во околината (во населените места, селата) и во градот имало многу порано, уште во првата декада од дваесеттиот век. Тоа значи дека филмската уметност кај струмичани била присутна уште при самата појава на трендот на киноприкажувачката дејност во светски рамки.

Повеќе од сигурно е дека во периодот од 1912 до 1918 војските стационарани во струмичкиот реон имале свое пропагандно подвижно кино. Но сигурни докази за тоа веројатно треба да се бараат во некои странски воени архиви.

Тој период во струмичките села

¹⁴⁰ Кица Б. Колбе, *Егејци*, Култура, Скопје, 1999, 200.

крстосувало патувачкото кино на Јордан Енчев од Бугарија. Исто така, постојат документи дека на 12, 13 и 14 март 1915 година Пана Темков со извесен господин Попов, во просториите на Евангелската црква, одржале филмски проекции за деца, за возрасни и исклучиво за „бежанците“.¹⁴¹

Во кафеаните „Вардар“, „Југославија“ и во бавчата на хотелот „Бристол“, исто така, повремено се одржувале проекции. Се претпоставува дека дотогаш на повеќето проекции имало придружба со музика во живо, каде во повеќе наврати учествувал воен оркестар. Сè до изградбата на зградата на киното „Балкан“, точка каде што практично се спојуваат театарската и филмската дејност во Струмица.

Моите лични средби со Стојан Ковачев

Стојан Ковачев го запознав во 1998 година, во Прага, каде што тој веќе се беше доселил од Франција, претходно продавајќи ја куќата што таму ја поседувал и давајќи финансиска донација за првиот македонски независен весник „Република“. Неколкупати бев домашен гостин на Стојан Ковачев и на неговата сопруга, Чехинката Ева Ковачева.¹⁴² Со него снимив делови од две документарни емисии во продукција на Македонската телевизија: „Моравија виа Брегалница“

¹⁴¹ В. Васил Ѓоргиев-Лиќин, „Киноприкажувачката дејност во Струмица и Струмичко од почетокот на XX век до 1945 година“, во: *Кинопис*, бр. 37-38, година XX, Скопје, 2009, 19.

¹⁴² Заб.: Стојан, како што објаснува во мемоарите, од првиот „струмички“ брак го има синот Братислав, кој денес живее и работи во Белград.

и „Македонците во Чехија“. Неуморно ми ги прераскажуваше своите сеќавања за почетоците на театарот и филмот во струмичкиот крај, прво преку личните доживувања, а потоа преку кажувањата на својот татко. Во 1999 година случајот сакаше тој да биде специјален гостин на 50-годишниот јубилеј на Народниот театар „Антон Панов“, на 1 мај 1999 година, во Струмица. Тоа за него беше голем, радосен настан. Толку време живееше заборавен во туѓина, а до тој момент никој се немаше сетено да го покани и да му оддаде чест за неговата драмска дејност. Тој беше еден од доајените што продефилираа таа вечер на сцената, примајќи благодарница за својот придонес во областа на театарската култура. Тие денови ми го даде драмското сценарио „Татковина“ – македонска историска драма во четири чинови и пет слики, со желба да најдам можност за реализација. Во меѓувреме тој почина, а вдовицата на Стојан ми ги предаде неговите рачно испишани мемоари.

Истражувањата на Ковачев во драмското сценарио „Татковина“

Истражувањето на Стојан Ковачев може да се третира и како историско и како литературно градиво за периодот со предзнакот 1912/1918. Во првата слика од своето драмско сценарио, тој ја опишува, како што ја нарекува:

„...Старата касапница во подножјето на град Струмица. Големи греди, директори на коишто има исковано големи шајки за касапски ченгели, куки; влево и вдесно. Одблизу до десниот агол се пробива еден канал што свртува по средината... Една пумпа за вода. Околу оваа касапница се сместени француските лагери по влегувањето во градот Струмица при француско-англиско-српско-грчкиот воен сојуз во војната од 1914 до 1918... Се назира една улица со трапови од страните засадени со тополи. Веднаш зад касапницата, лево и десно, стрели со чардак, покриени со тенок снег. Под стрелите висат закачени кожи од овци и кози... Под гредите, три големи огна. Група офицери легнати на слама и седнати на ќебиња, чистат оружје. Едно француско знаме. Војниците играат карти. Се движат воени пароли. Недалеку се слушаат детонација, барабани, стрелба и труби...“¹⁴³

Еве што понатаму пишува Ковачев низ монолотот на машкиот лик Јордан, обраќајќи му се на францускиот командант:

„Вашата Екселенција ја нема видено мојата сабја добро! Тоа е едно селско и обично оружје. За заштита на градот и населението ноќно време... за одбрана на татковината загрозувана... за заштита на старците, децата и жените... Таа излегува самата од својата ножница за да ја изврши сјајно и радосно својата задача! Откако мојот татко заврши од камшикот на турскиот

¹⁴³ Стојан Ковачев, *Татковина: македонска историска драма*, машинопис, Сент-Уан, 1979, трета нумерирана страница.

целат, обесен на дрвото за нозете, со главата надолу во дворот пред својата ковачка работилница, таа, мојата мајка, што ја опаша неговата, ковачка фута, ја крстија Дона Ковачка Мицовска, и продолжи ковањето на нужните алати за народот од Кукушко и Струмичко, потковувајќи ги коњите на македонските чети...¹⁴⁴

Како илустрација предочуваме и дел од описниот монолог на женскиот лик Кина, како исповед пред францускиот командант:

„Улиците мрачни. И освен патролите на вашите пијани војници... еден град мртов! Тој оди, јас одам! Тој трча, јас трчам! Тоа нè одведе во поројот кај Свети петнаесет, каде што потаму, низ сенките во мрачните сокаци, под бунарот на трите јавора, неспокојно се губат во една мрачна уличка, што води кон крајната куќа во Струмица.“¹⁴⁵

Драмското сценарио на Ковачев изобилува со интересни описи, сценски упатства. И самиот лик на Јован се изразува мошне живописно:

„Тука, ова овде е срцето на градот, како што е градот срцето на земјата. И мртовецот, одеднаш се разбуди... Се појави, во ноќта, блескав во слабата светлина од нашите свеќници, викајќи НА ОРУЖЈЕ! Тогаш, овој беспомошен народ разбра дека слободата македонска не е уште мртва. Неговата уморена душа оживува под овие сводови. Овој град знае за што се бори. Тоа е за ова знаме што се вее, знамето македонско,

¹⁴⁴ Исто, 85–86.

¹⁴⁵ Исто, 90.

тоа е за овие камбани што бијат. Сето тоа е самиот град. Или уште повеќе нацијата, уште поубаво ТАТКОВИНАТА!¹⁴⁶

Драмскиот писател Стојан Ковачев детално и сликовито ги објаснува сцените од тој период, при што гледаме дека во оваа драма се сублимирани повеќегодишните истражувања на Ковачев на таа мошне добро апсолвирана тема за него.

Мултимедијалниот проект „Струмица 1918“

Мултимедијалниот проект „Струмица 1918“ премиерно беше одржан на 9 мај 2008 год., во знак на 90-годишнината од првата јавна, т.е. официјално одржана филмска проекција во Струмица и во знак на одбележување на датумот на победата над фашизмот.¹⁴⁷

Во неа како режисер користев фрагменти и мотиви од драмското сценарио „Татковина“ на Стојан Ковачев, а секвенции со неговиот лик и глас во живо беа прикажани во склоп на претставата. Оваа претстава беше во продукција на Тивериополската филмска алијанса и Астер фест, во соработка со НУЦК „Антон Панов“.

¹⁴⁶ Исто, 104.

¹⁴⁷ За овој проект многу малку се пишуваше во хронолошките анали, како што, впрочем, и се пишувало за Ковачев во текот на самиот негов живот. Единствено преку МИА, на 9 мај 2008 година, беше дистрибуирана следна вест: „По повод Меѓународниот ден на победата над фашизмот и Денот на ЕУ – 9 мај, како и 90-годишнината од првата официјална филмска проекција во Струмица, вечер во Националниот центар за култура „Антон Панов“ премиерно ќе биде изведена претставата „Струмица 1918“, во режија и продукција на Горан Тренчовски. Претставата му е посветена на еден од пионерите на професионалниот театарски живот во Струмица Стојан Ковачев, кој живееше и твореше во Париз, а неодамна почина во Прага. Сценариото за овој театарски проект е изработено според мотиви од текстови на Ковачев.“

Спонзор на проектот беше струмичкиот дојранчанец Глигор Чабулев, човекот кој, всушност, ме запозна со Стојан Ковачев во Прага.

Во претставата играа актерите: Зора Георгиева, Дине Дрваров, Крсте Јовановски, Ванчо Мелев, Кире Ѓоргиев, Васил Михаил и Стојан Велков. Сценограф беше Марјан Захов-Пецев, а костимограф Ѓорги К'рм'зов. На изразито филмски начин, во малата сала на НУЦК „Антон Панов“ сценскиот материјал насловен како „Струмица 1918“ се обидуваше да ја прикаже атмосферата во Струмица и Струмичко за време на Балканските војни, до моментот на нивниот завршеток. Претставата, во знак на сеќавање на големиот струмичанец Стојан Ковачев, впечатливо привршува со сцената во којашто се чита писмото на еден француски офицер кој престојувал во тој период во Струмица, како директен протагонист во една од поголемите битки на тукашна територија:

„...Сите комити беа добро вооружени, но облечени во различни униформи од коишто повеќето во своја домашна облека. Тие имаат, исто така, оружје од мешано потекло, нивните војводи се снабдени и со сабји, носени под нивните кабани. Кај некои трупови од комитите се пронајдени и документи од странско потекло... Веднаш да се извршат преземените мерки во градот! Оваа вечер, се решава за утре! Ние сме дојдени овде за таа победа и за овој мир... Мир преку победата: таков е лозунгот на

целокупниот Парламент на Франција. Преку мирот, јас разбираам обновување на правата на секоја земја да ја управува својата сопствена егзистенција без нанесување пакост од нејзините соседи. Да ја култивизира сопствената култура и развој...“¹⁴⁸

Коинциденцијата сакаше во годината 2012 да се одбележува и 100-годишнина од смртта на Карл Мај, авторот на маестралното четиво „Во Балканските клисури“, во кое, во неколку акциони глави, верувале или не, се појавуваат и сцени од Струмица и Струмичко. Така „струмичкиот глобализам“ како сосема нов „-изам“ низ временските текови, дефинитивно си го зазема своето место во историјата. Предците на Стојан Ковачев се толку исклучителни и неверојатни, како да се истргнати од романите на Мај...

Судбината го одведе Ковачев да се упокои далеку од своето огниште.¹⁴⁹ Неговата пепел стаса до родната Струмица. Но тој никако не заврши несреќен.

Audaces fortuna iuvat!

¹⁴⁸ Горан Тренчовски, „Струмица 1918“ во: *Парс про тото*, Улис, Скопје, 2008, 112–113.

¹⁴⁹ Личното досие на тајната полиција за Стојан Ковачев треба допрва јавно да се отвори. Веројатно таму се кријат некои нови интересни факти за темелите на самостојна и независна Македонија. Во факсимилот од РСВР на СРМ СДБ – Скопје (Испостава на СДБ Струмица), илустративно е опишано „следењето“ на Стојан Ковачев. Сепак, службената белешка отчукана на три странички, кажува многу. Еве инспирација за една нова „драма“. Во врска со ова, види го електронскиот извор: „Службена белешка – 16.10.1978“, Македонска нација, <http://www.mn.mk/dosiea/6069-Sluzbena-beleska---16101978>

КОНСУЛТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Ѓорѓи Абаџиев, (1992), БАЛКАНСКИТЕ ВОЈНИ И МАКЕДОНИЈА, Битола: Мисирков.
- Христо Андонов-Полјански, (1990), МАКЕДОНСКОТО ПРАШАЊЕ, Скопје: Култура.
- Александар Т. Андријевиќ, (1923), СТРУМИЦА: ЗЕМЉА И НАРОД, Ниш: Штампарија „Гутенберг“.
- Александар Дероко, (1951) СРЕДЊЕВЕКОВНИ ГРАДОВИ У СРБИЈИ, ЦРНОЈ ГОРИ И МАКЕДОНИЈИ, Београд: Просвета.
- A. Donovan Young, (1922) A SUBALTERN IN SERBIA AND SOME LETTERS FROM THE STRUMA VALLEY, London: Drane's Danegeld House.
- Васил Ѓорѓиев-Лиќин, (2009) „Киноприкажувачката дејност во Струмица и Струмичко од почетокот на XX век до 1945 година, во: *Кинопис*, бр. 37-38, година XX, Скопје, 37–38.
- Вас. Ѓериќ, (1922), НЕКОЛИКО ГЛАВНИХ ПИТАЊА ИЗ ЕТНОГРАФИЈЕ СТАРЕ СРБИЈЕ И МАЃЕДОНИЈЕ, Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија.
- *Кинопис* (Кинематографските проблесози во Струмичко), бр. 39–40, година XXI, Скопје, 2010.
- Стојан Ковачев, (1979), ТАТКОВИНА: македонска историска драма, машинопис, Сент-Уан.
- Кица Б. Колбе, (1999), ЕГЕЈЦИ, Скопје: Култура.
- Костадин Костов, (2001), ИЛИНДЕНСКОТО ВЪСТАНИЕ В КИНОТО (1903-1933), Пловдив: Веда словена.
- Лудвик Куба, (2007), КНИГА ЗА МАКЕДОНИЈА, Скопје: Македонска реч.
- Митко Маџунков, (2008), КОН ДРУГАТА ЗЕМЈА, Битола: Микена.
- Karl May, (2012) IN DEN SCHLUCHTEN DES BALKAN, Hamburg: Tredition.
- Кирил Терзиев, (2002), „Празнует днес Тиверијски град“, *Струмица денес*, бр. 118, декември, година IX, Струмица, 6.
- Горан Тренчовски, (2008), „Струмица 1918“ во: ПАРС ПРО ТОТО, Скопје: Улис, 103–115.
- ЧЕКОРИ ПО СВЕЗДЕНИТЕ ШТИЦИ (1999) уредник Г. Тренчовски, Струмица: Народен театар „Антон Панов“.
- Evlija Ćelebi, (1967) PUTOPIS: odlomci o jugoslavenskim zemljama, Sarajevo: Svjetlost.

ТАТКОВИНСКА СИМБОЛИКА

(Киш vs Чинго)

Татковинството во прозите „Нова Пасквелија“ на Живко Чинго (1935–1987) и „Енциклопедија на мртвите“ на Данило Киш (1935–1989) е вредносно изедначено со песимизмот или оптимизмот. Покрај тоа што љубовта и смртта се заеднички тематски именители на овие две исклучителни збирки раскази, трагичната фарсичност е нивна главна одлика, во поглед на жанровската определба. Ако ги бараме влијанијата или сличностите при користењето на нивните симболики, тогаш расказите на првиот потсетуваат на Бабел, Пиљњак или Брет Харт, а на вториот на Кафка, Борхес и Шулц. Конкретно, расказите „Славно е да се умре за татковината“ („Славно је за отаџбину мрети“) на Киш и „Татко“ на Чинго длабински се занимаваат со смртта на поединецот во Југоисточна Европа и живописно ни предочуваат одредени искушенија на човековата немоќ. Притоа мигот на искушението како да го претставува целиот живот на главниот лик. Кај овие два расказа во значителна мера е забележливо намерното отсуство на раскажувачкото „сознаење“ на авторот/нараторот. Затоа, смртта за авторот, кој е воедно и ненаметлив раскажувач на приказната, „не значи едноставно поништување на индивидуалноста, туку проширување на

стандардните раскажувачки рамки...“¹⁵⁰

Самиот Чинго пишува за „тате“ како за сосем реален човек. „Не биди зависен од никого, бори се, работај како свер, за да живееш како човек“, го цитира татка си. „Ништо не претпочитуваше пред работата, таа за него беше сè, и Бог и Свети Бог. Кога работеше – работеше, кога седнуваше – се знаеше дека не ќе стане лесно, сè правеше доследно на себе. Мразеше да си придава нешто што не го заслужил, не почитуваше такви луѓе, немаше со нив добро утро.“¹⁵¹ Кај Киш ситуацијата е малку поинаква. „Неговите личности се елементарни, блиски до природата, до земјата...“¹⁵² Тој, пак, се заложува „...да се пишува во полза на народот“.¹⁵³ Станува збор за една интерактивна рецепција на неговите дела од страна на читателскиот публикум. „Тоа својство на вечно навраќање и кружење меѓу писмото и светот, во списите на Киш, има свое закономерно поаѓалиште, содржано во длабоката фасцинираност на авторот од бизарната, веќе очудена и книжевна подлога на животот, на стварноста и искусствената реалност.“¹⁵⁴

Татковинската симболика во „Славно е да се умре за татковината“ и „Татко“ може најдобро да се согледа низ антиподите, аналогиите и интермедијалните можности

¹⁵⁰ Данило Коцевски, „Смртта на авторот во прозата на Данило Киш“ во: МОДЕРНО И ПОСТМОДЕРНО, Македонска книга, Скопје, 1993, стр. 249.

¹⁵¹ Живко Чинго, „Корените на Пасквелија“ во: *Македонското современо литературно творештво*, Просветно дело, Скопје, 1972, стр. 119.

¹⁵² Влада Урошевиќ, „Време на големите промени“ во: МРЕЖА ЗА НЕУЛОВЛИВОТО, Македонска книга, Скопје, 1980, стр. 158.

¹⁵³ Danilo Kiš, „Za pluralizam“, in: HOMO POETICUS, Prosveta, Beograd, 2006, стр. 78.

¹⁵⁴ Елизабета Шелева, „Писмо и ризик“ во: КУЛТУРОЛОШКИ ЕСЕИ, Магор, Скопје, 2000, стр. 248.

кои ги даваат овие две ремек-дела на прозата од XX век.

1. Антиподи

МЛАДИОТ ЕСТЕРХАЗИ – СТАРИОТ ЛУКАНСКИ

Киш	Чинго
<p><i>Тоа айрилско ујиро – а ѿоа беше деноѿ ојределен со царски декреѿ за негово ѿоѓубување – коѓа сѿражариѿе влеѓоа во ќелијаѿа, младиоѿ Есѿерхази клучеше на ѿодоѿ, со рацеѿе цврсѿо сѿеѓнаѿи за молиѿва.</i></p>	<p><i>Сѿариоѿ Лукански не изѓледаше мноѓу воодушевевен од ѿрваѿа оѿшѿонародна веселба.</i></p>

Главниот лик Естерхази на Киш е млад, а Лукански на Чинго е стар. Симболот на природата, обновувањето, патријархалноста, се всушност „судирот меѓу новото и старото“.¹⁵⁵ Молитвата и веселбата тука го олицетворуваат начинот на посакуваното манифестирање во младоста и староста. Младиот се моли за да достигне длабока старост, а стариот се весели, потсетувајќи се на народните празници.

¹⁵⁵ Јасмина Гушева-Мојсијева, „Наративните симболи во поетиката на Живко Чинго“, во: *Зборник радова – Његошеви дани*, VI/2008, бр. 1, Никшиќ, стр. 260.

ПРОШТАВАЊЕ – КАЗНУВАЊЕ

Киш	Чинго
<p>„Амин“, ирошеиоиши момчеио, завршувајќи ја својата уиџринска молиџва. А иоиоа џласно догаде: „Просџеиџе ми, оче.“</p>	<p>Госиод, иој семоќниоџ, иџе казни иџебе иџаиџко...</p>

Ако синот Естерхази барал прочка од отецот пред бесењето, од друга страна, дознаваме дека таткото Лукански е казнет според божјите правила. Киш прави свесен „...обид во ефемеридата на човечкиот живот да се пронајде некоја смисла...“¹⁵⁶, а Чинго се повикува на казната на Севишниот.

¹⁵⁶ Киш, исто, стр. 81.

МАЈКА – ТАТКО

Киш	Чинго
<p><i>...Се̄ӣо̄ ѿо̄а бе̄ше̄ са̄мо̄ до̄бро̄ смӣслена̄ ре̄жӣја̄, чӣӣш̄ӣо̄ ко̄нц̄ӣ во̄ сво̄ӣѿе̄ ра̄це̄ ѿ̄ӣ др̄жеше̄ е̄дна̄ ѿ̄ор̄да̄ ма̄јка̄.</i></p>	<p><i>Ве̄ке̄ ѿ̄а̄ӣко̄ѿо̄ не̄ мӣслеше̄ на̄ сво̄јо̄ѿ сӣн, ве̄ке̄ на̄ нӣш̄ӣо̄ не̄ мӣслеше̄ чӣӣш̄ се̄ е̄ ве̄ке̄ за̄бо̄ра̄вено̄, се̄ од̄ро̄д̄иле̄, се̄ из̄ѿӯбиле̄ за̄се̄ко̄ѿа̄ш̄ ка̄ко̄ да̄ не̄ биле̄ ѿ̄а̄ӣко̄ ӣ сӣн, е̄дна̄ кр̄в.</i></p>

Мајчинството е претставено како фрустрација во едиповска смисла наспроти патријархалниот мотив за приврзаноста кон таткото/родителот/старателот. Мошне интересно е дека во своите автопоетички белешки, Киш пишува за извесна „морална дилема на партизанскиот комесар“¹⁵⁷, што може едновременно да се примени и за расказот на Чинго. Во двата примера, со ладната и строга женска фигура (кај Киш – мајката, а кај Чинго – снаата Ирина) се случува коинцидентно поништување на татковството.

¹⁵⁷ Киш, исто.

ДЕТАЛИЗАЦИЈА – МУЛТИПЛИКАЦИЈА

Киш	Чинго
<p><i>...Бројаница̄ӣа со зрна крӯӣни како маслинка нечӯјно се нишаше.</i></p>	<p><i>Од една мајка ѝравеше две мајки.</i></p>

Во ваквиот вид на проза се гледа „универзална единственост на деталот на еден живот“¹⁵⁸. Апсурдниот микрокосмос на лични и природни предмети е очигледен кај Киш, а удвојувањето на (с)родните појави е забележлива постапка кај Чинго. Всушност, во двата случаја станува збор за „постапка на монтажата на родословот“¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Александар Хемон, „Чији је писац Данило Киш“ во: *Сарајевске свеске*, бр. 8–9, Сарајево, 2005, стр. 9.

¹⁵⁹ Петар Пијановић, *ПРОЗА ДАНИЛА КИША*, Јединство/Дечје новине/Октоих, Приштина–Горњи Милановац–Подгорица, 1992, стр. 211.

2. Аналогии

СЛАВЕЊЕ НА ТАТКОВИНСКИОТ
УНИВЕРЗУМ

Киш	Чинго
<p><i>Времеј̄о зас̄џана. Минај̄ој̄о, сегаиност̄џа и иднинај̄џа беа измешани, џај̄аниј̄е џрој̄џа...</i></p>	<p><i>Тешки камења леј̄џаа во воздухот̄џ.</i></p>

Во воздигнувањето на татковинскиот универзум, т.е. вселената на родното огниште, „Данило Киш е писател без надеж во победата над злото“¹⁶⁰, додека Чинго со далекосежната симболика настојува да го опише „проблесокот на спомените од детството“¹⁶¹.

¹⁶⁰ Невена Варница, „Данило Киш у четири виђења“ во: *Зборник Матице српске*, XLVIII/2–3, Нови Сад, 2000, стр. 601.

¹⁶¹ Слободан Мицковиќ, „Живко Чинго или говор што не се научува“ во: *ТОЛКУВАЊА*, Мисла, Скопје, 1973, стр. 39.

СВЕСТ ЗА ПОТОМСТВОТО

Киш	Чинго
<i>...Ја калеше своја̄ѿа машко̄с̄ѿ со семе̄јнӣѿе ле̄генди.</i>	<i>...Каге е мое̄ѿо сине...</i>

Киш во своите раскажувачки констатации за евентуалното потомство е „... дијалогичен, антиномичен, несводлив, во рамките само на едно духовно или поетичко определување, анархичен, вознемирувачки...“¹⁶² За разлика од него, Чинго, како примерен син, имал можност од устата на татко му, кој во месноста важел за еден од најдобрите раскажувачи и пејачи, да чуе огромен број приказни и секакви кажувања за „животиштето“...¹⁶³ Во сличен контекст, Димитар Митрев вели дека „...Чинго е уште еден од мнозинскиот број на некогашните народни раскажувачи.“¹⁶⁴

¹⁶² Шелева, исто, стр. 249.

¹⁶³ Спореди: Мицковиќ, стр. 38.

¹⁶⁴ Димитар Митрев, КРИТИКИ И ОГЛЕДИ, Мисла, Скопје, 1969, стр. 105.

СООЧУВАЊЕ СО ФАМИЛИЈАРНИОТ РАСПАД

Киш	Чинго
<p><i>Пресудаѿа беше сѿроѿа и безмилосна: смрѿи со бесење.</i></p>	<p><i>А за сеѿо ѿоа време не еден ден, не една ноќ, сѿариоѿи Лукански немаше во себе сон мислејќи за синоѿи.</i></p>

Двата расказа наведуваат на соочување со фамилијарниот распад, што е на некој начин разединување на клетката од социјално-општествената средина. Кај нив смртта е последната точка до која може метафизички да се стигне. Киш се стреми „на што посеопфатен начин да се опишат нејзините застранувања кои водат кон морален распад, смрт како краен настан, како точка зад која нема ништо и која, колку и да ни се чини благородна или целисходна, таа зад себе не остава ништо повредно од болот кој го носи со себе.“¹⁶⁵ Чинговите алузии се исто така колоритно грозоморни, со црнохуморно бранување, речиси апокалиптични.

¹⁶⁵ Давор Бегановиќ, „О културалном памћењу у дјелу Данила Киша“ во: *Зборник Матице српске*, бр. LIV/2, Нови Сад, 2006, стр. 196.

СМРТТА ОД АСПЕКТ НА РАСКАЖУВАЧОТ

Киш	Чинго
<p><i>Историјата ја ишшуваат победниците. Преданијата ги искае народот. Писателите фантазираат. Извесна е само смртта.</i></p>	<p><i>...Ти не си никаков човек, ти не си никаков џајко... Ти си го уби својот син, ти, проклеј синарце, немаш никаква душа, свер си, куче... А и целиот живој ти беше џаков, скојски...</i></p>

Описите на смртта од агол на раскажувачот се убедлив дел од животната стварност или „стварносна проза“¹⁶⁶... Воопшто „смртта“ или проблемот на авторот не треба да се согледува само глобално, во општите црти, туку и во композициската структура, на нивото на сменување на точките на гледање, во односот наратор-автор“.¹⁶⁷ Хипотетички правејќи вивисекција на стадиумот на смртта во расказот на Киш, можеме да дојдеме до ироничниот одговор на прашањето: „Што останува од човека по

¹⁶⁶ Сторијата за младиот Естерхази и неговото драматично исчекување на смртта ја има инкорпорирано во својот роман современиот унгарски писател и Кишов познајник – Петер Естерхази („Harmonia Caelestis“, 2000). Во врска со ова, види: Сава Бабић, „Славно је за отаџбину мрети: Данило Киш и Петер Естерхази“ во: *Летопис Матице српске*, мај 2005/ год. 181, књ. 475, св. 5, Нови Сад, стр. 742–752.

¹⁶⁷ Коцевски, исто, стр. 245.

неговата смрт?“¹⁶⁸ Во таа смисла, од својот раскажувачки аспект, Чинго „...го вовеле човекот нити само добар нити само лош и ни го прикажа конкретно, со неговото дејствување исполнето со страстите на неговите определувања и мотивации.“¹⁶⁹

3. Интермедијални можности

ТЕАТРАЛНОСТ / ФИЛМИЧНОСТ

Киш	Чинго
<p>Театарската претстава „Esterházy“ во режија на Иштван Лалиќ, Народен театар Népszínház – Суботица. Премиера на 27 јули 1991 год. на Палиќ.</p>	<p>Филмот „Колнати сме, Ирина“ („Татко“) во режија на Коле Ангеловски, Филмско студио – Скопје. Произведен во 1973 год., во времетраење од 84 минути.</p>

Расказите на Киш и Чинго се мошне податливи за сценско и интермедијално раслојување. Тие можат мошне лесно да се драматизираат или преточат во филмско сценарио. Потврда за тоа се успешните

¹⁶⁸ Види: Тодорче Тасевски, „Полемичката цитатност како интертекстуален феномен: Киш vs Борхес“ во: *Мираж*, бр. 2, Скопје, јуни 2002.

¹⁶⁹ Петар Т. Бошковски, „Литература од светски ранг“ во: ЕСЕИ И КРИТИКИ, Матица македонска, Скопје, 1997, стр. 127.

дела од театарското и филмското творештво: драмската претстава „Esterházy“ и играниот филм „Колнати сме, Ирина“ („Татко“).

*

Самиот Киш за „Славно е да се умре за татковината“ вели дека „е слободна преработка на една подоцнежна граѓанска легенда, која била омилен прилог во историските читанки и често варирана...“¹⁷⁰ Наспроти него, Чинговиот расказ „Татко“ е „...химна на таа најдофатливо оживотворена поезија, химна на љубовниот нагон што грее со својата безобсирност и го фрла носителот на остварениот грев во екстазата на најчистата благодарност...“¹⁷¹

„Естетското создавање на Киш подразбира очудување на сите рамништа (граматичко и семантичко), а со тоа и постојано нови преведувачки предизвици/исчитувања/интерпретации.“¹⁷² Говорот на Чинго е говор на раскажувач кој не се научува, тој се доживува, генерирајќи слики и прозаистични чинови додека се читаат редовите на неговите раскази.

Најпосле, се поставува прашањето: за која татковина, за кое родословно татковство се борат јунаците на Киш и Чинго? Дали тоа се утопските предели на Мртвите и на Пасквелија?! Одговорот може и не мора да

¹⁷⁰ Данило Киш, ЕНЦИКЛОПЕДИЈА НА МРТВИТЕ, превод Ацо Пероски, Три, Скопје, 2010, стр. 193.

¹⁷¹ Димитар Митрев, „Случајот Чинго“ во: ОГЛЕДИ И КРИТИКИ (кн. 3), Наша книга, Скопје, 1970, стр. 280.

¹⁷² Виолета Пирузе-Тасевска, „Ново читање на Кишовата 'Гробница'“, Утрински весник, бр. 1813, 16 октомври, 2006, Скопје, е-извор: <http://star.utriniski.com.mk/?pBroj=1813&stID=38717&pR=5>

биде најден во сегашно време. Тајната на нивното визионерство и скриените пораки се токму во соочувањето со еден вид тежнење, гравитација кон татковината без граници и номенклатури. Според ова исходиште, соочувањето со ништожноста е главната заедничка одлика на „Славно е да се умре за татковината“ и „Татко“.

Татковинската симболика која концентрично провејува во овие раскази ги потврдува вонсериските книжевни квалитети на Данило Киш и Живко Чинго.



КОНСУЛТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Давор Бегановиќ, „О културалном памћењу у дјелу Данила Киша“ во: *Зборник Матице српске*, бр. LIV/2, Нови Сад, 2006, 187–200 стр.
- Петар Т. Бошковски, „Литература од светски ранг“ во: ЕСЕИ И КРИТИКИ, Матица македонска, Скопје, 1997, 125–128 стр.
- Невена Варница, „Данило Киш у четири виђења“ in: *Зборник Матице српске*, XLVIII/2–3, Нови Сад, 2000, 599–604 стр.
- Јасмина Гушева-Мојсиева, „Наративните симболи во поетиката на Живко Чинго“, во: *Зборник радова – Његошеви дани*, VI/2008, бр. 1, Никшиќ, 259–266 стр.
- Danilo Kiš, „Za pluralizam“, in: НОМО ПОЕТИCUS, Prosveta, Beograd, 2006, 77–86 str.
- Данило Киш, „Славно је за отаџбину мрети“ во: ЕНЦИКЛОПЕДИЈА МРТВИХ, Књига-комерц, Београд, 1997, 109–113 стр.
- Данило Киш, ЕНЦИКЛОПЕДИЈА НА МРТВИТЕ, превод Ацо Пероски, Три, Скопје, 2010.
- Данило Коцевски, „Смртта на авторот во прозата на Данило Киш“ во: МОДЕРНО И ПОСТМОДЕРНО, Македонска книга, Скопје, 1993, 239–250 стр.
- Димитар Митрев, КРИТИКИ И ОГЛЕДИ, Мисла, Скопје, 1969.
- Димитар Митрев, „Случајот Чинго“ во: ОГЛЕДИ И КРИТИКИ (кн. 3), Наша книга, Скопје, 1970.
- Слободан Мицковиќ, „Живко Чинго или говор што не се научува“ во: ТОЛКУВАЊА, Мисла, Скопје, 1973, 35–49 стр.
- Петар Пијановиќ, ПРОЗА ДАНИЛА КИША, Јединство/Дечје новине/Октоих, Приштина–Горњи Милановац–Подгорица, 1992.
- Виолета Пирузе-Тасевска, „Ново читање на Кишовата 'Гробница'“, *Утрински весник*, бр. 1813, 16 октомври 2006, Скопје.
- СУМ: *Списание за уметност* (број посветен на Живко Чинго), 1994/1, Штип.
- Тодорче Тасевски, „Полемичката цитатност како интертекстуален феномен: Киш vs Борхес“ во: *Мираж*, бр. 2, Скопје, јуни 2002, е-извор: <http://www.mirage.com.mk/tekst.asp?lang=mac&tekst=26>
- Влада Урошевиќ, „Време на големите промени“ во: МРЕЖА ЗА НЕУЛОВЛИВОТО, Македонска книга, Скопје, 1980, 149–159 стр.
- Александар Хемон, „Чији је писац Данило Киш“ во: *Сарајевске свеске*, бр. 8–9, Сарајево, 2005, 9–11 стр.
- Живко Чинго, „Корените на Пасквелија“ во: *Македонското современо литературно творештво*, Просветно дело, Скопје, 1972, 116–119 стр.
- Живко Чинго, „Татко“ во: ПАСКВЕЛИЈА, НОВА ПАСКВЕЛИЈА И ВЉУБЕНИОТ ДУХ, Култура, Скопје, 1992, 245–254 стр.
- Елизабета Шелева, „Писмо и ризик“ во: КУЛТУРОЛОШКИ ЕСЕИ, Магор, Скопје, 2000, 241–251 стр.

ИНТЕРМЕДИЈАЛНИОТ ХУМОР НА КОЧО УРДИН

(„Смеа низ сокаците“)

Драмаѿа во ѿеаѿароѿе е ансамблоѿи!

Кочо Урдин

Писателот Кочо Урдин отсекогаш бил автоироничен.¹⁷³ Тој самиот за себе велеше дека е роден во 1930 година, но кога ќе умрел – зависело од другите. Неговиот афористичен, двосмислен и хуморескно настроен стил е очигледен во збирката раскази „Смеа низ сокаците“ од 1960 година, по која следуваат прозите „Љубов зад решетки“ (1961) и „Смелата дружина“ (1971).

Според францускиот филозоф Анри Бергсон, иронијата го изразува, а хуморот го опишува она што би требало да биде. Феноменот на хуморот се граничи со феномените на сатирата, забавата, комиката, смеата... „Смеата не дошла случајно, но како и зошто дошла, тоа е надвор од опсегот на нашите сфаќања, освен ако не ја замислиме како некој вид спознание.“¹⁷⁴

Урдин, како и други прозаисти,

¹⁷³ „Роден сум во Струмица, градот што некој го нарекува - сvezден. Под Царевите кули, во јуначкото, патриотското и ракијопијското маало наречено Чифлик, со знаменитата Дупена чешма покрај која минуваат сите погребни во градот... Мојот автор е Миљо Урдин, а авторката, мојата мила и покојна мајка Македонка Грозданова. На 4 јули, во мугрите, во куќата на дедо ми Вашиљ Урдинот и баба ми Катерина сум го здогледал тој проклет свет кој врие од убавини и гадости. Во знак на протест уште истиот момент сум почнал да плачам над судбината на Македонија, а највеќе на својата. (...) Големата фамилија на Урдинци, најпозната како врвни гостилничари две недели не се трезнеле од радост дека првиот внук на првиот син Вашиљ Урдинот расте како росно цвеќе, моќри обилно и плаче, ама смеејќи се. На третата вечер, како што дал Господ и обичаите, ми ставиле повеќе предмети, а меѓу нив и еден шарен молив и јас, несреќник уште тогаш сум се фатил за него како корав за стап!“ Цитат од: Кочо Урдин, „Еден патрон од патрондашот на мојата автобиографија“ во: ДРАМИ, Детска радост, Скопје, 2000, стр. 267. Кочо Урдин почина во 2008 година, но сепак не беше погребан во алејата на заслужните во родната Струмица.

¹⁷⁴ Фрај, стр. 240.

негови врсници, се стреми за едноставност и непосредност на дијалозите во расказите. За македонските раскажувачи кои творат интензивно во 50-тите години и потоа може да се одбележи дека трагаат по „самосвојни облици кои оддаваат впечаток за едно богато и целовито животно искуство“.¹⁷⁵

Да им се смееме можеме на обичните луѓе и на секојдневните појави, но да се исмеваме можеме само на одредени важни личности, појави и нешта. Токму тоа го дозволува наративната сатира на Урдин која е бодликава, остра, иако некои читатели ја почитуваат, а некои се плашат од неа. Психолошка вистина е дека со духовноста на презентацијата, што е главна одлика на сатирата, можеме да ја утврдиме разликата меѓу обичната навреда и сатирата. Нејзино основно правило е да исмева, а не да навредува. Да се смееш на нешто е знак на супериорност на оној кој исмева. Оттука, сатиричарот и хумористот ја напаѓаат својата жртва не давајќи ѝ можност да се смета за важна. Едни од повеќето „незгодни“ својства на сатирата и хуморот се „алегоричниот начин на изразување и хиперболичноста во сликањето на ситуациите“.¹⁷⁶

„Смеа низ сокаците“ е „прва книга на чистата смеа кај нас – во мера што е достатна за почетокот – укажува на можности за сугестивно хумористичко воздејство“.¹⁷⁷ За

¹⁷⁵ Anastasija Đurčinova, ZAPADNI UTICAJI NA MAKEDONSKU PRIČU U 1950-tim, *Balkanski književni glasnik*, br. 3 / 2006, Sveska 4.

¹⁷⁶ Ерих Кош, „Слобода и сатира“ во: ТАЈ ПРОКЛЕТИ ЗАНАТ СПИСАТЕЉСКИ, Нови Сад, 1965, стр. 57.

¹⁷⁷ Димитар Митрев, „Кочо Урдин: „Смеа низ сокаците““ во: ОГЛЕДИ И КРИТИКИ, Наша книга, Скопје, 1970, стр. 167.

нејзиниот автор Кочо Урдин, Димитар Митрев вели дека е „од лозата на хумористите чија смеа е најснажна со непосредната емотивна зараза, од оние што од срце раскажуваат и нè тераат од срце да се насмееме над самите себе“.¹⁷⁸ Урдин во своите раскази „се вгледувал во комичната панорама на сокаците, но и согледувал со окото на белетрист“¹⁷⁹. Неговата нарација се одликува со храбро навлегување во комичниот фокус, со умешност за брзо создавање комична ситуација, со владеење на дијалогот и со внесување типични балкански обележја. Тоа зборува за автор кој е „понесен од една и развиена и раздвижена опсервација“.¹⁸⁰

Пристапувајќи ѝ на проблематската материја за приказната и дискурсот како интермедијално зафаќање, Симор Четмен вели дека „делото може да се транспонира од еден медиум во друг без да се изгубат неговите суштински својства“.¹⁸¹ Токму според расказите од збирката „Смеа низ сокаците“ е направена истоимената антологиска претстава на Струмичкиот народен театар¹⁸², во 1969 година.

Авторот на драматизацијата Бранко

¹⁷⁸ Исто, стр. 169.

¹⁷⁹ Исто, стр. 171.

¹⁸⁰ Исто, стр. 174.

¹⁸¹ Симор Четмен, „Приказната и дискурсот“ во: СУДБИНАТА НА ЗНАЧЕЊЕТО: Од Сосир до Дерида, прир. Венко Андоновски, Култура, Скопје, 2007, стр. 125.

¹⁸² Премиерната прайзведба на „Смеа низ сокаците“ во драматизација и режија на Бранко Ставрев е на 26 октомври 1969 година. Актерите на една патувачка театарска трупа ги играат: Стојан Гогов, Душко Костовски, Александар Думов, Кирил Здравески, Божидар Димитров, Горги Шаламанов, Томе Ментинов, Панчо Босиљанов, Зора Георгиева, Љубица Пиперевска, Сандо Монеv, Лилјана Смоквоска, Љупчо Маџиров, Кире Калалоцев, Кире Лазаров, Душко Грчев, Душко Костов, Ристо Костов. Сценографијата е на Чедо Христов, костимите на Блажо Киров. На V театарски игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, оваа претстава е прогласена за најдобра во целина, а награди добиваат и режисерот-драматизатор Ставрев, актерот Александар Думов за улогите на Спиридон и Шликачот, сценографот Христов и костимографот Киров.

Ставрев се служи со ретроспективно прикажување на случките опишани во расказите и тој во голема мера е поборник на фокализацијата, како гледна точка на сезнаењето, при што како прво лице учествува ликот на актерот, кој практично ја води претставата низ фикционалното време. Притоа Ставрев драматизаторот низ ликот на Спиридон е и сеприсутен раскажувач, со способност слободно да се движи назад и напред помеѓу сцените. Ставрев режисерот, пак, е во својство на фокализатор, кој вешто ја држи гледната точка, создавајќи од хумористичните раскази на Кочо Урдин – сценско катадневие во два дела.

Публиката цело време е „камера“, како вид на гледната точка кој го набљудува дејството. Почетокот на раскажувањето на приказната во претставата започнува уште од моментот кога гледачите ги заземаат своите седишта во театарскиот салон. Завесата е крената и се назираат јажињата на чигите, на средината на сцената се гледа старовремски грамофон, а згуснатиот живот фактички започнува со настап на три деца кои се спуштаат со „тарзановски јажиња“ на сцената и со батериски ламби одат меѓу гледачите, барајќи ги со светлосниот сноп актерите на патувачката трупа која треба да ја игра претставата.

Ставрев од наративното ткиво во расказите на Урдин моделира дијалози и монолози – говорни чиновни. „Секој исказ или група искази може да биде согледан како перформативен и може да биде

оценуван како говорен чин.“¹⁸³ Според Принс, „изведбата на говорниот чин го вклучува оној на локуторниот чин (чинот на кажување или продуцирање граматички исказ), оној на илокуторниот чин (изведен со кажување нешто за да се изврши некоја цел: да се направи ветување, тврдење, барање, предупредување, командување, итн.), и (веројатно) оној на перлокуторниот чин“.¹⁸⁴

Еден од клучните раскази од збирката на Урдин и ооска во претставата на Ставрев – „Ами ако се загубам јас“ – е посветен на ветвите, испукани актери на една патувачка театарска трупа што ги крстосувала нашите уморени градови и села по 30-тите години од минатиот век. Режисерот, наместо мото во драматизацијата, дава посока: „по понеделник доаѓа вторник, а по вторник среда“. Оваа реплика му ја припишува на некојси Стојчо Безпрезименов – Прлето кој се потпишал „своерачно со прст – АМИН“.

Посочениот расказ личи речиси на фелиниевска секвенција:

...Оние од ѿеаѿроѿо шѿо дојде на ѿркала ќе давааѿ! ...

– Како синоќа ќе давааѿ! Од некаков Нушиќ – разбираѿе ли?

– Аха, ќе разбереме, ќе разбереме дими ќе давааѿ...¹⁸⁵

Во истиот расказ егзистира и ликот на режисерот, креаторот. Таа пиранделовска

¹⁸³ Џералд Принс, РЕЧНИК НА НАРАТОЛОГИЈА, Сигмапрес, Скопје, 2001, 33 стр.

¹⁸⁴ Исто, стр. 33.

¹⁸⁵ Фрагмент од расказот „Ами ако се загубам јас“, стр. 20.

линија првобитно е интересна уште и за самиот Урдин:

– Шшо, – ревна режисерој. – Зар шаа?
Шшо е ѝолна со духој на Офелија! Мислиш оји нема вкус? Си дозволуваши да судиш оји јас не сум умеел да ја восјишам? Да ја најравам доволно верна? Мојаша Розалија ако најрави грев, како и сише ние шшо ги ѝравиме, ќе има барем шаки! Но со шаква снага? Никако ... вечерва ојишага вејенаша ролја за шебе! Сјиридон ќе ја шолкува ѝак!¹⁸⁶

Ставрев, како ерудитен режисер, бил во плоден инспиративен процес на исчитување на расказите и барање драмска спојка помеѓу нив. Четмен во тој контекст вели дека „исчитувањето е работа на меѓунивоата“¹⁸⁷.

Мошне интересен е приодот на Ставрев кога тој слободно допишува еден пролог, специјално за премиерата. Сцената, како илустрација, ја предочуваме во целост:

(Сокак.)

КИРЕ: Кај си, Рисше?

РИСТО: Овде.

КИРЕ: Како шече живојој?

РИСТО: Заклашено.

КИРЕ: Како шака?

РИСТО: Еше, наушро сшанувам скашан од рабоша или веселење и главаша ме боли, шогаш до црнина го мразам, но кога ќе ми се разбисшри, со векови ѝосакувам низ него да газам.

КИРЕ: Иншересно. Повели, зашали

¹⁸⁶ Исто, стр. 22.

¹⁸⁷ Четмен, стр. 149.

цигара.

РИСТО: Благодарам. Од ваквиџе не
џракџикувам. Јас само качак чадам.

КИРЕ: Идеи!

РИСТО: Јас џи криџевам навики.

КИРЕ: Голем збор! (Рисџо се возне-
мирува.) Некоја незџода?

РИСТО: Речиси.

КИРЕ: Да не е друџарка џи болна?

РИСТО: Таа? Немаш кабаеџ!

КИРЕ: Баба џи?

РИСТО: Јок море... Ја знаеш мојаџа
заборавносџ, џак во друџоџо џалџо сум џо
осџавил џорџмонейџ!

КИРЕ: Сиџница! Не е важно. Јас џари
имам за џеџдневно џење! Денес мноџумина
вересиџе ми џи џлаџија. Аџе!

РИСТО: Па...

КИРЕ: Ај не се џрави на удрен.

РИСТО: Па...

(Трџнувааџ. Промена на свеџлоџо.
Промена на рамовиџе. Песна: „На Панде му
се џагнало / една лажичка масленце / врџи џо
сукај / врџи џо сукај џо... / мама ми рече да му
дам / белоџо лице армуџан...“)¹⁸⁸

Очигледно е постоењето на висо-
кокултивирана свест за водењето на
театарската нарација кај Урдин. Тоа го
поттикнува Ставрев кон имагинативен зафат,
кој изобилува со ситуации на „театар во
театар“ и е полн со досетки.

Уџреденџа. Ниско небо. Лево, скржава
шума. Паџоџи мирува меџу жолџнаџи ниви.

¹⁸⁸ Од драматизацијата „Смеа низ сокаците“, прва ненумерирана
страница.

’Ржи ладен, влажен есенски ветер. Пред очите далечините илејатај управливи нијанси. Како тројој на мали ивичји крилја удираат иешките есенски кајки. Крчкаат две извейвени актерски коли наповарени со изливени реквизити и ситни нејаки деца.¹⁸⁹

Слична иконографија среќаваме и во расказот „Панаѓур“.

Наближувам до ширите на оние од циркуските тропи. Сите се подзакрени, побелени од шепање. Лича на огромни остарени џесови. На врвовите имаат разни знамиња и плаќаи. Пред нив како разнишани шами се пресат свилени фустани на полуголите актерки¹⁹⁰.

Светот на Урдин како да живее еден посебен, паратеатарски живот.

Таму се сместени лулки за луѓе и деца и еите, бели штри на клоновиите и циркузаниите кои десет гена ќе не забавуваат.¹⁹¹

Ликот на Шликачот, Урдин го спроведува и во расказот „Па зошто ме буткаш?!...“¹⁹², а во „Ванчо цокулата е човек фин, но животот му го потпржи воениот чин“¹⁹³ Урдин досетливо си игра уште од самиот наслов...

Понекогаш Урдин е толку хумористичен што се подбива и на сметка на својата фела, уметничката:

Мишов Мишо е најголемиот уметник

¹⁸⁹ Фрагмент од: Кочо Урдин, „Ами ако се забугам јас“, исто, стр. 26.

¹⁹⁰ Фрагмент од: Кочо Урдин, „Панаѓур“, исто, стр. 169.

¹⁹¹ Исто, стр. 167.

¹⁹² Види го расказот: Кочо Урдин, „Па зошто ме буткаш?!...“, исто, стр. 33–39.

¹⁹³ Види: Кочо Урдин, „Ванчо цокулата е човек фин, но животот му го потпржи воениот чин“, исто, стр. 115–123.

*шћо го познаваат нашиџе луѓе. Бога ми!
Има два метра и десет! Тежи џедесет и два
килограма со сè коски. Од многу убавини!*¹⁹⁴

А за мотивот на часовникот, како одбројувач на двочасовниот живот театарски, Урдин вели:

*Море не го продавам ја ако сака и
жандарииџе сосе владаџа да џцожосат! – си рече
и џрѓна џод дембелскиџе сенки на оѓромниџе
лиџи шћо беа џоредени џред крчмаџа на
Колчакоџ...*¹⁹⁵

Во претставата, рековме, покрај сочните дијалози, имало и низа допадливи монолози. Монолошкиот раскажувачки текст по мотивите на Урдин, мошне луцидно го драматизира Ставрев:

*СИТЕ АКТЕРИ (секој на своја сџрана сврџен): Бре анасана, кој ќе џи јаде овие
јаѓниња?! Седум се. Изгледа дека овде ќе дојде
некоја комџанија од градоџ. Да не џодгоџвил
џреџседаџелоџ или началникоџ некаков
џрием? Но шћоа си е нивна рабоџа. Важно
дека моеџо е гоџово. Шћо ме инџтересира
мене за нив, џ.е. за џуѓиџе џланови. Ало,
келнер, најочи уџиџе една. (Се сокриваат
зад оџворениџе весници каде исџовремено
џи вадаџ џеџниџе часовници и гледаат колку
осџанало до седум. Тоѓаш одненадеж сиџе се
загледуваат...)*¹⁹⁶

Со драматизацијата на хумористичната прозна панорама „Смеа низ сокаците“ несомнено се отвора нова фаза на македонскиот театар во внатрешноста на

¹⁹⁴ Фрагмент од: Кочо Урдин, „Уметник“, исто, стр. 325.

¹⁹⁵ Фрагмент од „Ишијас“, стр. 63.

¹⁹⁶ Фрагмент од драматизацијата „Смеа низ сокаците“, стр. 33.

Македонија и „додека се врши реновирање на театарот, среде градежната атмосфера, се игра и оваа хумористична претстава, со многу мегафони, театрализам и нов елан“.¹⁹⁷ Покрај песните „Ајде, ајде Софке“, „Оф, оф, камера“, „Растури се, Шар Планина“, „Нозете сум ги измила“, „Помниш ли кога бевме на прошетка“, „Каранфило-фил-моме“, „Купи ми мамо топ“, „Згрешила мома патове“, „Погрешив само еднаш“, „Ловџиска песна“, во претставата се пееле и други серенади, свадбени песни, полки, валсови...

„Бранко Ставрев, јавувајќи се во двојна улога: како сценски адаптатор на едно хумористично прозно дело од современата македонска литература и како режисер, видливо настојувал што порелјефно да ја долови атмосферата на еден град и калеидоскопски да ја приближи до гледачот судбината на луѓето од едно одамна исчезнато време, останувајќи му на тој начин во прилична мера доследен на прозниот текст и едноставно механички пренесувајќи го него на сцената.“¹⁹⁸

Театарскиот критичар Иван Мазов пишува за оваа драматизација како за „премиерна изведба на текст што најдиректно е сврзан со животот на Струмица“.¹⁹⁹ Сè на сè, тоа била сценска постановка која го носи шармот на убавото, привлечното.

¹⁹⁷ Види: ЧЕКОРИ ПО СВЕЗДЕНИТЕ ШТИЦИ, прир. Горан Тренчевски, Народен театар „Антон Панов“, Струмица, 1999, стр. 32.

¹⁹⁸ Иван Ивановски, „Слика за менталитетот на една средина“ во: НА СВОЈА ПОЧВА, Култура, Скопје, 1983, стр. 156–157.

¹⁹⁹ Иван Мазов, „Ново име, нов театар – на маргините на еден самопрегор“ во: СЦЕНАТА И СОВРЕМЕНОСТА, Култура, Скопје, 1982, стр. 294.

Претставата завршува со репликата: „Сè во свое време, зашто човек почнува да дреме!“ Потоа се пее песната „Дремка ми се дреме“, се пали целосното осветление на сцената, оркестарот свири во живо, актерите ги собираат своите работи, аплауз...

Гледајќи ги фотографиите од прашливиот албум, ја доживуваме патината на едно дело кое најпрвин како проза, а потоа како претстава, се обидело да остави печат на едно време, не само во книжевната и театарската туку и во културолошката сфера. Телевизиската снимка во која претставата е екранизирана, т.е. преадаптирана за друг медиум од страна на Ацо Алексов, за жал, не постои повеќе.

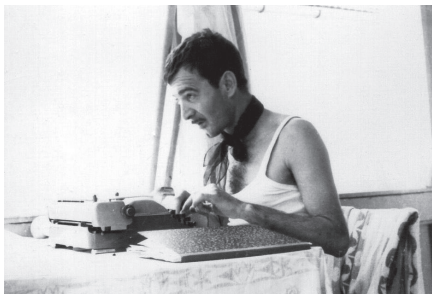
Според Четмен, реалниот говор и реалната публика комуницираат. „Она што е комуницирано е приказната, елемент на формата на содржината на раскажувањето; тој елемент е комунициран преку говорот, елемент на формата на изразот.“²⁰⁰

Театарските и животните приказни за хумористичното, но и театарското неимарство на Кочо Урдин се олицетворени не само во неговите раскази и драми туку и во неговата општествена дејност, која честопати е поврзана со респектот кон неговите книжевни претходници, меѓу кои

²⁰⁰ Четмен, стр. 138.

и Антон Панов.²⁰¹

Анализата на прозата на Урдин е предизвик кој води кон разоткривање нови, не само локални туку и универзални наративни патеки и крстопати.



²⁰¹ Во својата автобиографска белешка, Кочо Урдин запишува: „Претсказание: двапати бев директор на Струмичкиот народен театар и во тоа својство бев и кумот: јас го крстив и му направив биста на Антон Панов, а како пратеник, во просветно-културниот собор, во времето кога Антон Панов веќе беше речиси на смртна постела и живееше два ката под мојот стан, вџашен од вистината дека еден од основоположниците на македонската драмска литература, Панов ќе умре без да ја добие наградата '11-ти Октомври', во Собранието видов како стојат: Лазар Мојсов, Томе Момировски и Трпе Јаковлевски. Им пријдов и им реков: 'Другари, умира големиот Панов, народот нема да ни прости ако не добие највисокото признание...' Не знам каква беше процедурата, бидејќи тие се замислија и ме загледаа, но молчеа, а сепак се случи несреќа: Антон Панов пред прагот на смртта ја доби наградата '11-ти Октомври'. Во Струмица му ја врати тогашниот претседател на Друштвото на писателите Анте Поповски..." Од Кочо Урдин, „Еден патрон од патрондашот на мојата автобиографија“ во: ДРАМИ, Детска радост, Скопје, 2000, стр. 270.

КОНСУЛТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Ацо Алексов, СМЕА НИЗ СОКАЦИТЕ, (ТВ-снимка, избришана од Архивата на МТВ), 1970.
- Anri Bergson, O SMIJEHU: Esej o značenju smiješnoga, Izdavačko preduzeće "Veselin Masleša", Sarajevo, 1958.
- Anastasija Đurčinova, ZAPADNI UTICAJI NA MAKEDONSKU PRIČU U 1950-tim, *Balkanski književni glasnik*, br. 3 / 2006, Sveska 4, е-извор: <http://balkanwriters.aforizmi.org/broj4/anastasijadjurcina4.htm>
- Иван Ивановски, „Слика за менталитетот на една средина“ во: НА СВОЈА ПОЧВА, Култура, Скопје, 1983, 256–258 стр.
- Иван Мазов, „Ново име, нов театар – на маргините на еден самопрегор“ во: СЦЕНАТА И СОВРЕМЕНОСТА, Култура, Скопје, 1982, 294–295 стр.
- Ерих Кош, „Слобода и сатира“ во: ТАЈ ПРОКЛЕТИ ЗАНАТ СПИСАТЕЉСКИ, Нови Сад, 1965, 43–52 стр.
- Димитар Митрев, „Кочо Урдин: 'Смеа низ сокаците'“ во: ОГЛЕДИ И КРИТИКИ, Наша книга, Скопје, 1970, 166–176 стр.
- Џералд Принс, РЕЧНИК НА НАРАТОЛОГИЈА, Сигмапрес, Скопје, 2001.
- Бранко Ставрев, СМЕА НИЗ СОКАЦИТЕ (драматизација), машинопис, приватен архив, 1969.
- Кочо Урдин, АФОРИЗМИ, издание на авторот, Скопје/Струмица, 1971.
- Кочо Урдин, „Еден патрон од патрондашот на мојата автобиографија“ во: ДРАМИ, Детска радост, Скопје, 2000, 267–272 стр.
- Кочо Урдин, СМЕА НИЗ СОКАЦИТЕ, Кочо Рацин, Скопје, 1960.
- *Фотоалбум*, Архив на НУЦК „Антон Панов“, Струмица.
- Christopher Fry, „Komediја“ in: TEATAR XX STOLJEĆA, prir. Tomislav Sabljak, МН, Split–Zagreb, 1971, 239–241 str.
- ЧЕКОРИ ПО СВЕЗДЕНИТЕ ШТИЦИ, прир. Горан Тренчовски, Народен театар „Антон Панов“, Струмица, 1999.
- Симор Четмен, „Приказната и дискурсот“ во: СУДБИНАТА НА ЗНАЧЕЊЕТО: Од Сосир до Дерида, прир. Венко Андоновски, Култура, Скопје, 2007, 119–150 стр.



ТРИ АПСУРДИСТИЧКИ ДРАМИ

(„Од првиот здив“ на Данило Коцевски,
„Суво дрво од Вавилон“
на Петре Бакевски, „Крајот на кралот“
на Васе Манчев)²⁰²

*долж сејшо крајморско корзо
на крај од деноӣ
Семјуел Бекет*

Авторите Данило Коцевски (1947), Петре Бакевски (1947–2011) и Васе Манчев (1949) како современи македонски писатели од генерацијата родена во доцните четириесетти години од минатиот век, во некои свои драми се обидуваат да наметнат еден иновативен модернистички стил со можност за постмодернистичка режисерска деконструкција. „Од првиот здив“ (првобитно „Мистер Бекет“) на Коцевски е еден вид „play Beckett“ во кој како ексклузивен лик се појавува и долгоозборуваниот и долгоочекуваниот Годо – синоним на чекањето за новото од времето на повоениот сартровски егзистенцијализам па сè до почетокот на новиот милениум. „Суво дрво од Вавилон“ (првобитно „Не очекував ваков крај“) на Бакевски е исто така изнурнат од мотивите на бекетовската драматургија, со испробување на аристотеловските начела за единството и со ставање на еден

²⁰² Премиерите на овие македонски прайзведби се одржани на: 4 март 1994 во Драмски театар, Скопје („Од првиот здив“), 13 мај 2005 во Универзалната сала, Скопје („Суво дрво од Вавилон“) и 20 јули 2010 на отворена сцена во Стар Дојран („Крајот на кралот“). Режисер на трите претстави е Горан Тренчовски.

македонистички хронотопски белег. „Крајот на кралот“ (првобитно „Крајот на царот“) на Манчев гравитира во една вонвременска приказна за симнувањето од престолот, чијшто наслов е кованица од култните антидрами „Крај на играта“ (Бекет) и „Кралот умира“ (Јонеско). Пред инсценирањето, пиесите ги имаа „работните“ наслови. И трите драмски текстови го официјализираа конечниот наслов по праизведбата, т.е. по готовиот производ на театарската претстава. Нивната сродна нишка е апсурдистичка.

Театарот на апсурдот, кој етимолошки значи дисхармоничност, алогичност на сцената, се појавува под влијанието на делата на Ками и Кафка, кон крајот на педесеттите и почетокот на шеесеттите години од дваесеттиот век, најпрвин во Франција (Париз), со праизведбите на „Чекајќи го Годо“ на Бекет и „Столови“ на Јонеско, а потоа и во Британија, Италија, Шпанија, Германија, Швајцарија, Југоисточна Европа и САД, распространувајќи се како доминантен правец во драмската и изведувачката уметност. „Кумот“ на театарот на апсурдот, Мартин Еслин, укажува на тоа дека завршното табло (tableau) на „Крај на играта“ потсетува на една помалку позната, но значајна монодрама – „Театарот на душата“ на писателот и режисер Николај Евреинов, што овозможува воспоставување инспирациска паралела на Бекетовиот зрел опус со руската реалистична школа од

почетокот на дваесеттиот век.²⁰³

При извлекувањето на апсурдистичката нишка помеѓу наведените македонски драмски праизведби, ќе се обидеме, според прашкиот структуралистички метод, структурата на изведбите да ја проучиме како динамичка хиерархија на елементи. Сите три се вкоренети во антологиската реплика на Бекет:

*ЕСТРАГОН: Ми изгледа како да е на последен здив.*²⁰⁴

Дејството во „Од првиот здив“ функционира како контрапункт на неореалистичниот филм на Жан Лик Годар „До последниот здив“ и затоа англискиот наслов на претставата е преведен како „From the First Breath“. Тоа е „фарседија“ во која Влатко и Ештро се постмодерни, транзициски мутанти на Владимир и Естрагон. Едниот може да биде христијанин, а другиот нехристијанин. Поц и Лак се она што останало како рецидив од Бекетовите Поцо и Лаки. Момчето од „Чекајќи го Годо“ на Бекет тука трaвeстирало како Девојче. Исто така, во претставата се појавува и стариот Бекет.

(Длабоко дишење. Се појавува Бекеј. Се движи бавно како и прејходно. Кружи околу Влајко и Ештро, тие зачудено го гледаат. Влегува Годо со една голема шаркалезна плоча која ја валка по сцената. Доаѓа близу Бекеј, ја поставува плочата на подот. На дрвената

²⁰³ Martin Esslin, „Samuel Beckett: The search for the self“ in: THE THEATRE OF THE ABSURD, Anchor books, New York, 1969, стр. 64.

²⁰⁴ Цитат од „Чекајќи го Годо“. Види: Семјуел Бекет, ДРАМИ, прир. Јелена Лужина, Детска радост, Скопје, 1998, стр. 34.

ѝлоча има ѝруџа за мало вовче – иџрачка. Годо џо вклучува малоѝо вовче кое ѝочнува да ѝрави круџови. Годо, кој сеџа е виѝороѝо јас на Бекеѝ, џо ѝоканува и Бекеѝ се качува во срединаѝа на ѝркалезнаѝа ѝлоча, околу неџо се врѝи вовчеѝо.²⁰⁵

Коцевски во оваа драма го инкорпорира и ликот на Годо, дефинитивно првпат во Македонија!²⁰⁶ „Годо, еве, е дојден и тој им нуди на ‘чекачите’ Влатко и Ештро обилна храна и потполна слобода ‘да лебдат како лебеди’, но дали се тие навистина ‘среќни’ како што си велат и повторуваат (да си ја материјализираат на тој начин ‘среќата’ според евангелскиот ‘збор што станал плот’)?“²⁰⁷

Следната претстава, „Суво дрво од Вавилон“, се надоврзува на претходната најмногу преку препознатливата Бекетова реплика:

*ЕСТРАГОН: Шѝо дрво е ова?*²⁰⁸

Тука е вграден и еден дополнителен библиски мотив, главниот сценски елемент – светото вавилонско дрво кое дава патоказ кон една новозаветна „носталгија кон иднината“, како што вели Боро Драшковиќ за растајнувањето на животното-театарската

²⁰⁵ Данило Коцевски, „Од првиот здив“, *Културен живот*, бр. 2/XLV, Скопје, април–јуни 1999, стр. 96.

²⁰⁶ Во рецензијата „Зошто дојде Годо?“ Тодор Кузманов го апострофира илустрирањето на „ужасната комичност“, која неколку пати последователно завршува со згрчување на Влатко и Ештро погодени во жестокоста на гладот (егзистенцијата е неподнослива), а со тоа во крајна линија се очитува современиот став дека уметничката тенденција не е ширење, туку грчење, а во случајот на театарската авангарда од педесеттите и шеесеттите години, таа (Уметноста) станува апотеоза на осаменоста и невозможноста за комуникација.“ Види: Тодор Кузманов, ТЕАТАРСКИ МИНИЈАТУРИ, ФКТ „Ристо Шишков“, Струмица, 2001, стр. 50–51.

²⁰⁷ Драматуршка белешка на Богомил Ѓузел во афишот по повод приизведбата на „Од првиот здив“.

²⁰⁸ Бекет, исто, стр. 22.

спрега²⁰⁹. Самиот Бакевски бележи: „Се впуштивме во мистичен двобој со судбината. А таа, пустата, ти била – наша реалност. Исцедени од скрбноста на сувите дрвца на премрежињата, таговно си ги дораскажуваме нашите приказни...“²¹⁰ Корпусот на детали кои стануваат (де)тронизирачки моменти тука е мошне јасен: аверсната и реверсната страна на минијатурните реквизити помагаат при карактеризацијата на ликовите/улогите на Тимотеј – „осамен шетач крај реката“ и Зафир – „предвреме остарен човек“.

ТИМОТЕЈ (земајќи ја монеџаџа в раце, врџејќи ја пред очииџе): Убава е. Ја сврџува кон Зафир, му џо освеџлува лицеџо): Свеџлина. Чудесна свеџлина. Волшебна. Чудоџворна.

ЗАФИР (џосеџајќи да ја земе, да ја дофаџи): Дај ми ја.

ТИМОТЕЈ (џирџајќи ја монеџаџа кон себе): Свеџлинаџа не се дофаќа. Се чува за џоџомџиџе. Во неа е иднинаџа.

ЗАФИР: Дај ми ја. Ќе џо освеџли свеџоџ.

ТИМОТЕЈ: Само еден ја носи свеџлинаџа. И само еден од боџ е создаден да џо освеџли свеџоџ.

ЗАФИР: Кој?

ТИМОТЕЈ: Тој шџо е на монеџаџа.²¹¹

Неочекуваната надеж во претставата ја внесува ликот на Детето, како типична апсурдистичка појава. Детето тука

²⁰⁹ Исто, стр. 49.

²¹⁰ Белешка на Бакевски во афишот по повод праизведбата на „Суво дрво од Вавилон“.

²¹¹ Петре Бакевски, „Суво дрво од Вавилон“ (објавено под насловот „Не очекувај ваков крај“), *Современост*, бр. 2 (април), год. LIII, Скопје, 2005, стр. 56.

ги одредува ракурсите на гледање и интерпункциски ги заокружува сцените. Ликот на Детето на Бакевски е, всушност, андрогена варијанта на ликот на Девојчето на Коцевски.

Во една рецензија за „Суво дрво од Вавилон“ се споменува присуството на симболите: сребрена монета, цунцуле, светлина, шлем, суво дрво, шапка, бела птица... Според неа, во претставата „ништо не е едноставно и еднозначно. Во неа се испреплетуваат минатото, сегашноста и иднината“.²¹²

Од втората кон третата претстава се придвижуваме преку „Крај на играта“ на Бекет, што како лајтмотивски мост најмногу ни го доловува репликата:

*ХЕМ: Крајот е на почетокој, а сејак
продолжуваи.*²¹³

Во врска со ова, Ото Бихаљи-Мерин вели дека Бекетовите мисли длабоко го раздвижуваат незадоволството со човековата егзистенција и сомнежот во поимот човек.²¹⁴

Драмскиот текст „Крајот на кралот“, чијшто автор е Васе Манчев, е своевидна реплика во непрекинатиот процес на дијалогизирање и вкрстување на книжевните текстови меѓу себе; интертекстуално надоврзување на бекетовско-јонесковската-арабаловската драматургија, т.е. на културолошкиот феномен познат како

²¹² Анета Јанчевска, „Жестока пиеса за македонските небиднини“, *Македонија денес*, бр. 1904/VIII, 16 мај, Скопје, 2005, стр. 14.

²¹³ Семјуел Бекет, исто, стр. 184.

²¹⁴ СУМ (посветен на 100-годишнината од раѓањето на Бекет), прир. Горан Тренчовски, бр. 50/XI, Штип, 2006, стр. 37.

театар на апсурдот.²¹⁵

Англискиот превод на насловот на оваа претстава, исто така има симпатична (де)тронизирачка лексика и семантика: „End(K)ing“.

ХАИЛЕ: Каде ти е крунаџа?

ЧЕДО: Во џлаваџа!

ХАИЛЕ: И каде со џаква круна?

ЧЕДО: На џресџолоџ!

ХАИЛЕ: Немаш дозвола!²¹⁶

Оваа претстава е играна на повеќе различни простори, амбиенти и градови, а една од изведбите беше во Прага, на 28 септември 2011 година, во подрумскиот простор на култниот Театар „Рубин“, на Малостранске намјести, локација популарна и по литерарниот топоним на Јан Неруда. Кулминативниот полнеж на актерскиот енергетски израз, како и нивната игра низ сценските елементи, добија своја верификација пред аудиториумот составен од различни говорни средини.²¹⁷

Интелектуалистичкото приопштување на Бекет во Македонија²¹⁸ и омнибусното набљудување на трите претстави кои се предмет на оваа студија, иако

²¹⁵ Ацо Гогов, „Во потрага по совршен уметнички облик“, АКТ, бр. 43, Скопје, 2011, стр. 33.

²¹⁶ Васе Манчев, „Крајот на кралот“, режисерски примерок, Архива на ТФА АФ, Струмица, 2010, стр. 15.

²¹⁷ Во рецензијата за „Крајот на кралот“ се продолжува: „Режисерот ја назначува театралноста не само преку играта на актерите, туку и преку сценските предмети кои функционираат како лудички предмети, т.е. поминуваат низ процес на ресемантизација: столот станува чамец за пловење, рачната лопата станува гитара, филмска камера, фотографски апарат, а кофата за вода станува кралска круна“. Исто, стр. 34.

²¹⁸ Кошка Хот во предговорот на првото македонско издание со одбрани драми на Бекет, апсурдноста на бекетовскиот театар ја диференцира оксиморонски, и тоа како: динамика и статика, присуство и отсуство, телесно и ментално, логореа и немост, ред и неред. Види: Рајна Кошка Хот, „За неименливото“ во: Семјуел Бекет, ДРАМИ, Детска радост, Скопје, 1998, стр. 5–14.

тие се создадени засебно и во различни времиња, можеме да го опсервираме ако навлеземе „зад јазикот“ на овие драмски претстави. Кај трите може да лоцираме: единство на времето, театрализација, улоги, идеологија, колаж, дидаскалија, матрица на просторноста, (микро)секвенција, дијалогичност, конотација.

За семантиката на режисерските писма на професионалните претстави на македонската театарска сцена по 90-тите години, може да се пишува единствено како за една нова театарска постмодерна естетска ситуација „која на планот на семиотичките поместувања се идентификува токму како контаминација на икониичниот аспект од индексниот семиотички капацитет на знакот“.²¹⁹

Знакот има волшебна способност да се трансформира. Над знакот може да се развие дискусија насочена кон театарската порака или текстот, кон „системите од знаци или кодовите, кои ја создаваат претставата.“²²⁰

Според првиот принцип на театарската теорија на прашката школа, наречен семиотизација на објектот, се допушта можноста „и не-буквалните означители да исполнуваат иста семиотичка функција како и буквалните“.²²¹

Категориите на „репликата“ и „режијата“ што ги застапува Стен Јансен

²¹⁹ Венко Андоновски, „Пародија, еротизација, инфантилизација“, *ЛИК, Нова Македонија*, 27 октомври 1993, стр. 12.

²²⁰ Каир Елам, „Прашкиот структурализам и театарскиот знак“ во: ТЕОРИЈА НА ДРАМАТА И ТЕАТАРОТ, прир. Јелена Лужина, Детска радост, Скопје, 1998, стр. 216.

²²¹ Елам, исто, стр. 187.

укажуваат на опсервацијата дека монолотот кај театарот на апсурдот е тешко делива целина и во него тешко се воспоставува разлика помеѓу репликите и режијата. Сите три драмски текстови („Од првиот здив“, „Суво дрво од Вавилон“ и „Крајот на кралот“) може да се елаборираат како своевидна реплика на апсурдистичкиот Бекет. „Таквиот еден текст/претстава не може да биде тука опишан бидејќи моделот е замислен за да служи за опис на збирот феномени и како таков не може да се примени на еден феномен којшто е замислен како неделив и/или изолиран.“²²²

Исто така, овде текстот може да се замени со нешто друго, „а да не биде променета функцијата на тој елемент во пиесата; тоа се манифестации на елементи коишто ѝ припаѓаат на Режијата“.²²³ Напишаниот текст „може во една претстава да биде користен било како елемент на Репликата, било како елемент на Режијата. Тоа зависи од односот помеѓу напишаниот текст и манифестацијата на другите елементи во дадениот текст/претстава“.²²⁴

Зборувајќи за интерференцијата на општествените гестови и за гестот како разбирлив, конвенционален знак, Мукаржовски во врска со чаплиновската игра издвојува симултани гестови, односно „гест-знак, даден со мимика на лицето, кој истовремено бива демантиран со спротивното движење на раката, засновано

²²² Sten Jansen, „Šta je dramska situacija“ in: MODERNA TEORIJA DRAME, prir. Mirjana Miočinović, Nolit, Beograd, 1981, стр. 163.

²²³ Jansen, стр. 166.

²²⁴ Исто.

на индивидуалната експресија...“²²⁵ Чаплиновски типови на гротескни, црно-хуморни, трагикомични и фарсични гестови среќаваме и кај посочените претстави според драмите на Коцевски, Бакевски и Манчев.

Согласно теориските заложби на Фолкер Клоц, во затворената драма исечокот е како целина, а во отворената целината е во исечоци. Ако трите драми ги разгледуваме како отворена форма на драматургија, тогаш сите тие имаат комплементарна нишка. Колективната нишка е чекањето на крајот, а приватната е соочувањето со крајот. Скриените врски меѓу нив се: немирите, превратите, конфликтите. Интеграциони точки за нив се плодовите на дрвото. Контакти со активната природа се: металните крошни и сунѓерестото буниште („Од првиот здив“), живото тукушто пресечено дрво украсено како новогодишна елка („Суво дрво од Вавилон“), паркот во близина на митско езеро („Крајот на кралот“).

Предметите, физичкото и пантомимата во претставите се надополнуваат преку варијабилноста на некои сцени/секвенции. Секако, тука е и нивната метафорика поврзана со Библијата.

Но повремено во овие три претстави немаме доволно количество говорно ткиво за рецепција, туку сме сведоци на елементи на авербален, т.е. невербален апсурдистички театар. Зборувајќи за невербалната комуникација (НВК) и за когнитивниот

²²⁵ Jan Mukaržovski, „Pokušaj strukturalne analize glumačke pojave (Č. Čaplin)“ in: STRUKTURA, FUNKCIJA, ZNAK, VREDNOST, Nolit, Beograd, 1987, стр. 386.

процес при објаснението на телесната комуникација, Мајкл Аргајл кажува дека невербалните (НВ) сигнали се често вербално кодирани, и од праќачите и од примачите, и НВ сигнали се строго интегрирани со говор во конверзацијата.²²⁶

Осветлувањето на сцената и омеѓувањето во дадена временска рамка е исто така значаен дел од мапирањето на еден театарски концепт. Камерноста е уште една заедничка одлика на овие три претстави. (Сите три своевремено се изведувани во главната програма на Фестивалот на камерен театар „Ристо Шишков“ во Струмица.) Целината на временските и просторните доживувачки можности се нуди во специфични временски квалитети, кои со специфичните простори се поврзуваат во сингуларна ситуација. Речиси секоја сцена има сопствен простор и сопствена агрегатна состојба.²²⁷

Според начелата на постмодерната херменевтика на театарот, основните тополошки фигури може да се шематизираат како: преплет, јазол, прошиен бод (point de caption), круг, торус (прстен).²²⁸

Објаснувајќи ги иконата, индексот и симболот, Елам детектира дека „управувачкиот принцип во иконичкиот знак е сличноста“²²⁹, „индексичните знаци се причински поврзани со нивните објекти,

²²⁶ Michael Argyle, *BODILY COMMUNICATION*, Methuen, London and New York, 1988, стр. 295.

²²⁷ Folker Kloc, *ZATVORENA I OTVORENA FORMA U DRAMI*, Lapis, Beograd, 1995, стр. 177.

²²⁸ Спореди: Miško Šuvaković, *FILOZOFSKE IGRAČKE TEATRA*, FDU, Beograd, 2000, стр. 104.

²²⁹ Елам, стр. 204.

најчесто физички или контингентно²³⁰, а за симболот вели дека „овде врската помеѓу означителот и означеното е конвенционална и немотивирана; не постои никаква сличност или физичка врска меѓу нив“²³¹.

Ан Иберсфелд, пак, проучувајќи го театарскиот текст со анализата на дискурсот, според Гремасовото толкување на актанцијалниот модел во театарот, ги разликува актантите: помошник–противник (во „Од првиот здив“ тоа се Влатко и Ештро), адресант–адресат (во „Суво дрво од Вавилон“ тоа се сцените на Тимотеј и Зафир наменети за Детето кое гледа) и субјект–објект (во „Крајот на кралот“ тоа се кралот–круната или главата–кофата).²³²

Од една друга крајност, Јонеско мисли дека театарот на апсурдот не постои. За него, апсурден е нашиот свет. Зборувајќи за определбата „театар на апсурдот“, тој смета дека попрво треба да се обрне внимание на самите пиеси и на нивните пораки отколку да го бараме апсурдното во нив, како во самиот живот, зашто другото не би имало смисла.²³³

За експанзијата на бекетијанскиот театар во светот, живописен е Бекетовиот биограф С. Е. Гонтарски.²³⁴ Современите македонски драматичари и режисери, некој повеќе некој помалку, на извесен начин биле

²³⁰ Елам, стр. 205.

²³¹ Исто.

²³² Спореди: An Ibersfeld, ČITANJE POZORIŠTA, Vuk Karadžić, Beograd, 1982, стр. 51–60.

²³³ Види го интервјуто за списанието *Панорама* со Јонеско – „Йожен Јонеско за Самјуел Бекет: 'Той беше истински перфекционист'“, е-извор: <http://www.litclub.com/library/prev/ionesco/becket.html>

²³⁴ S. E. Gontarski, „Viva. Sam Beckett, or Flogging the Avant-garde“, *Journal of Beckett Studies*, Vol. 16, Nos. 1&2, Fall 2006–Spring 2007, ed. S. E. Gontarski, Florida State University, стр. 8.

под влијание на апсурдистичката театарска струја.

Видливоста на сродната апсурдистичка нишка помеѓу македонските праизведби на „Од првиот здив“ од Данило Коцевски, „Суво дрво од Вавилон“ од Петре Бакевски и „Крајот на кралот“ од Васе Манчев, е прилог во истражувањето на една домашна, балканска Beckettiana.



КОНСУЛТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Венко Андоновски, „Пародија, еротизација, инфантилизација“, *ЛИК, Нова Македонија*, 27 октомври 1993, 12 стр.
- Michael Argyle, *BODILY COMMUNICATION*, Methuen, London and New York, 1988.
- Петре Бакевски, „Суво дрво од Вавилон“ (објавено под насловот „Не очекував ваков крај“), *Современост*, бр. 2 (април), год. LIII, Скопје, 2005, 49–69 стр.
- Семјуел Бекет, *ДРАМИ*, прир. Јелена Лужина, Детска радост, Скопје, 1998.
- Ацо Гогов, „Во потрага по совршен уметнички облик“, *АКТ*, бр. 43, Скопје, 2011, 33–34 стр.
- S. E. Gontarski, „Viva, Sam Beckett, or Flogging the Avant-garde“, *Journal of Beckett Studies*, Vol. 16, No. 1&2, Fall 2006–Spring 2007, ed. S. E. Gontarski, Florida State University, 1–11 pp.
- Keir Elam, *THE SEMIOTICS OF THEATRE AND DRAMA*, Methuen, London and New York, 1983.
- Martin Esslin, „Samuel Beckett: The search for the self“ in: *THE THEATRE OF THE ABSURD*, Anchor books, New York, 1969, 11–65 pp.
- An Ibersfeld, *ЌИТАНЈЕ ПОЗОРИՒСТА*, Vuk Karadžić, Beograd, 1982.
- Интервју со Јонеско – „Йожен Йонеско за Самјуел Бекет: ’Той беше истински перфекционист““, е-извор: <http://www.litclub.com/library/prev/ionesco/becket.html>
- Sten Jansen, „Ւта је драмска ситуација“ in: *MODERNA TEORIJA DRAME*, прир. Mirjana Mioćinović, Nolit, Beograd, 1981.
- Анета Јанчевска, „Жестока пиеса за македонските небиднини“, *Македонија денес*, бр. 1904/VIII, 16 мај, Скопје, 2005, 14. стр.
- Folker Kloc, *ZATVORENA I OTVORENA FORMA U DRAMI*, Lapis, Beograd, 1995.
- Данило Коцевски, „Од првиот здив“, *Културен живот*, бр. 2/XLV, Скопје, април–јуни 1999, 85–102 стр.
- Тодор Кузманов, *ТЕАТАРСКИ МИНИЈАТУРИ*, ФКТ „Ристо Шишков“, Струмица, 2001.
- Васе Манчев, „Крајот на кралот“, режисерски примерок, Архива на ТФА АФ, Струмица, 2010.
- Jan Mukařovskı, „Pokuřaj strukturalne analize glumaķke pojave (Ā. Āaplin)“ in: *STRUKTURA, FUNKCIJA, ZNAK, VREDNOST*, Nolit, Beograd, 1987, 382–388 str.
- *СУМ* (посветен на 100-годишнината од раѓањето на Бекет), прир. Горан Тренчовски, бр. 50/XI, Штип, 2006.
- *ТЕОРИЈА НА ДРАМАТА И ТЕАТАРОТ*, прир. Јелена Лужина, Детска радост, Скопје, 1998.
- Miřko řuvaković, *FILOZOFSKE IGRAĀKE TEATRA*, FDU, Beograd, 2000.

ПЕКОЛНАТА МЕХАНИКА ВО ЕДНА ПИЕСА ЗА ТЕРОРИЗМОТ („Адска машина“ од Венко Андоновски)

АРСО: Ситије сме тероризирани.

МИРНА: И ситије тероризираме.

Венко Андоновски, „Адска машина“

При интерпретирањето на поимот постмодерна во македонската театарска констелација, одредницата постмодерна режија, всушност, означува синтетичко преиспитување и одмерување на сите сегменти од театарската супстанција: текстот, движењето, визуелноста, звукот, целината... Своевремено се поставуваше и прашањето: дали постмодерната во македонскиот театарски простор дојде подоцна или навреме? Од современ аспект, феноменологијата на потеклото на македонската постмодерна режија во театарот нè упатува на заклучокот дека постмодерната практично била присутна уште од самото иницирање во и од други средини, но самата нејзина артикулација во македонски облик својот најекспанзивен вид го доживува токму во периодот по осамостојувањето, поточно од 1991/92 година натаму.

Следствено на тоа, македонската нова драматика, потпирајќи се врз столбовите на модерното драмско творештво – Коле Чашуле („Црнила“, 1961), Живко Чинго („Кенгурски скок“, 1970), Васе Манчев („Бледица“,

1985), Митко Маџунков („Големиот Смок“, 1986), беше подложна на неколку значајни фази на моделативно созревање коешто е изразено најпрвин преку авторите/драмите со евидентен постмодернистички отклон - Јордан Плевнеш („Еригон“, 1982), Горан Стефановски („Дупло дно“, 1984) и Русомир Богдановски („Ништо без Трифолио“, 1986), а потоа низ најновата генерација разнородни и интелектуални драматичари со потполна авторска самосвојност чишто претставници несомнено се чистите постмодернистички драматуршки објави на Венко Андоновски, Билјана Гарванлиева, Дејан Дуковски, Блаже Миневски, Жанина Мирчевска, Сашко Насев, Викторија Рангелова, Братислав Ташковски, и др. сè до денес.

Антрополошка драматичност

Првата изведена драма на реномираниот македонски писател Венко Андоновски – „Адска машина“ (1994)²³⁵, со своите универзални атрибути, потсетува на антрополошки есеј за тероризмот. Таа се одвива тука (во собата на уметникот), долу (во пештерите на свеста) и горе (на пат кон фиктивната смрт). Како накусо може да се опише драмското дејство во неа?

²³⁵ Премиерната праизведба на „Адска машина“ беше на 11 март 1994 г., во Народниот театар „Антон Панов“ – Струмица, во режија на Горан Тренчовски. Во кастингот беа актерите: Крсто Јовановски како Спиридон, Валентина Проданова како Ана, Васил Шишков како Силвестер, Мариета Гуџиева како Мирна, Бранко Бенинов како Трговецот, Кирил Здравески како Арсо, Ване Крстевски и Тинче Ристеска како Терористот и Терористката. Сценографијата беше на Валентин Светозарев, костимографијата на Мери Георгиевска, а музиката на Панде Шахов.

Една човечка осумка машиноидно лебди и се нурка во подземјето. Притоа се мисли на екипажот од осуммина патници заробени во клаустрофобијата прекината од повикот за тревога поради подметната темпирана бомба којашто секој момент може да експлодира. Најпрвин на сцената го имаме Спиридон, тукушто награден писател кој стамено ја носи траумата поради инвалидитетот на едната нога. Тој совршено умее да користи псевдоними за pulp fiction публикации, само и само да преживее во валканата и завидлива средина, со умисла да се вивне во небото на славните. До него на припомош е жена му Ана, некогашна стјуардеса која сега е домаќинка, сведена на апарат за домаќинство, која мошне интелигентно ја искористува сопругот. Таа е уверена дека *свейоџи ке ѓо кренати во воздух штерористи*.²³⁶ Тие двајцата живеат осамено на првиот кат од една балканска зграда. Чекањето непожелни гости им станува банална опсесија. Сè до моментот кога неочекувано им доаѓаат гости: братот (на Спиридон) Силвестер, студент по геологија, со неговата нова девојка Мирна, на која ѝ лежат психоаналитичките ситуации: *Госџодиноџи Сџиридон џџреба да сфати дека неџовиоџи џомал браџи веќе не е деџе. Нема џоџреба некој да ѓо држи за рака коџа минува улица, да му каже како да оџвори шише, да му оџределува со коџо ке се дружи*.²³⁷ За ексцентричноста на брата си, пак,

²³⁶ Венко Андоновски, „Адска машина (за тероризмот)“ во: ТРИ ДРАМИ, Култура, Скопје, 1998, стр. 168.

²³⁷ Венко Андоновски, исто, стр. 166.

Силвестер ќе рече: *Бра̄ӣ ми е ѓенӣј. Прави одлични романи. Секогаш ӣишува за себе.*²³⁸

Дочекот на гости, чувствувањето е всушност персифлажа којашто искрениот Спиро ја изразува во репликата: *Има ли ӣоѓолем ӣерор од ӣоа да ӣи дојда̄и ѓос̄ӣи коѓа не сакаш?*²³⁹

Наскоро ќе се појават бизнисменско-шверцерскиот лик на продавачот на крпи и гротескниот аеробичен сосед Арсо. Овие шестмина, според сценските напатствија на Андоновски, најпрвин имаат, потоа немаат сенки. Заплетот се случува откако при обидот за евакуација се крши клучот во бравата.

АНА: Крај! Про̄ӣагнавме!

СИЛВЕСТЕР: Ш̄ӣо е?!

АНА: Се скрши! Клучо̄ӣ се скрши во брава̄ӣа!

*МИРНА: На здравје! Сӣӣе ќе умреме.*²⁴⁰

Ваквата апокалиптична игра, втопена во шлемиловска атмосфера, подоцна ќе ја прифатат и терористите, кои со „одомаќинетите“ си ги заменуваат човечките својства со синтетичките, откако едните ќе се приземјат, а другите ќе се откачат. Пресвртот настапува кога тие се спуштаат во подрумот, каде налетуваат на Терористот и Терористката кои најпрвин немаат, а потоа имаат сенки. Машко-женскиот пар терористички ликови се покажуваат како ранливи души, „чиста фикција на болниот ум на современиот човек“.²⁴¹ Тие самите

²³⁸ Андоновски, исто, стр. 163.

²³⁹ Исто, стр. 186.

²⁴⁰ Исто, стр. 168.

²⁴¹ Тодор Кузманов, „Тероризмот во животот“ во: ИГРАТА ПРОДОЛЖУВА, Македонски народен театар, Скопје, 2001, стр. 45. Првично овој текст беше рецензија. Види: Тодор Кузманов, „Тероризмот како универзален принцип“ во: *Разгледи*, год. 36, бр. 9–10 / XXXVI (ноември–декември 1993), стр. 741–743.

се преправаат како суштества ...*ѿодолу од живоѿни. Терорисѿиѿе се крволочни сверови. Јагаѿ живи деца за ужина со сенф...*²⁴² Од друга страна, Мирна за терористите вели: *Тие се само ѿоекѿија на нашиѿа ѿѿсвесѿи. Познаѿ феномен. Насѿаѿува ѿред смрѿи. А ние чекаме да умреме!*²⁴³ Во моментот на соочувањето со терористите, како да се случува минување низ „зголемено огледало“. Тогаш, едно лице (Арсо = Архангел Михајлов), двосмислено сосетче – бивш шампион во скок во далечина, височина и длабочина, персонифициран во митскиот Ад, се изобличува во Зајакот од „Алиса во Земјата на чудата“ на Луис Керол. Тој најпосле, откако нема да вкуси подрумска зелка, смирувајќи ја невротичната ситуација преку испиениот шпиртус (spiritus = дух), предложува излез: ги поведува сите во своето поткровје. На врвот од зградата каде звукот на адската машина станува сè понеподнослив, Арсо од подрумски вратар (пеколен бог) небаре се преиначува во серафим од театарот на Антонен Арто, предложувајќи отворен, „рајски“ крај на пеколниот механизам од оваа возбудлива драмска приказна. Тој самиот признава: *Се разбирам и од левиѿација. Лебдење, леѿање, минување низ ѕидови и ѿѿе рабоѿи.*²⁴⁴

Основни одредници во овој *dance macabre* низ лавиринтот во којшто се одвива оваа исклучително моќна постмодернистичка драма се: а) детското играње „лав“

²⁴² Венко Андоновски, исто, стр. 183.

²⁴³ Андоновски, исто, стр. 184.

²⁴⁴ Исто, стр. 171.

(носталгична варијација на филмското „love“ или лавот играчка, сеедно), б) средбата со терористите со бор-машини, мегафони и сајбер-маски, в) флеш-бекот во детството (потсетувањето на случката кога Силвестер како десетгодишник пука со татковата ловечка пушка во петнаесетгодишниот батко Спиро и му ја разнесува ногата). Причината за таа подла братска „античка“ повреда била љубомората поради тоа што братот, а не тој, ќе оди на кино со Мери. Но исто така, причината може да се бара и во преголемото братољубие или стравот од осаменоста.

Сума сумарум, по својата теориска природа, „Адска машина“ е сочна и духовита конверзациона пиеса. Како ‘well-made-play’, или ‘rièse bien faite’, таа ги докажува своите драматуршки својства и така го прикрива она што всушност е: ненамерна пародија на класичната драма.²⁴⁵

Пулсирање меѓу плутонистички слики и архангелски звуци

Режисерскиот концепт во произведбата на „Адска машина“, покрај тоа што функционираше „низ некои гротескни, по малку чудни надреалистички слики и симболи да ни го доближи светот на рационалното и ирационалното“²⁴⁶, настојуваше да промовира еден нов драмски сензибилитет којшто, покрај изведбите на матичниот

²⁴⁵ Спореди: Peter Sondi, *TEORIJA MODERNE DRAME*, Lapis, Beograd, 1996, стр. 77.

²⁴⁶ Иван Ивановски, „Повеќеслојно откривање на потсвесното и свесното“, *Современост*, Скопје, бр. 1–2, година 43, 1994, стр. 236.

репертоар каде што се играше претставата, и на гостувачките изведби во Скопје и Прилеп, беше наградуван со аплаузи на отворена сцена.

Обратната просторна визура што во првиот дел сценографски прикажуваше опскурен салон, а во вториот – крај од тунел, создава перпетуирана двојност на хронотопските одредници при инсценативниот облик на оваа драма. Предметот на случување тука е „пеколна работа“, а овде нели важи „логиката на сонот и икониката, односно ониричката сликовност“?²⁴⁷

Во театарската претстава имаше значителна субординираност на плановите, хармонија на темно-зрачните вредности и во тој пулсирачки систем „фантастиката својата светлина го бара во мракот, во немуштиот јазик којшто не е способен најнапред да го изрече, да го обелодени неискажливиот cogito“.²⁴⁸

Ликот на Мирна, како катализатор на негативниот фамилијарен набој, во вториот дел (откако ќе слезат во подрумот, т.е. во подземјето) може да биде скенирана и како созреана Алиса која веќе го поминала примамливиот тунел со ајвар или загадочното поп-артовско огледало. Во тој нов, друг свет од нивниот камерно урбан плутонистичко-архангелски микрокосмос во кој се наоѓаат сите протагонисти заедно со Мирна, ќе биде отсликана „драмата на свеста којашто авторот ќе ја обликува врз митски принцип

²⁴⁷ Branimir Donat, „Obratna perspektiva“ in: FANTASTIČNE FIGURE, Književne novine, Beograd, 1984, стр. 91.

²⁴⁸ Исто, стр. 95.

(човек проектиран во просторот – што соодветствува на спекулативниот модел на научната фантастика)²⁴⁹. Мирна етимолошки е и мудро „кротка“ (алузија од Достоевски). А наоколу висат пајажини, препарирани птици, мрежи за нечии неуловени мечти...

Во коктоовска смисла, оваа драма за тероризмот е контрапункт помеѓу смислата за постоење на убавицата и свертот.²⁵⁰ Таа може да се третира и како постмодернистички динамичен дневник-журнал искреиран од перото на Спиридон Спиридонов алијас „бате“...

Принципот „систола–дијастола“

Што би било кога би се снимил игран филм според оваа драма и во првата секвенција на операционен стол гледаме како лежи Силвестер, кој се здобил со апсурдниот реваншен куршум од брата си, а Спиридон стои над него на една нога и го одбројува звукот на електрокардиограмот кој ги покажува отчукувањата на срцето, во борба за живот или смрт?!²⁵¹ На овој начин јасно се разбира ампутираноста на Спиридон наспроти хируршката надеж на Силвестер. Тогаш би можело

²⁴⁹ Ranko Munitić, ALISA NA PUTU KROZ PODZEMLJE I KROZ SVEMIR, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1986, стр. 212.

²⁵⁰ Убавицата е Мирна, облечена во мерлинмонроовски фустан, а Спиридон е пародичен сверски тиранин кој командува од бекетовска фотелја на тркалца. Притоа, се добива впечаток дека е на сплав кој плови по Ахеронт, а патерицата му е замена за веслото... Во врска со ова, види: АДСКА МАШИНА, видеоснимка од претставата, МТВ, Скопје, производство 1994, траење 57 мин.

²⁵¹ Оваа тематска проблематика би можела да кореспондира и со други филмски мотиви, како на пример, оние од „Солунските атентатори“ и „Пеколниот портокал“...

да почне одмотувањето на клопчето на несреќната братска нетрпеливост, проткаено со зачудувачкото недоразбирање, функционирајќи врз принципот на срцевата работа „систола–дијастола“.

Доколку ја следиме централно-европската католичка етимолошка интенција на која наведува името Силвестер (човек кој живее во шумата, горостас), дејството во оваа драма би можело да се случува и на Нова година. Во Чешка новогодишните слави започнуваат со празничниот датум наречен Свети Силвестер. А во врска со името Спиридон, низ југоисточноевропските православни краишта ја среќаваме информацијата дека Свети Спиридон е заштитник на чевларите. Едниот е подив, другиот попитом. Таа поларизација помеѓу „шумскиот човек“ Силвестер и „занаетчијата“ Спиридон, всушност, ја предизвикува и основната квинтесенција на судирните ситуации во драмата „Адска машина“.

Во оваа пиеса е очигледна алузијата со библиската легенда за Каин и Авел. Есенцијален старозаветен багаж ни донесува и сцената во која терористите ја одигруваат (во стилот на „ливинг“ театарот) сцената во која објаснуваат зошто Господ им „акнал клоца“:

ТЕРОРИСТКАТА: Ова е Адам, а јас сум Ева. Проѓонети од ѓорниот свети. Крадевме од дрвото на сознаниеито. Оѓрабивме айшека: малку хейшанон. А Господ рече: „Ейе, Адам стјана еден од нас, знаејќи што е добро и што

зло; но сега, да не ја иџружи ракаија своја и да не земе и од дрвоио на живоиои, и да вкуси, иа да заживее вечно!²⁵²

Според Драган Клаиќ, терористот е утопист во брзаница да ги освои сите средства, вклучувајќи ги оние за арбитража, недискриминаторско насилство, за да ги реализира своите утопистички планови.²⁵³ Така протолкуван во рамките на некаков имагинарен постмодерен концепт, „со своите различности, Балканот се покажа како плодно тло за тероризмот“.²⁵⁴ Во сличен контекст, низ мошне точни филолошко-театарски проникнувања, се потврдува премисата дека балканизмот е исклучиво мажествен дискурс. Во ваквата социолошки драматична поставеност, пресудна е дихотомијата на Западот и Ориентот. Марија Тодорова опсервира дека „Балканот послужил како складиште за негативните карактеристики наспроти коишто е конструирана позитивната и самобендисана слика на 'Европеецот' и на 'Западот'“.²⁵⁵ Тероризмот постоел и во времето на комитаџиството, во авантуристичката ера на вестерн-каубојците, но и во сегашна, пост-бинладеновска доба. Некаде помеѓу егзистира драмската матрица на нашата „Адска машина“. И таа, како и некои други антологиски македонски драми, секако

²⁵² Венко Андоновски, исто, стр. 179–180.

²⁵³ TERRORISM AND MODERN DRAMA, edited by John Orr and Dragan Klaić, Edinburgh University Press, 1990, стр. 123.

²⁵⁴ Јасмина Мојсиева-Гушева, „Постмодерниот концепт и тероризмот“ во: СИМБИОТИЧКИ СТРАТЕГИИ, Институт за македонска литература, Скопје, 2008, стр. 87.

²⁵⁵ Марија Тодорова, ЗАМИСЛУВАЈЌИ ГО БАЛКАНОТ, Магор, Скопје, 2001, стр. 277.

почива врз „идејата за европскиот идентитет како супериорен во споредба со сите други неевропски култури и народи“.²⁵⁶

Тероризмот во „Адска машина“ е универзален принцип, но и сексуална фрустрација, односно „реакција на најнапред функционалната обесчовеченост“.²⁵⁷ Илустрирано со толкувачкиот речник на Мирна, може да се каже дека *сїравої̄ од силување е ѿої̄иснаї̄а сексуална желба. Забранаї̄а за леї̄ање сїе ја доживеале како сексуална забрана*.²⁵⁸ За еден неодминлив факт околу разглобувањето на поимот „терористички напад“, Славој Жижек вели дека терористите не ја зајакнуваат „нашата стандардна опозитност кон зло како еготизам“.²⁵⁹ Вистинското зло вклучува самосаботажа, но и убиствени напади каде не е исклучена и саможртвата. Ликот на Спиро е типичен пример за саможртвување преку сопствената творечка суета. Најозлогласените примери на тероризам на Блискиот Исток, во посторвеловската 1985 година која е кулминативна на терористички план (до крајот на минатиот милениум), се: автомобилот-бомба во Бејрут, израелското бомбардирање во Тунис и операцијата „Челична рака“ во Либан – три еклатантни случаи во коишто смртно настрадале стотици невини жртви. Во Македонија парадигматичен (о)стана и атентатот врз поранешниот претседател

²⁵⁶ Весна Мојсова-Чепишевска, „Балканизмот како исклучително мажествен дискурс“ во: МАЛ КНИЖЕВЕН ТЕСТАМЕНТ, Македонска реч, Скопје, 2007, стр. 81.

²⁵⁷ Гоце Ристовски, „Тероризмот како сексуална фрустрација“, Пулс, Скопје, бр. 165/IV, 18 март 1994, стр. 37.

²⁵⁸ Венко Андоновски, исто, стр. 169.

²⁵⁹ Slavoj Žižek, VIOLENCE, Picador, New York, 2008, стр. 86.

Киро Глигоров, на 3 октомври 1995 година. Сè до 11 септември 2002, датумот кој се смета за пресвртница во глобалниот тероризам, кога цел на терористите беше нападот на кулите близначки во Њујорк. Во Светскиот трговски центар настрадаа многу „наивни“ ликови, како оној на Трговецот од драмата „Адска машина“, кој на човештвото сака да му продаде крпи за капење, за да се исчистат од гнасотиите. Во еден момент, тој открива дека во неговиот симпатичен куфер некој подметнал нешто стравотно „лошо“. Ноам Чомски кажува дека „кога говориме за злосторствата, ги броиме само оние на непријателите. Над тие злосторства плачеме, над нив се згрозуваме. Нашите сопствени, коишто можат да бидат положени, не влегуваат во нашиот видокруг. Тие не се проучуваат, за нив не се чита, не се мисли, за нив никој не пишува“.²⁶⁰

Ако кај Жан Кокто – кој во 1931 година има напишано драма со исто име („*La Machine infernale*“) произведена во 1934 год. во режија на Луј Жуве – се случува модернизација на митот за Едип, во „Адска машина“ на Андоновски, напишана во последната деценија од дваесеттиот век, се случува македонска постмодернизација на митовите.

Интертекстуалноста на оваа драмска творба визуелно трасира повеќеслојно разоткривање на потсвесното и свесното. Дешифрирањето на пораките во „Адска

²⁶⁰ Noam Chomsky, МОС I TEROR, прir. John Junkerman i Takei Masakazu, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2003, стр. 64.

машина“ упатува кон една мошне софистицирано кодирана анаграмичност. Всушност, „анаграмската сигнализација создава загадочна структура, којашто се декодира со комбинирани и во сите правци насочено читање“.²⁶¹

Во последниот свој монолог Силвестер ја објаснува личната траума, поразлична од онаа на родениот брат Спиридон. Тој исповедно ги симнува очилата коишто како „заслепен“ ги носи цел живот, обвинувајќи:

СИЛВЕСТЕР: Ме тѐраше да сѐојам на една нога. Гледавме во сонцејо. Победуваше оној кој ќе издржи подолго. Секогаш паѓав прв. Ойсекогаш бил посилниот, похрабриот, постар брат. Ме лажеше дека се сѐанува маж така. Се додека не оќорев. Еден ден не можев да издржам. Се свршев кон него. Одвај му го видов лицејо. Мижеше! Тој проклеј ској, мојот идол, најдобриот сѐојач на една нога и гледач во свејлинаја, мижеше! Се служеше со тѐрик.²⁶²

Во таквите психолошки обоени реплики, најпосле се објаснува едиповската нишка на оваа драма. Крајот останува отворен. Публиката треба да си одговори дали „Спиридоновата осумка“ експлодирала фатално или пак, како од некој трик, конечно згаснал принципот „систола–дијастола“, што значи дека пукнало срцето на помалиот брат. Папочните врвци се кинат, патерицата и пушката се отшрафуваат, заканата се

²⁶¹ Види: Renate Lahman, „Intertekstualnost: pokušaji definisanja pojma“, *Polja*, br. 458/LIV, KCNS, Novi Sad, jul-avgust 2009, стр. 103.

²⁶² Венко Андоновски, исто, стр. 185.

демонтира, ликовите се демаскираат и сите повторно треснуваат на дното. На еден друг почеток.

*

Драмското писмо на Андоновски во „Адска машина“ се одликува со посебно свеж интелектуално-вербалистички модел на драмски говор. Според Јелена Лужина, „ваквиот говор идеално кореспондира со повеќе типови на модернистичкиот драмски израз (експресионистички, егзистенцијалистички, симболистички, апсурдистички...), но не им е инкомпатибилен ниту на оние постмодернистички“.²⁶³

Драматуршкиот новитет вграден во драмата „Адска машина“ на Венко Андоновски е монолитен темел во македонската современа драмска книжевност. Кристина Николовска ја вбројува во драмите со „акустична, гласна полемика со метацивилизациските кодови“.²⁶⁴

Пеколната механика прецизна како часовник, на којашто ѝ конвенира филмичниот принцип на кадрирање, го есеизира тероризмот како гледлив, дидактичен и во секој случај, превентивен драматичен феномен.

²⁶³ Јелена Лужина, „Моделативноста на современата македонска драматургија“ во: МАКЕДОНСКАТА НОВА ДРАМА, Детска радост, Скопје, 1996, стр. 193.

²⁶⁴ Кристина Николовска, „Венко Андоновски“ во: РАЗГОВОРНИЦА, Силсонс, Скопје, 2014, стр. 195.

КОНСУЛТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Alayarian, Aida, TRAUMA, TORTURE, DISSOCIATION: A Psychoanalytic View, Karnac books, London, 2011.
- АДСКА МАШИНА, видеоснимка од претставата, МТВ, Скопје, производство 1994, траење 57 мин., Архив на МТВ.
- Венко Андоновски, „Адска машина (за тероризмот)“ во: ТРИ ДРАМИ, Култура, Скопје, 1998, стр. 157–191.
- Branimir Donat, „Obratna perspektiva“ in: FANTASTIČNE FIGURE, Književne novine, Beograd, 1984, стр. 89-96.
- Slavoj Žižek, VIOLENCE, Picador, New York, 2008.
- Иван Ивановски, „Повеќеслојно откривање на потсвесното и свесното“, *Современост*, Скопје, бр. 1–2, година 43, 1994, стр. 235–237.
- Тодор Кузманов, „Тероризмот во животот“ во: ИГРАТА ПРОДОЛЖУВА, Македонски народен театар, Скопје, 2001, стр. 44–46.
- Renate Lahman, „Intertekstualnost: pokušaji definisanja pojma“, *Polja*, br. 458/LIV, KCNS, Novi Sad, jul-avgust 2009, стр. 103-111.
- Јелена Лужина, „Моделативноста на современата македонска драматургија“ во: МАКЕДОНСКАТА НОВА ДРАМА, Детска радост, Скопје, 1996, стр. 145–231.
- Fran Mason, HISTORICAL DICTIONARY OF POSTMODERNIST LITERATURE AND THEATER, The Scarecrow Press, Inc., Lanham, 2007.
- Весна Мојсова-Чепишевска, „Балканизмот како исклучително мажествен дискурс“ во: МАЛ КНИЖЕВЕН ТЕСТАМЕНТ, Македонска реч, Скопје, 2007, стр. 78–85.
- Јасмина Мојсиева-Гушева, „Постмодерниот концепт и тероризмот“ во: СИМБИОТИЧКИ СТРАТЕГИИ, Институт за македонска литература, Скопје, 2008, стр. 87–94.
- Ranko Munitić, ALISA NA PUTU KROZ PODZEMLJE I KROZ SVEMIR, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1986.
- Кристина Николовска, РАЗГОВОРНИЦА, Силсонс, Скопје, 2014.
- Гоце Ристовски, „Тероризмот како сексуална фрустрација“, *Пулс*, Скопје, бр. 165/IV, 18 март 1994, стр. 37.
- Peter Sondi, TEORIJA MODERNE DRAME, Lapis, Beograd, 1996.
- Даниела Стојановиќ, „Пеколна работа“, *Екран*, бр. 1222, Скопје, 14 април 1994, стр. 8.
- Марија Тодорова, ЗАМИСЛУВАЈЌИ ГО БАЛКАНОТ, Магор, Скопје, 2001.
- TERRORISM AND MODERN DRAMA, edited by John Orr and Dragan Klaić, Edinburgh University Press, 1990.
- Горан Тренчовски, „Македонската постмодерна режија (во театарот)“ во: ОРБИС ПИКТУС, Магор, Скопје, 2001, стр. 83–93.
- Noam Chomsky, МОЌ I TEROR, priр. John Junkerman i Takei Masakazu, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2003.
- Jean Cocteau, DIARY OF A FILM, Roy Publishers, New York, 1950.

БЕЛЕШКА ЗА ТЕКСТОВИТЕ

- Текстот „За Венецијанската беседа“ е печатен во списанието *Акт*, бр. 55–56, 24.07.2015, Скопје, 96–98 стр.
- Текстот „Залезот над Самуиловата земја“ е печатена верзија на рефератот изложен на 26.10.2014 год. во Струмица, на научниот собир „Самуиловата држава во историската, воено-политичката, духовната и културната традиција на Македонија“ и е дел од Зборникот на трудови во издание на Националната установа „Завод за заштита на спомениците на културата и Музеј“ – Струмица. Истиот е печатен во списанието *Современост*, бр. 3/LXIV, 2015, Скопје, 74–78 стр.
- Текстот „Кинотеатарскиот сподвижник Стојан Ковачев“ е верзија на текстот печатен во списанието *Македоника*, бр. 9–10/IV, 2014, Скопје, 159–167 стр.
- Текстот „Татковинска симболика“ е објавен во електронското списание *Медиантроп*, бр. 8, 2014, Белград.
- Текстот „Интермедијалниот хумор на Кочо Урдин“ е верзија на текстот печатен во списанието *Акт*, бр. 54, 31.10.2014, Скопје, 51–55 стр.
- Текстот „Пеколната механика во една пиеса за тероризмот“ е печатен во списанието *Акт*, бр. 50, 25.10.2013, Скопје, 37–41 стр.

Другите текстови во оваа книга се печатат првпат.

ПОПИС НА ИЛУСТРАЦИИТЕ И ФОТОГРАФИИТЕ

- Мотивот со илустрацијата на корицата е репродукција на графиката „Ligereza y atrevimiento de Juanito Ariñani en la de Madrid“ од Франциско Гоја, бр. 20 од циклусот „La Tauromaquia“ (1816)
- Илустрација на стр. 15 – мотив со Дионис на гепард (4 век пр. н.е., мозаик на подот од „Куката на Дионис“ во Пела)
- Илустрација на стр. 37 – „Медуза“ (1597, Караваџо, слика во маслена техника)
- Илустрација на стр. 49 – мотив од Венеција (доцен XVIII век, англиски следбеник на Каналето, слика во маслена техника)
- Фотографија на стр. 113 – Живко Чинго (кон крајот на 1980-тите, фотоархива на МИА)
- Фотографија на стр. 113 – Данило Киш (кон крајот на 1980-тите, фотоархива на „The Modern Review“)
- Фотографија на стр. 126 – Кочо Урдин (кон крајот на 1960-тите, приватен архив на семејството на авторот)
- Фотографија на стр. 141 – сцена од претставата „Од првиот здив“ во режија на Г. Тренчовски, продукција на Драмски театар – Скопје (1995, фото: Владимир Плавеvски)
- Фотографија на стр. 141 – сцена од претставата „Суво дрво од Вавилон“ во режија на Г. Тренчовски, продукција на Астер – Скопје (2005, фото: Владимир Плавеvски)
- Фотографија на стр. 141 – сцена од претставата „Крајот на кралот“ во режија на Г. Тренчовски, продукција на Астер – Скопје / Струмица (2010, фото: Ѓорги Костовски)

КРАТКА БИОГРАФИЈА НА АВТОРОТ

Горан Тренчовски е режисер и писател. Роден е на 24.04.1970 година. Дипломирал режија на Академијата за уметност во Нови Сад (Отсек за драмски уметности, група за интермедијална режија – театар, филм, радио и ТВ), во класата на проф. д-р Боро Драшковиќ. По завршувањето на студиите, станал еден од најмладите и најплодни режисери во Југоисточна Европа. Бил на стручна специјализација во Прага и посетувал постдипломски студии на Филолошкиот факултет во Скопје.



фото © Жан Јованов

Тренчовски во својот уметнички опус има режирано во сите драмски медиуми. Потписник е на 100-тина професионални креативни уметнички проекти. Објавил над 300 текстови во печатот и периодиката, а режирал над 500 ТВ-емисии од најразлични програмски жанрови (серији, документарци, докудрами).

Преку своите режији овозможил претставувања на Адамов, Ајсхил, Арабал, Бекет, Бихнер, Виткаци, Јонеско, Плаут, Хавел, како и на драми или сценарија од Андоновски, Гарванлиева, Коцевски, Манчев, Маџунков, Мирчевска, Насев, Плаевски, Стефановиќ, Ташковски, Чашуле, Чернодрински и др.

Неговите кусометражни и среднометражни филмови се освежување во третманот на урбаната и на новомитската балканска иконографија (*Клошари и плакати*, *Мултилевел*, *Езерската земја на Никола К.*, *Андер*, *Духот на татко ми*, *Игра и слас...*). Ја режирал првата македонска урбана играна серија *Бумбари*, документарецот *Верувам во Македонија*, префрлен на 35 мм, како и *Вампириција* – прв македонски игран ТВ-филм снимен на дигитална техника.

Претставите му се инвентивни парафрази на европската драматика на апсурдот (*Крајот на играта*, *Звучни слики*, *Словенски Орфеј*, *Часови по злостор*, *Луна прима*, *Либрето Вагнер*, *Адска машина*, *Од првиот здив*, *Питачка опера*, *Духот на лименката*, *Суво дрво од Вавилон*, *Крајот на кралот*, *Партале*, *Кабинетот на проф. Тарана...*).

Книгите на Тренчовски се интересна автопоетичка филмолошко-театролошка литература (*Од питач до крал*, *Орбис пиктус*, *Поетика на (де)тронизацијата*, *Парс про тото*, *Кино неимар*).

Неговите проекти се изведувани и прикажувани во Албанија, Босна и Херцеговина, Бугарија, Германија, Грција, Италија, Канада, Полска, Русија, САД, Словачка, Словенија, Србија, Турција, Франција, Чешка, Швајцарија...

Работел и како драматург, координатор на театарска лабораторија, раководител на сектор по режија во телевизија, селектор на фестивал на камерен театар, уредник и супервизор на списанија, менаџер на проекти од областа на културата и уметноста и меѓународен културен активист.

Заедно со сопругата Софија е основоположник на интернационалниот филмски фестивал „Астерфест“, а потоа ја иницира Тивериополската филмска алијанса.

Учествува на манифестации, симпозиуми и научни собири. Држи предавања од областа на филмот, театарот и интермедијалноста.

Тој ја воведува и промовира „поетиката на (де)тро-низација“.

Ги добил наградите: *Војдан Чернодрински, Гран-при за ТВ-филм – Сараево, Награда за уметнички сценски израз – Стоби, Св. 15 тивериополски свештеномаченици, Скрипт фест* и др.

Најнов проект во режија на Горан Тренчовски е дебитантскиот долгометражен игран филм *Златна петорка*.

СОДРЖИНА

• <i>Враќањето на самоуверениот сподвижник</i>	5
• Митот за Дионис кај нас.....	7
• Функцијата на змејот и ламјата	17
• Смокот како чувар на домот	27
• За Венецијанската беседа.....	39
• Залезот над Самуиловата земја.....	51
• Психоаналитичкото раскажување и Цепенков.....	63
• Автобиографски хронотоп.....	73
• Кинотеатарскиот сподвижник Стојан Ковачев.....	87
• Татковинска симболика (Киш vs Чинго).....	101
• Интермеѓијалниот хумор на Кочо Урдин.....	115
• Три апсурдистички драми.....	129
• Пеколната механика во една пиеса за тероризмот	143

Горан Тренчовски
ТЕЗИ И АСКЕЗИ

Издавач
Книгоиздателство „ФЕНИКС“
ул. „29 Ноември“ бр. 35, Скопје

За издавачот
д-р Христо Петрески

Рецензент
Зоран Стефановиќ

Лектор
Виолета Танчева-Златева

Подготовка за печат
ЕПП студио

Печатница
Графо ден

Скопје, 2015

Тираж
250 примероци

CIP - Каталогизација во публикација
Национална и универзитетска библиотека
"Св. Климент Охридски", Скопје

821.163.3-4

ТРЕНЧОВСКИ, Горан
Тези и аскези / Горан Тренчовски. - Скопје : Феникс, 2015. -
165 стр. : илустр. ; 21 см

Фусноти кон текстот. - Библиографија кон трудовите

ISBN 978-9989-33-693-5

COBISS.MK-ID 100002314

