

БЛАЖЕ КОНЕСКИ

**СВЕТОТ НА ПЕШНАТА
И ЛЕГЕНДАТА**
есеи и прилози

MACEDONIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS
THE COMPLETE WORKS OF BLAŽE KONESKI

A CRITICAL EDITION EDITED
BY MILAN GJURČINOV

VOLUME V

BLAŽE KONESKI

**THE WORLD OF THE POEM
AND OF THE LEGEND**

Prepared by:
Milan Gjurčinov

Associate:
Boban Karapejovski



Skopje, 2018

МАКЕДОНСКА АКАДЕМИЈА НА НАУКИТЕ НА УМЕТНОСТИТЕ
ЦЕЛОКУПНИ ДЕЛА НА БЛАЖЕ КОНЕСКИ

КРИТИЧКО ИЗДАНИЕ ВО РЕДАКЦИЈА
НА МИЛАН ЃУРЧИНОВ

ТОМ V

БЛАЖЕ КОНЕСКИ

СВЕТОТ НА ПЕСНАТА
И ЛЕГЕНДАТА

Приредил:
Милан Ѓурчинов

Соработник:
Бобан Карапејовски



Скопје, 2018

Издавач:
Македонска академија на науките и уметностите

Технички уредник и јазична редакција:
м-р Бобан Карапејовски

Коректура:
Драгица Топузоска

Тираж:
500 примероци

Печат: „Мар-Саж“ – Скопје

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

821.163.3-4(081)

КОНЕСКИ, Блаже

Светот на песната и легендата : есеи и прилози / Блаже Конески ;
приредил Милан Ѓурчинов ; соработник Бобан Карапејовски. -
Скопје : Македонска академија на науките и уметностите, 2018. - 311
стр. : слика на авторот ; 25 см. - (Целокупни дела на Блаже Конески :
критичко издание / во редакција на Милан Ѓурчинов ; т. 5)

На наспор. насл. стр.: The world of the poem and of the legend / Blaže
Koneski ; prepared by Milan Gjurčinov ; associate Boban Karapejovski. -
Библиографска белешка: стр. [307]-308

ISBN 978-608-203-241-2

COBISS.MK-ID 108744970



ВОВЕД

Книгата „Светот на песната и легендата“ (есеи и прилози) се појави во 1993 година во библиотеката „Јубилејни изданија“ и ја објави издавачот „Гоце Делчев“ од Скопје, непосредно пред смртта на авторот.

Таа е составена од два дела/света – оној на *йесна-иџа* и оној на *леџендаиџа* (кои се допираат и се проникнуваат), што мошне јасно е истакнато од страна на авторот во воведот на својот кус предговор кон неа. Во него тој вели: „...овде ја преземам улогата на човек што се сродил со поезијата како со една од своите основни преокупации и што сака да сведочи според сопствениот опит.“

Оттаму, текстот „Еден опит“ зазема централно место во книгава, како „прво поцелосно излагање на моето разбирање на поезијата“.

Затоа и ние пошироко ќе се осврнеме на овој оглед, кој јасно укажува на тоа кои се темелните сфаќања на Конески за поетската уметност и што е тоа што него го разликува од другите творци во современата македонска поезија, но и воопшто во светот.

На самиот почеток ќе нагласиме дека овој свој тестаментарен есеј Конески не го смета за теоретско излагање, туку, како што вели во воведот, повеќе како им-

пресии од својот индивидуален опит и како коментар кон една поезија, кон една авторска биографија.

Огледов се состои од три дела:

- а) за традицијата и иновациите;
- б) за откривањето на песните;
- в) за иднината на поезијата.

Во првиот дел Конески ја определува својата поетичка формула поаѓајќи од примерот на македонската поезија, како и од нејзиното богато потпирање на фолклорот. „Постои – вели тој – триаголник со три битни фактори: *традицијата*, *колективниот* и *авторот*... Имено, иновациите ги внесува авторот со санкција на колективот (се претполага дека тие настануваат и во самиот колектив), при постојано сооднесување на тие два фактора со факторот на традицијата. Не може да се мине и без таа санкција, зашто традицијата е жива и во колективот, како и во самиот автор. Еден текст што не ја одразува оваа закономерност, односно во кој не нашле извесна рамнотежа споменатите фактори, може да претставува интересен експеримент, може да претендира на модерност во буквалната смисла на она што се вика мода, но тој текст нема да биде уметничка реализација.“

Во вториот дел Конески зборува на тема која особено му била драга секогаш – творештвото како откривање на нешто што веќе некаде длабоко постои. Тој се повикува на Жерар Нервал и на Шарл Пеги, но особено на еден генијален скулптор – Микеланџело, и еден крупен поет – Осип Манделштам. Притоа, тој ги наведува сведоштвата на Надежда Манделштам од нејзиниот Дневник: „Осип никогаш не велеше дека стиховите ги ‘напишал’. Прво ги ‘составуваше’, а потоа ги ‘запишуваше’.“ И овде тој се оградува и вели: „Тоа е чин, под кој подразбираме креација на значајна поезија, а не артистичка експозиција.“ Тој дури нескриено се објавува против „романтичарската претстава создадена за него“.

Во третиот дел Конески навлегува во филозофски води. Тој напред ги споменува црните предвидувања за иднината на поезијата од Еуџенио Монтале, а потоа спори со Хегел.

Во третиот (завршниот) дел од огледов, Конески го вклучува во својата размисла својот главен адут: спорот со Хегел, кој ѝ даваше примарна улога на филозофијата пред уметноста во иднината. „Денес, меѓутоа, нештата се изменети – вели Конески. – Поезијата го бара својот реванш. Преку примерот на Бертолд Брехт покажано е дека поезијата е сè уште жива!“ На припомош му иде Прашката лингвистичка школа и еден од нејзините предводници – Б. Хавранек, кој тврдеше дека речевата дејност се базира врз автоматизацијата, но и врз актуализацијата, што е, според Конески, главно обележје на уметничката реч. „Потребата за освежување, обновување, актуализирање претставува основна потреба на човечкото суштество“, вели Конески. „Поезијата – смета тој – има своја област во која науката не може да стапи суверено, бидејќи во неа владее силата на актуализацијата. Сè дури е човек жив на земјава, тој има потреба да се напојува од таа сила, зашто таа му носи возбуда, изненада, задоволство и му го разубавува животот“.

„Еден опит“ не е единствениот текст во кој поетот ги формулира темелите на својата индивидуална поетика. Тој тоа го прави во многубројните фрагменти на својот „Свет на песната“. Со особена ревност и во есејот „За поезијата“, прочитан на Струшките вечери на поезијата во 1982 година, по повод нивната 20-годишнина, тој се осврнува уште еднаш кон прашањето за иновациите (што е само второто име за актуализацијата). Тој и овде инсистира на десакрализација на поетовата личност („...сепак, не би се решил да го напишам зборот **поет** со голема буква“). Вели дека му е туѓо романтичарското сфаќање дека е поетот медиум на натприродните сили,

ами обратно, мисли дека зад него стои јазикотворечки колектив со сета своја традиција, која со своите живи елементи може да се вклучи во нови стилски синтези, кои неминовно водат и до иновации. Својот „модел“ тој го формулира во финалето на овој есеј, каде што вели: „Имено, **иновациите ги внесува авторот со санкција на колективот** (се претполага дека тие настануваат и во самиот колектив), **при постојано сооднесување на тие два фактора со факторот на традицијата.**“ За да заврши со заклучокот, кој ја потврдува согледливата инкохерентност на програмските рефлексии. За Конески „текст во кој овие фактори не нашле рамнотежа, може да претставува експеримент, дури и мода, но тој текст нема да биде уметничка реализација“ (!?).

Нека ни биде дозволено овде да подзастанеме и при сета непобитна луцидност и мудрост на поетот, да поставиме некои прашања.

Кај Конески бездруго ја нема онаа силна и неодминлива струја на европската поезија, која предизвика огромни промени во сфаќањето на современиот поетски чин, а пред сè – на поетскиот јазик – која започна уште во средината на 19 век со Бодлер, а потоа продолжи со Рембо, Малро и Маларме за да се разлее како иновантно поетско искуство низ сите континенти и национални поезии: во руската преку Мајаковски, Хлебников и други руски кубофутуристи, на балканскиот регион преку симболизмот, експресионизмот и најмногу надреализмот, кој на почетокот на 30-тите години од 20 век ја зафати **српската** модерна и која, инаку, Конески, покрај руската најмногу ја има во фокусот на своите поетски интереси и најчесто ја цитира. На таков начин можеби може да се објасни неговата идиосинкразија кон европската авангарда и модерните поетски случувања со нивниот јарко изразен афинитет за имагинативното и креативното, кои ја уриваше токму традицијата и кои тешко

и се потчинуваа на начинот што го акцентираше Прашката лингвистичка школа, во која фигурира Б. Хавранек, но го нема еден Р. Јакобсон?

Но, негацијата што ја споменавме не беше тотална, туку релативна. Како инаку да се објаснат неговите искази во есејот „Уби ме прејака реч“ за Бранко Миљковиќ, во кој тој го афирмира начелото, според кое „писателскиот занает е опасен за душевната рамнотежа“, или зборовите на Иво Андриќ за „огромниот напор на **фантазијата** при создавањето на едно уметничко дело, дури и на еден од помладите српски прозаисти како Светислав Басара, кој укажуваше на „опасноста што го демне онага што се решил да ги скротува зборовите“.

Впрочем, зарем најдобар демант за таа тотална зависност од традицијата и „санкцијата на колективот“, без која според него не може да се оствари автентично уметничко дело, не ни го дава самиот Конески во својот надахнат, длабок, иновантен и независен од какви било и чии било санкции во својот циклус за Марко Крале, врвниот креативен и имагинативен дострел на севкупниот негов поетски опус?

„Еден опит“ не е осамен текст во книгава што третира некои од темелни погледи на Конески поврзани со книжевната продукција. Веднаш по него следува есејот со фигуративен наслов „Излезе орач да сее“, во кој се третира прашањето за **литературното влијание** како процес на духовното **оплодување**. Дијапазонот на примерите е мошне широк. Тој оди од Библијата (еванг. на Матеја), преку Иво Андриќ до кинескиот писател Лу Син и српскиот реалист Лаза Лазаревиќ. Размислите на Конески се сведуваат кон еден заклучок: „Во меморијата резултатно влијание ќе имаме само ако оној што усвојува е способен да го асимилира туѓото по творечки начин“. (Сентенцата е мошне блиска на погледите што ги застапуваше угледниот словачки теоретичар Диониз Ѓуришин.)

Парадигматично е и размислувањето на Конески за **поетскиот превод**, една тема што него го окупираше од најраните години. Тој е категоричен и до овој став се придржуваше во целокупната своја преведувачка активност: „Едно книжевно дело не може тотално адекватно да влезе во друго јазично руво.“ Клучно е да се побуди адекватно уметничко **доживување**, отколку да се копира буквата на оригиналот...“ Тој неслучајно ја цитира книгата на американскиот теоретичар Фредерик Вал, „Ножот во каменот“ (1973), во која изрично се тврди: „Нема неприкосновеност на оригиналот.“ Конески заклучува: „Преводот е слободен творечки чин, при што една мера на изневерување на оригиналот е попотребна и неизбежна.“ Токму овој принцип Конески го примени во своите најкрупни и најзначајни препеви: во младоста кај Хајне, а подоцна кај Његош и Ал. Блок.

Низ книгата на Конески, чиј најголем дел е составен од куси фрагменти до кои се дошло по најразличен пат, минува едно импресивно и зачудувачко мнозинство автори, погледи, поетики. Тоа покажува дека како читател и консумент тој се движел низ сите времиња, низ сите простори и меридијани и му била туѓа секоја затворена национална закожурченост. Сепак, најчесто и најмногу тој им се обраќа на авторите и текстовите од руската и српската книжевност, што е и разбирливо, бидејќи пред сè и над сè, како во научната така и во литературната сфера, тој беше – славист.

Така, покрај руските класици, како Пушкин, Лермонтов, Толстој, тука се и поновите – Тјутчев, Мерешковски, Мартинов, Бахтин, Лихачов, Успенски, но и писателите на модерното поетско *credo*, како Мајаковски, Блок, Ахматова, Пастернак, Цветаева, Манделштам, Шкловски, Ајтманов и др., од српската – Његош, Црњански, Десанка Максимовиќ, Дединац, Павиќ, Миљковиќ, Басара, од полската – Мицкјевич, од бугарската – Димчо

Дебелјанов, Атанас Далчев и Николај Лилиев, кого особено го ценел, од хрватската – А. Б. Шимиќ и Цесариќ и многу, многу други.

Во македонската сфера Конески ќе им посвети целосно внимание на имињата што ги обработувал и како книжевен историчар: К. Пејчиновиќ, Р. Жинзифов, Цинот, Миладиновци, а посебно е индикативна неговата селекција на современата наша книжевност. Онака како што во српската литература тој најмногу црпи од искуството на Вук, Његош или Андриќ, а најмалку од Крлежа, Давичо, Попа или Миодраг Павловиќ – нашите автори, како Радован Павловски, Влада Урошевиќ, Богомил Гузел, Д. Солев или Бл. Иванов, веќе афирмирани во новото сфаќање на литературата, кое наскоро стана доминантно на севкупната југословенска книжевна сцена, мошне ретко ги споменува, зашто чисто естетските критериуми се малку прифатливи за Конески и на ова како и на други места тој им дава предност на Гане Тодоровски, Јован Котевски и други поети, кои стоеја поблиску до традицијата.

Со овие поставени прашања ние најмалку посакуваме да ја доведеме во прашање онаа единствена едноставност во изразот, која Конески ја достигнал и за која ние (и не само овде) многу пати сме пишувале, осврнувајќи се на неговите стихозбирки, или да ја доведеме *post festum* во прашање единственоста на таа едноставност во нашата поезија, туку само да фрлиме повеќе светлина и да се обидеме да ја објасниме неговата воздржаност, дури аверзија кон сите експерименти и поетски авангарди (вклучувајќи ја и руската!), кои продефилираа на европската сцена во првата половина на 20 век, за кои тој, заедно со нас беше добро информиран. На тој начин, чинам, може да биде протолкувана неговата идеосинкразија кон надреалистичката естетика (која заправо и не беше против сите традиции и „санкции на колективот“!), која

едно време по Ослободувањето беше одново оживеана во својата ангажирана и слободоумна и антисталинска варијанта посебно во српската поезија кон која тој инаку често се обраќа и цитира одделни нејзини автори.

И – на крајот: „теориската исповед“ на Конески уште еднаш и на блескав начин ја афирмира вистината за неговата индивидуална поетика, за неговите афинитети, и го потврдува фактот за постоењето во нашава средина низ сета втора половина на 20 век на една исклучителна личност, која ништо не прифаќа без тоа да биде потврдено и проверено низ неговиот „личен опит“, ниту како случаен импулс отстрана, како потреба на денот, како приопштување кон општата или доминантната парадигма на мигот, како мода....

Книгата „Светот на песната и легендата“ е неизбежен и незаобиколен патоказ за секое ново и идно толкување на богатото поетско наследство на Блаже Конески.

Завршниот дел на книгата, означен како „Светот на легендата“, макар номинално – жанровски и тематски дивергентен од претходниот, посветен на „песната“, има низа допирни точки со првиот дел. Станува збор за една сфера најтесно поврзана со **традицијата** фолклорот и духовното наследство, која кај Конески е длабоко вкоренета во неговите семејни наследени и од најрани години пренесени пораки, со текот на годините пренесени во неговата творечка книжевна практика, и таму мошне различно трансформирани.

Петнаесетте легенди го илустрираат она што Конески го обработувал и во своите научноистражувачки текстови. Првите два, „Во природата“ и „Мигот“ се особени и израз на лирската природа на поетот и неговите најсуптилни трепети, но другите се поврзани со конкретни културно-историски елементи од духовното битисување на еден народ. Тука сè започнува со баба Дунавка

и нејзините кажувања во раното детство на идниот поет. Во книгата „Разговори со Блаже“, што ја подготви Цане Андреевски (Скопје, 1991), пошироко е објаснет неговиот особен став за легендата и митот и начинот на нивното користење во уметничката поезија. Основниот закон во тој поглед за Конески е: „Песната нема граници!“ и тој тука е крајно доследен и бескомпромисен и без оглед на тоа колку бил приврзан за традицијата, тој се оградува од протагонистите на „патриотската и национална“ поезија, која не се темели врз изворните сознанија, туку врз книшкото и лектирско проучување на мигот и легендите, а потоа нив ги имплементира во својата исконструирана транспозиција. „Самите создаваат национални митови, а тоа не се воопшто митови. Тоа се конструкции за нови лаги за разгорување на национализмот.“ Таква патриотска, фолклорна национална поезија кај Конески нема ни во најраниот ниту во најзрелиот период. Кога со почетоците на новата македонска поезија по 1945 година сите пееле во фолклорна гама, а подоцна како што течел нашиот современ поетски развој, се ослободувале од таквите наслојки, тој обратно, молчел и го чекал својот миг за на еден длабоко филозофски начин да го преточи тоа наследство во богати и разгранети значења и пораки, што се вклучувале во единственото и универзално поетско искуство. Така настанал по низа години (цели две децении подоцна) извонредниот циклус за Марко Крале, во чија срцевина лежат слични идеи како и во песната „Носорог“, втемелена на источната поетска традиција.

А „златно правилото“ за функцијата на легендата, тој ќе го резимира многу едноставно:

„А кога нешто влегува во легенда, тогаш престануваат да важат сите реални преценки и по сосем инакви мерила се определуваат размерите и сосем поинаку се претставуваат појавите...“

Мошне е битен тука есејот „За историските мистификации“, во кои авторот со низа аргументи го објаснува разграничувањето меѓу жанрот на патриотската поезија од тоа што би требала да биде обновена историска наука.

Конески често се допирал до митовите и легендите во своето поетско творештво – најмногу до оние што во своето јадро го имале неговиот „митски јунак“ Марко Крале. Но, најголем дел од јунаците на неговите „Легенди“ не доживеал да биде преточен во уметничка поетска творба. Тој, веројатно и од него самиот посакуван проект, за голема жал на нашата современа поетска реч, беше прекинат со неговата предвремена смрт во 1993 година.

Ако во почетокот на 50-тите години на XX век, кога се разгореа првите конфронтации и полемики на македонската книжевна сцена, барем меѓу најпознатите писатели имаше автори што одбија да ја прифатат општата атмосфера, кои се држеа неутрално и продолжуваа мирно и спокојно да го градат својот литературен опус подалеку од сите „изми“ и програми. Таков беше Блаже Конески. Тој беше надвор од сите фронтови, од сите табори.

Се разбира, тоа никако не значеше дека станува збор за писател-конформист, кој приспособливоста ја прифати како свој основен животен став. Сега, на страниците на неговата тестаментарна книга „Светот на песната и легендата“ (1993) гледаме дека, всушност, Конески никогаш не бил неутрален и рамнодушен кон **општата состојба** и она што се случувало околу него. Впрочем, тој во своите први поетски книги беше – **определен**. Но, **на свој начин** и без екстремните атрибути на другите свои современици и колеги.

Зарем поемата „Мостот“ не е еден своевиден придонес на современата доминантна парадигма на социјалниот реализам, а стихозбирката „Песни“ доследен пример за интимната лирика во нашата тогашна поетска

еволуција? Таквиот след заврши со појавата на „Везилка“ (1955), најдобрата наша поетска книга во 50-тите години во која се напуштени и последните траги од поетскиот дискурс „според доминантната поетска клима“, која беше означена како „класична“ и по која Конески како поет зачекори по **свои врвици** низ кои одеше до крајот на својот живот и за што е најдобра потврда и аргумент една од неговите последни книги, „Светот на песната и легендата“.

Во нејзината подготовка најверојатно учествувал самиот автор во последните месеци од животот. Томот завршува со деталната библиографска белешка, која во голема мера ја олеснува работата на подготвувачот на критичкото издание. Дотолку повеќе што, во случајов, најголемиот дел од текстовите се објавени токму последните години од животот на авторот, така што можностите за повторни изданија со нивни модификации се минимални. Исклучок од ова е само воведниот текст „Еден опит“, кој претставува своевиден автоманифест на целокупниот опус на Конески, но последните негови варијации не содржат речиси никакви измени.

Милан ЃУРЧИНОВ

ПРЕДГОВОР

Светиот на истината и светиот на легендата се допираат и се пропонуваат. Специјалистите што ги изучуваат овие области можат уверливо и разнострано да го прикажат тоа. Но и еден литерат има што да соопшти, излегувајќи пред сè од својот личен опит. Ако ништо повеќе, тој сигурно живо ја чувствува врската со она што е наследство и традиција за колективната свест на неговата средина. Поради тоа ми се виде оправдано да се комитира една ваква книга. Во светиот на поезијата овде не воведува покомлексниот тек „Еден опит“, првпат објавен во 1979 година. Само два есеја во тој циклус се напишани порано („За македонската литература“ и „За поетскиот превод“). Сите други потекнуваат или од приближно истото време или од подоцна. Не малку од нив се заправо најважни работи на извесни содржини од сремената поезија, којшто осигура како прво поцелосно излагање на нејно разбирање на поезијата. Се решив да внесам и некои крајни придодачи, само ако, па макар и со ситни подробности, ги доополнуваат разработените теми. Понекогаш во нив треба да се бара почетна пројава на некоја мисла што после била и повнимателно објаснена.

Второто дел на книгата почнува со некакво наметнување за човековото место во природата, во космосот, и за човековото доживување на времето. Кон

миџоџи и леџендаџи ја с се сврџив џовеке во најново време, особено во врска со моџиџе ономасџички сџџудии, џо џрчина шџџо миџолошкиоџи слој не може да не се забележи и во личниџе и особено во месниџе имиња. Така џовекеџо џексџови во овој дел се насџанати во џоследниве џодии. Во нив освен миџскиџе содржини, џреломени на различни начини, наоџаати месџо и миџо-манскиџе соблазни оџ џосџаро и џоново време. Ми се чинеше џоџребно да ја џрикажам и својаџи собирачка рабоџа во доменоџ на народниџе џоверија, зашџџо и џо џој џаџи се освейлува односоџ на еден авџор насџрема џтрадиционалниџе обрасци.

Не џреба џособно да наџласувам дека кон маџеријаџа во обаџа дела на книџаџа ја с не џрисџаџував со амбиџија да џредложам џоимно и џерминолошки џреџи-зен сисџем на џоџледи. Повеке ми лежеше улоџаџа на човек шџџо се сродил со џоезијаџа како со една оџ своиџе основни џреокуџаџии и шџџо сака да сведочи сџоред соџсџивениоџи оџиџи. За една куќа можати мноџу нешџџо да кажати оние шџџо ја џледаати однаџвор во склоџоџи на даден амбиенџи и шџџо само џовремено ја џосейуваати, но секако и оној шџџо е неџин џосџојан жиџел.

Скоџје, 18. IX 1992.

Б.К.

СВЕТОТ НА ПЕЧАТА

ЕДЕН ОПИТ

Секој автор, и тогаш кога не е наклонет кон обопштувања, располага со извесни, да ги наречеме, работни погледи за својата уметничка постапка и за својата уметност, или просто речено за својот занает. Самиот јас сум имал можност да се искажувам и писмено за некои прашања од теоретски интерес, но поводитите за тоа биле повеќе случајни, – се работеше обично за интервјуа, - и сето тоа носи спорадичен карактер. Со поголемо внимание сум можел да го обработам само прашањето за контактот со оралната поезија во периодот на зародување на една современа поезија (каков што е случајот со македонската) во својата книга „Јазикот на македонската народна поезија“. Меѓутоа, и тие опсервации се ограничуваат, како што се гледа, на еден отсек.

Сега, кога за тоа се јавува потреба, чувствувам колку би ми било тешко, своите размислувања за поезијата да ги прикажам во еден строен систем. Затоа и овој текст нема да се одликува со карактер на чисто теоретско излагање, ами до голема мера тој ќе пренесува само импресии од мојот индивидуален опит и ќе претставува повеќе коментар кон една поезија и кон една авторска биографија. Тој се состои од делови, од кои секој за себе може да се земе како посебна целост.

ЗА ТРАДИЦИЈАТА И ИНОВАЦИИТЕ

Јас сум роден во едно село близу до градот Прилеп во централна Македонија, во средина што уште живееше под сугестијата на оралната поезија и на старите преданија. Легендите, што подоцна ќе најдат обработка и во некои мои текстови, јас не сум ги запознавал од книги, ами сум ги слушал од старите во својата селска куќа, во првото детство, така што и до денеска ме полазува некоја гроза по коскиве кога ќе се сетам со каков торжествен глас тие ги кажувале и со какви многузначителни гестови го придружувале кажувањето. Уште оттогаш преминала во мене Стерна, страшната подземна вода.

Тука се воспоставува веќе, во еден индивидуален опит, интимна врска со традицијата, и тоа во еден период кога процесот на модернизација и нашата средина ја упатуваше неизбежно кон други начини на изразување, оддалечувајќи ја од наследството на уметнички обработениот збор во рамките на оралната поезија. Отаде произлегува и едно големо уважение кон оние безимени творци што во своеобразен израз ги предавале старите мотиви во оралната традиција, за да дојдат тие сè до нас. Јас сум ги користел тие мотиви во своите песни „Болен Дојчин“, „Одземање на силата“, „Стерна“, „Марковиот манастир“ и др. Се разбира, со тоа сум нашол начин да ја искажам својата животна филозофија, своите дилеми, своите возбуди и огорченија. Јас вршев иновација, ги вклопував старите пораки во современ израз и ги варирав по начин што му одговара на интересот на современиот човек. Меѓутоа, јас за сето време бев уверен дека по длабочината на сфаќањето на проблемите, во филозофска смисла, по ништо не ги надминувам своите претходници кои на истите тие мотиви им дале израз соодветен на својата епоха. Сакам да кажам само толку дека тие биле свесни за подлабокиот слој на својата уметничка порака и за проблемите на човековата егзистенција, од кои таа по-

никнува, колку што сме свесни и ние, современите поети. Во тоа се изразува моето големо уважение спрема нив. Во процесот на иновација една погодност произлегува за поетот што по ваков начин може да ги чувствува традиционалните мотиви. Бидејќи се тие веќе присутни во свеста на колективот, авторот преку нив стапува полесно во врска со својот аудиториум, наоѓа спонтан одглас во него, а едновремено на самиот колектив му дава можност да одмери во колкав обем и со каков успех е извршена иновацијата.

Во конкретни историски ситуации може да се оценува односот спрема традицијата и обновувањето и на потесниот план на изразот. Таков е случајот со современата македонска поезија која не така одамна почна да се одделува од својата, условно да ја наречеме, фолклорна фаза, во која сè уште беше многу тесно поврзана со изразот на македонската народна поезија. Бидејќи традиционалниот орален поетски јазик се разликува по ред особености од современиот македонски јазик, во споменатата фаза многу од тие особености, иако не сите, се репродуциран и во македонската уметничка поезија. Кога во својата книга за јазикот на македонската народна поезија вршев, од ваква гледна точка, анализа на текстовите на еден од родоначалниците на современата македонска поезија, Кочо Рацин (1908–1943), можев да констатирам дека во нив уште дејствува еден животен, иако редуциран, модел на традиционалниот поетски јазик. Натамошниот развиток доведе до користење само на одделни елементи од традиционалниот поетски израз, тогаш кога се сакало да се постигне со нив некоја специјална стилска цел. Забележуваме постапност во трансформацијата на поетскиот јазик во моментот на одделување на современата уметничка поезија од народната орална поетска традиција. Овие опсервации ми дадоа можност да предложам посебен модел при објаснувањето на појавите сврзани со традицијата и подновувањето, во кој се вклучуваат, како

три страни на еден триаголник, овие фактори: *традицијата*, *колективно* и *автор*. Иако е оваа шема изградена врз изучувањето на контактите на планот на изразот, таа може лесно да се прошири и на другите планови и да послужи, се надевам, ефикасно за појасно прикажување на односите меѓу традицијата и обновувањето. Имено, иновациите ги внесува авторот со санкција на колективот (се претполага дека тие настануваат и во самиот колектив), при постојано сооднесување на тие два фактора со факторот на традицијата. Не може да се мине и без таа санкција, зашто традицијата е жива и во колективот, како и во самиот автор. Еден текст што не ја одразува оваа закономерност, односно во кој не нашле извесна рамнотежа споменатите фактори, може да претставува интересен експеримент, може да претендира на модерност во буквалната смисла на она што се вика мода, но тој текст нема да биде уметничка реализација.

Во врска со сето ова, како податок лично за себе, ќе кажам дека меѓу моите текстови има малку такви што се сврзуваат по метафорика и метрика, и воопшто по изразните својства, со македонската народна поезија, т.е. што се пишувани, по обичното велење, во духот на народната поезија. Уште од самите почетоци јас сум обраќал поголемо внимание на говорниот јазик и сум барал за него простор во стихот. Сепак често самиот си се замислувам како човек што тукушто го напуштил брегот на оралната поетска традиција. Во тоа уверение ме затврдува улогата на импровизацијата во моето пишување, која не е мала. Сето ова го кажувам без зазор од симплификаторите, на кои може да им се чини лесно да ме наречат традиционалист. Современ поет може да се биде на различни начини и по различни патишта. Треба само секој да си го изнајде својот сопствен пат.

ЗА ОТКРИВАЊЕТО НА ПЕСНАТА

Повеќе пати сум говорел за откривањето на песната, за тоа дека песната повеќе ја откриваме отколку што ја пишуваме. Имам впечаток дека на оваа тема никогаш не сум бил разбран како што треба. Веројатно изразот „откривање на песната“ се сфаќал како ништо повеќе од уште еден пример за емфатичен говор.

Меѓутоа, за мене лично сето почна од едно реално доживување, од еден вид чувствена сензација. По извонредно лесната импровизација на некои текстови („Тешкото“, „Стерна“ и др.) одеднаш бев обземен од чувство дека јас песната заправо не ја пишувам, ами ја откривам. Веднаш се јави во мене мислата дека не е можно да сум јас првиот што доживеал таква сензација и, потоа, дека целата појава бара рационално објаснение.

Прилично време следев при лектирата искажувања на поети и други уметници што би можеле да произлезат од слична визија. Имав намера да напишам статија на таа тема. Но статијата остана ненапишана, а моите ексцерпти се загубија некаде во меѓувремето. Се сеќавам дека многу илустративни формулации за тоа што го барав сретнав кај Жерар Нервал и Шарл Пеги. Можеби до истото доживување нè доближуваат и зборовите на Микеланџело дека тој ги правел своите скулптури така што од каменот го отфрлал тоа што е непотребно.

Впрочем, новата лектира секогаш носеше нешто да го потсили моето првобитно уверение. Како силна поткрепа ми идат сега импресиите на Надежда Манделштам, која имала можност да ги следи постапките на својот сопруг, големиот поет Осин Манделштам, во текот на создавањето на песните. „Некако стекнав впечаток – вели таа – дека песните суштествуваат уште пред да бидат запишани. (Осип никогаш не велеше дека стиховите ги „напишал“. Прво ги „составуваше“, а потоа ги

„запишуваше“). Целиот процес на поетското создавање се состои од напорот да се улови и забележи хармонична и смислена целост што веќе суштествува и која однекаде се преточува во зборови“ (N. Mandeljštam, *Strah i nada*, Zagreb 1978, str. 72).

Јас сакав да најдам рационално објаснение за појавата. Самото тоа покажува дека ни најмалку не сум бил инспириран од Платоновата теорија за светот на идеите, за да постулирам некаков свет на песните, каде што тие чекаат да бидат откриени, при ризик за секакво несовершенство што го носи човечкото откривање.

Затоа и своето откривање на песната јас требаше да го објаснам со еден посебно изострен слух кај поетите за она што се случува во речевата дејност на колективот, којшто, заедно со нив ги памети старите песни, но приготвува со секој ден материјал за новите. Тешко е и да се претстави, а камоли да се прикаже, сложеноста на една таква јазикотворечка лабораторија. Од комбинирањето на идеите, од вкрстувањето на содржините се оди до ситни подробности во поврзувањето на фонетскиот и лексичкиот материјал, – сето тоа сообразно со потребата за искажување на колективот и авторот во дадено време, која во еден миг како до фокус доведува до откривањето на песната. Јас сфаќам дека изразот „откривање на песната“ може да сугерира намалување на улогата на поетот – креатор, спрема романтичарската претстава создадена за него. Меѓутоа, помислете само колку се комплицирани патиштата, и колку раце во различни фази од процесот помагале, за да се дојде до еден таков обичен производ каков што е едно шамиче. Зар може создавањето на песната да се замисли како помалку сложен процес? Јас нејќам со тоа да ја откажам примарната улога на авторот во самиот чин на откривање, ако сакате на создавање на песната, јас сакам само да укажам на некои претходни состојби без кои не би се дошло до еден таков чин, под

кој подразбираме креација на значајна поезија, а не артистичка егзибиција.

Во прилог на ваквото размислување одеше неоспорниот факт дека песни од извесни жанрови, мислиме пак – значајни песни, не се јавуваат по желбата на поетот, ами имаат свои моменти на раѓање, што се определуваат од ред фактори во поширока општествено-историска смисла. Таков е случајот со т.н. патриотска поезија, како впрочем и со други видови на изразито општествено ангажираната поезија. Ако се пропуштат споменатите моменти, пропуштено е откривањето на песната, и мала е надежта дека во некој друг иден момент тој пропуст ќе се репарира.

Јас сум самиот свесен дека денеска не можам да напишам еден текст како „Тешкото“, иако сега ја владеам поетската вештина секако повеќе отколку во 1946 година. Целата атмосфера тогаш погодуваше да се јави таква македонска песна. Лесно ќе се препознаат во неа општите настроенија, па и некои дневни идеи и лозинки.

Забележав дека во руската поезија ќе се чека од „Бородино“ на Лермонтов до „Дванаесетте“ на Блок како до друг таков врв. Бев уверен дека во самиот колектив не само што се подготвува онаа нова плима што ќе бара неотстапно соодветна експресија, ами се подготвува како по делчиња и оној јазичен материјал што ќе ѝ даде неповторлива сила на таа експресија. Може да се направи претпоставка, дека една пипава ексцерпција на рускиот писмен фонд од првите децении на минатиот век ќе ни открие како се создавале во колективот елементите на исказот што ќе прозвучат моќно во „Бородино“ и дека со истата постапка само пренесена на ново време, би се добиле податоци за една значајна компонента во генезата на „Дванаесетте“. Не треба ни да спомнуваме од каква важност е притоа, покрај пишуваниот збор, и секиднев-

ната говорна стихија, за која големите поети имаат осетлив слух.

Го споменавме Микеланцело. Една многу обична потапка во современата скулптура нè доближува до нашата идеја. Често современите скулптори земаат некоја природна форма, корен од дрво и др., и со интервенција што дозволува да ја препознаваме лесно таа првобитна форма – создаваат скулптури или, да се изразиме на свој јазик, ја откриваат во неа скулптурата. Познато е дека на аналоген начин настануваат не ретко и песни. Некоја изрека, ненадејно поврзување на зборовите во конкретна животна ситуација, рудиментарен податок обележан со емоционален набој, со еден збор – некоја природна форма опслужува како основа на песната. Како при откопувањето – се појавува прво дел од предметот, а потоа внимателно се одгрнува земјата околу, дури не биде тој сосем откриен. Нека ми биде дозволено, како типичен пример за тоа што го опишувам да ми послужи мојата песна „Пред годишнината на татковата смрт“. Зборовите на Мајката во тој текст, тажаленката, се речиси дословен цитат од едно искажување во животот. Но, иако се тие во почетокот само првобитна природна форма, тие и како такви претставуваат нуклеус на песната. Сето друго е авторски коментар, што треба да го истакне уметничкиот потенцијал на тој исказ, барајќи му рамки што ќе го одделат од нивото на рудиментарен податок, како што опковот, со рамките што ги наоѓа, треба да го истакне блесокот на бесценетиот камен. Кога размислува човек, излегува дека можеби откривањето на песната во добра мера значи издигање на еден рудиментиран податок, но со потенцијален емоционален набој, до повисоко ниво, до поетското рамниште, кое се достигнува преку споменатиот авторски, поетски коментар.

На крајот, следува да заклучиме дека чувствената сензација за која стануваше збор останува сама за себе феномен што ќе ја интересира психологијата на творештво-

то, но дека рационалната интерпретација на тој феномен нè води во областа на заимодејството на факторите за кои стана збор во претходниот дел, трите фактори на традицијата, колективот и авторот. Без да бидеме толку смели да претендираме дека нашата претпоставка придонесува за објаснување на генезата на сите поетски текстови, ние ќе бидеме толку скромни, за да кажеме со сигурност дека таа навистина ја објаснува генезата на многу песни.

ИДНИНАТА НА ПОЕЗИЈАТА

Во овој текст ќе станува збор за поезијата. Но тој термин е само еден вид скратенка што ја употребуваме едновременно и за пошироките поими – *литература* и *уметност*. Тоа треба да се подразбира.

Нашето време се карактеризира со нараснатата потреба од предвидувања. Во наше време се создава дури и посебна дисциплина – футурологија. Симптоматично е што доста често се поставува пак прашањето за иднината на поезијата. Една таква футуролошка тема беше предмет на разгледување дури и на Рациновите средби. Според онаа пословица што вели дека кај што е танко се кине, мрачните претскажувања пак се упатени пред сè кон оваа човечка дејност, веројатно поради потсвесното уверение дека таа е најнаивна, најневина и најненужна. Се пројавува тука старото потценување на уметничкото творештво наспрема другите активности на човечкиот дух.

Некои лоши предвидувања за иднината на поезијата произлегуваат заправо од еден длабоко песимистички поглед општо за иднината на човечкиот род. Кога Еуџенио Монтале навестува црни дни за уметничкиот збор, тој прави само извод од општата слика за длабоката декаденција кон која, според него, чекори човештвото во слепа зазбиваност. Меѓутоа, една таква визија ги поставува

под прашање сите човечки активности, а не само поезијата. Во една таква визија поезијата не е онеправдана, за да сме принудени да бараме некои посебни оправданија за нејзиното место и функција во животот. Бидејќи ние имаме намера да го правиме имено тоа, можеме слободно да ги исклучиме натаму од нашето видно поле ваквите тотални песимистички дијагнози.

Затоа остануваат секогаш интересни искажувањата, какво што беше она на Хегел, кои заправо, макар и имплицитно, тргнуваат од претпоставката за периферноста на поезијата наспрема другите духовни активности, пред сè наспрема науката и филозофијата.

Како што е познато, Хегел ја потчини уметноста, прогласувајќи го царството на својата филозофија, на која во иднината, според него, ѝ припаѓа примарната улога во саморазвитокот на светскиот дух.

Што можеше да му се спротивстави на ваквото тврдење? Една исто толку бујна теза, што му беше особено драга на романтизмот, дека вистинското познание го носи не логичното разлагање на научникот, ами интуицијата на поетот која проникнува до најдлабоките основи на светот. Меѓутоа, само преголемата пристрасност може да остане докрај на позицијата дека како специфичен вид на познание поезијата може да се постави на исто рамниште, ако не и на повисоко, со науката и филозофијата.

Во најново време поелегантното решение се наоѓа во тоа што се зема дека поезијата претставува посебен вид на моделирање на светот, исто така како што е посебни видови на моделирање на светот науката, религијата, митот и др. Но со ова се набележуваат само општите рамки, во кои се вклучуваат духовните дејности, а останува натаму да се доуточнува кои се својствата на тие различни моделирања на светот, по кои ги препознаваме и поради кои, следствено, тие придобиваат свој автономен

статус, свое место и функција во животот и историскиот развој.

Самото време ја има донекаде одбрането, поезијата од хегеловскиот поход. Името филозофија, за жал, денеска не звучи така гордо како во времето на Хегел. Филозофијата, која некогаш веруваше дека ќе даде одговор на суштествените прашања од онтолошки карактер, стигна денес преку критиката на познавателните способности на умот – до критиката на јазикот како до своја примарна област. Со тоа им се даде можност на некои лингвисти да тврдат со самоистакнување дека лингвистиката сега дава најголем принос кон логиката и теоријата на познанието. Тоа може да биде така, но тоа не треба да ги прави самозадоволни, ами поскоро несреќни, зашто сето тоа сведочи дека еден голем подем ги нашол своите граници, и дека сега се запрел за опора на пониските гранки.

Во една ваква ситуација се забележуваат случаи кога и поезијата го бара својот реванш пред постанатиот и збунетиот противник. Извонредно илустративна е во овој поглед песната на советскиот поет Вјачеслав Купријанов „Гробиштата Доротеенхоф, Берлин“, која ќе ја приведеме овде во целост:

*Оти како ја кладе дијалектиката на глава, Хегел
почива како што прилега:
поодвојен сиоменик и покрај
Меја-Фихте; речиси никаква
надеж за воскресение
за добро обзаведеније идеалисти.*

*Над гробот на Брехт
накривен камен, знам
дека жилиштето по негово
е несигурно и привремено;
со сивеникот одамна отишол*

*да ги прелистиува со нас нашиите, сложени книги,
да ги поодвлекува во нив нејојтребниите места,
и, сиротиливо на завештанието, – и вечно
да зборува со луѓето за дрвјата
и за луѓето.*

Поентата е јасна: еве го кај е вистински мртовец, тој што ја пророкуваше смртта на поезијата. Жив е нејзиниот носител, Бертолд Брехт, жива е поезијата.

Формите на духовната дејност располагаат, се разбира, со познавателна сила, но не со поеднаква. Приматот во тој поглед ѝ припаѓа на науката. Ако вршиме валоризација на таа основа, поезијата ќе добие секогаш поскромно место. Да се сетиме само на повторувањето на т.н. вечни мотиви во неа, што резултира во сосем прегледна типолошка слика. Ако се постави на таа основа прашањето што му е во иднината попотребно на човештвото – поезијата или науката, јасно е дека одговорот ќе биде во полза на науката.

Но можеби на поезијата, како на поинаков вид на моделирање на светот, ѝ е присушта некоја друга сила што го обезбедува нејзиното трајно присуство во животот на човештвото? Можеби поправилно би било, и секако би било поправилно, да се бараат повеќе такви компоненти, но ние овде ќе се задржиме само на една, што во секој случај зема необично значајно место при определувањето на функцијата на поезијата. Тоа што овде и натаму ќе нè интересира е силата на *актуализација*.

Идејата е позајмена од прашката школа, во рамките на која таа најде примена спрема речевата (јазичната) дејност. Според Б. Хавранек јазичните искази подлежат на *автоматизација*. Спротивно се појавува стремежот на *актуализација*: исказите на некој начин се освежуваат, добиваат во својата експресивност со тоа што се отста-

пува од рутинското изразување. Јасно е дека тоа станува особено во уметничката реч¹. Меѓутоа, поимот на актуализација ние сакаме овде да го прошириме, излегувајќи дури од границите на речевата дејност.

Потребата за освежување, обновување, актуализирање претставува основна потреба на човечкото суштество, кое знае што значи по суша голтка студена вода. Бидејќи предлагаме проширување на поимот на актуализација, ние ќе го илустрираме пред сè со примери од вонречевата активност.

Саботна вечер во Прилеп од нашето детство. Денот е пазарен, најжив и најбучен во неделата. Но приквечер, кога се уталожува вревата, излегуваат жените со метли и со канти за вадење. Секоја мете пред својата порта и губрето го собира во купче настрана. Рано ќе поминат губрециите и ќе го кренат. Другото утро градот е како измиен, избришана е прашина што го потискала, тој е разубавен. Се чувствува дека за миг сме се одделиле од секидневието, весело ни е на душата од тоа и очекуваме дека простата акција во саботните вечери ќе се повторува до века и неизоставно ќе ни го причинува истото задоволство.

¹ Сп. ги следните искажувања на Б. Хавранек:

„Под автоматизација подразбираме според тоа таква употреба на јазичните средства, било изолирано било заедно сврзани, каква што е обична за определена задача на искажувањето, т.е. таква што самиот израз не привлекува внимание, искажувањето со оглед на јазичната форма се врши и се восприема како конвенционално и станува „разбирливо“ веќе како елемент на јазичниот систем, а никако дури со дополнување во конкретната јазична пројава од ситуацијата и зависноста...“

Под актуализација, обратно, подразбираме употреба на јазичните средства по таков начин, што самата привлекува внимание и се восприема како необична, како ослободена од автоматизацијата, дезавтоматизирана, на пр. живата поетска метафора (за разлика од лексикализираната, која е автоматизирана)“.

B. Havránek, Studie o spisovném jazyce, Praha 1963, 41.

Влегувате во мал ресторан, подобро во крчма, и седнувате на некоја маса. Ви пристапува келнерот, ве поздравува, а в раце веќе носи чист чаршав, го истава стариот и го спростира новиот, чистиот. Пак момент на актуализација. Пак ве обзема пријатно чувство, кое ќе стане уште поголемо ако ви стават на масата и вазна со цвеќе. Колку пати да се повторува во животот оваа мала сцена, секогаш таа ќе нè потсетува на убавината. Можеби ќе си спомниме за чудесната песна на Тин Ујевиќ, која иде како потврда на нашите зборови, а во која како крајна среќа се очекува „у чаши воде кита цвијећа“.

Најпосле уште еден пример од вонречевата сфера, овој пат со можност при исто дејство да се различи една практична ситуација од ситуацијата на актуализација. Ако изгасне случајно струјата, ние сме принудени да запалиме свеќа. Мижуркавата светлина ни пречи, со нетрпение очекуваме да блесне пак електричната светилка. Колку е различно од ова доживување кога, сакајќи да го одбележиме некој миг како посебно свечен за нас, намерно ја гасиме струјата и палиме свеќи. Пак се доближуваме до убавината, сакаме да ни биде убаво. Гестот е сврзан со ред асоцијации за обичаите и за нашите спомени. Обновуваме нешто што инаку би чмаело под сивилото на рутинското, автоматизирано поведење.

По задачата на актуализирање поезијата само се поврзува со ваквите пројави во различните области на животот. Таа врши актуализација на речевата дејност, таа ги спасува од сивило, од прашиште, зборовите, синтагмите и речениците, таа е актуализиран исказ. Меѓутоа, актуализација во речевата сфера имаме и на многу пониско рамниште, почнувајќи од случајните јазични грешки или случајно настанатите необични комбинации на зборовите, како во некоја јазична игра.

Едно девојченце на улица се загледало пругоре во небото и го праша татка си: „Тате, оние чавки орли ли

се?“ Се создал состав што при друг случај би можел да звучи гномично со својата иронија.

На грозјebraње постарите се сеќаваат за случки што станувале некогаш во нашето село. Од еднаш си спомнаа за некогоси Трајчета. Го пратиле да го кани кумот за на свадба, а тој згрешил и рекол: „Да повелиш да дојдеш кај нас на свадба за зет!“ Смеа, и потоа интересен коментар: „Сиромав Трајче, и тој си направил со тоа еден споменик“. По ништо друго не би се знаело веќе за него, но господ го научил да згреши во зборот. Едновремено дознаваме дека меѓу селскиот свет добро се сфаќа силата на зборот, ние би дополните – на актуализираниот исказ.

И така, ако поезијата заостанува спрема науката по својата познавателна моќ, таа има своја област, во која науката не може да стапи суверено, бидејќи во неа владее силата на актуализација. Сè дури е човек жив на земјава, тој има потреба да се напојува од таа сила, зашто таа му носи возбуда, изненада, задоволство и му го разубавува животот. Можеби е тоа поскромна манифестација на духот отколку научното познание, но таа манифестација е исто толку трајна и неизбежна. Мотивите на поезијата се веќе избројани. Но тоа не претставува никаква граница во смисла на исцрпување. Силата на актуализација објаснува зошто тие мотиви, од Хомера па до денеска, ни звучат секогаш како нови и жизнени (сетете се за примерите на актуализација од вонречевата сфера што ги приведовме). Меѓу науката и уметноста нема суштествена компонента за споредување врз исто рамниште со цел за валоризација. Поезијата може да се споредува адекватно само со другите дејности што произлегуваат од силата на актуализација. Ако мислиме сега на поезијата во потесна смисла како чисто речева активност, или литература, тогаш можеме да кажеме дека теоретски таа може да биде ограничувана само од тие други дејности. Меѓутоа, речевата активност толку го окупира човекот и е толку

значајна за него што можеме слободно да кажеме дека поезијата ќе остане, како вечна придружничка, да го дели со него доброто и злото.

ИЗЛЕЗЕ СЕЈАЧ ДА СЕЕ

Доста е вкоренета претставата да се сфаќа влијанието, и посебно литературното влијание, како некаков механички процес. Самата етимологија на зборот предрасполага за такво сфаќање: како да се трупа нанос отстрана. Или пак силно се буди во свеста моментот на имитација. Да се влијае некој од некого би значело според тоа, првенствено, некој да го имитира некого.

Но, доволно е да се замислиме, да го напрегнеме нашето внимание кон различните видови во кои може да се јавува еден контакт во областа на културата и да ни стане јасно дека процесот е и посложен и поразнообразен, и понекогаш изненадувачки непредвидлив. Можеме тогаш посодржателно да си го претставиме како процес на духовно оплодување.

И тука се јавува потсекавање на евангелиската приказна за сејачот, бидејќи таа заправо и кажува за влијанието на зборот. „Ете излезе сејач да сее; - вели таа приказна – и кога сееше, едни зрна паднаа крај патот; долетаа птици и ги исколваа. Други паднаа на каменито место каде што немаше многу земја и набргу проникнаа оти земјата не беше длабока. Но, штом изгреа сонцето тие се попарија, па како немаа корен, се исушија. Некои паднаа во трње и израсна трњето и ги задуши. Други паднаа на добра земја и дадоа добар плод: едно сто, друго шеесет, а

друго триесет. Кој има уши да слуша, нека чуе“ (Матеја XIII, 3–9).

Очевидно е дека добрата земја е активен чинител. Така и во литературата резултатно влијание ќе имаме само ако е оној што усвојува способен да го асимилира туѓото по творечки начин. Но, и тоа не е единствен фактор, иако е најважен, бидејќи многу може да значи моментот и целосната ситуација во која се реализира контактот, исто како што добрата земја дава обилен плод зависно од атмосферските услови. И токму тука доаѓа до израз и она што е тешко предвидливо и што го донесува дури и случајот.

Тоа што го расправа Иво Андриќ во својот есеј „Средба во Кина“ (Сабрана дела Иве Андрића, књига X, Сарајево 1976) ни дава извонредно жива и интересна илустрација за нашето тврдење. Основната идеја на текстот е дека најдлабока возбуда и најбогато познание во контактот со некоја култура, далечна по израз од нашата, доживуваме тогаш кога зад видливите разлики ќе сетиме нешто што ни е блиско и разбирливо: „Тоа е она – пишува Андриќ – што всушност го бараме на нашите патувања. Зашто мене ми е одамна јасно дека човекот заради такви мигови и патува по туѓи земји, и дека акајќи по светот, талкајќи од музеј до музеј и загледувајќи се во лицата на луѓето и фасадите на куќите, тој бара всушност само едно: тоа што им е, во бескрајната различност и во привидната спротивност на формите, заедничко на сите луѓе од сите времиња и сите географски ширини“. Како коментар, потребен за нашата цел, ќе додадеме дека имено таа длабинска поврзаност овозможува резултатна рецепција на духовни вредности, нивно оплодување и на непредвидливо далечни почви.

Андриќ ни раскажува натаму дека еден од тие сакани мигови доживеал во Пекинг, во куќата на Лу Син, големиот писател – создател на современата кинеска ли-

тература, кога во неговата библиотека нашол збирка раскази од Лаза Лазаревиќ во немски превод. „Имаше нешто возбудливо во мислата – вели Андриќ – дека кон сето она „најубаво“ до кое Лу Син во својот благороден напор можел да дојде се придружувала и една наша книга: дека во оваа просторија, барем за неколку часови, ги развила своите бои и ритми невината и патријархална, но жива и човечка проза на Лаза Лазаревиќ.“

Меѓутоа, овој податок ја добива својата вистинска важност дури ако ги имаме предвид искажувањата на самиот Лу Син што му останале непознати на Андриќ. Зборувајќи за својот развиток како писател, тој ни кажува: „Потоа јас прочитав раскази од странски писатели, особено руски, полски и од малите балкански земји, од кои узнав дека во светот има многу народи со иста судбина како и кај нашите страдалнички народни маси и дека кај нив има писатели што со висок глас говорат за тоа и се борат за нивните интереси. Сликите што ги бев видел во нашето село, сега се будат во мојата свест уште појарко отколку порано... И јас почнав во форма на кратки раскази да го покажувам упадокот на таканаречените општествени врвови и несреќната положба на општествените низини“ (Лу Синъ, избранное, Москва 1952, стр. 9–10).

Така Лу Син му доаѓа во пресрет на Иво Андриќ за да потврди и од своја страна дека зад превезот на формите се крие една единствена човечка судбина. Но истовремено тој нè уверува дека авторот на расказот „Сето тоа народот ќе го позлати“, покрај другите автори од малите балкански земји, не бил случаен посетител во неговата скромна куќа, туку дека и тој воздејствувал врз литературниот растеж на големиот кинески писател. Семето што го посеал Лаза Лазаревиќ нашло по некој случај плодна земја и во Кина. Кој може да тврди дека имено тој факт не претставува објективно најзначаен момент во

усвојувањето на неговото дело во творечка смисла, во оплодувањето на неговиот збор.

Нашето излагање би можело да запре при еден ваков јарок пример. Но како да се додржам да не соопштам една своја импресија, која може, а и не мора, да биде точна, и која нè враќа во нашите краишта, на Балканот? Ја имам на ум познатата песна на Бранко Миљковиќ, посветена на охридските трубадури, која почнува со зборовите: „Певајте дивни старци“, а како рефрен го повторува моќниот стих: „Исто је певати и умирати“. Тоа што е песната врзана за охридскиот амбиент и за македонското пеење, ме тера да се потсетам на крајните стихови на „Г’га за југ“ од Константин Миладинов: „Тамо по срце в кавал да свирам, с’нце да зајдвит, ја да умирам“. Се разбира, сосема различни пораки носат двата текста, различно и звучат, не може да има ни збор за некакво влијание во популарна смисла, а сепак ме потчинува интуицијата, дека невиниот тажен пасторален пој на македонскиот поет се оплодил во силниот гномичен исказ на српскиот поет.

ЗА ПОЕТСКИОТ ПРЕВОД

Веднаш на почетокот морам да ве потсетам на теоријата, што ја застапуваа некои познати филозофи и лингвисти, дека преводот е во принцип невозможна работа. (Па што би останало тогаш од поетскиот превод!). Таа теорија се базира на учењето на Вилхелм Хумболт дека јазикот е израз на народниот дух и дека, воздејствувајќи и самиот врз процесот на мислење, ги објективизира оние длабоки и суштествени разлики што се присутни во духовниот свет на одделните народи. Една крајна формулација гласи дека дури и физиката би се претставувала сосем поинаку, да се развиваше по некој случај во модерно време на кинески, а не на европските јазици. Сепак, велат истите луѓе, и една таква физика би доаѓала до исти математички резултати како оваа индоевропскава. Но зар тоа не значи веднаш враќање на надежта во моментот кога мислење дека ни откажуваат право на секаква надеж? Зар тоа не значи дека на едно подлабоко рамниште човечкиот опит и човечката мисла можат да ги премостат неминовните разлики во јазичната експресија?

Секако останува да се договориме за својствата на преводот. Ако се мисли дека едно книжевно дело може наполно адекватно да влезе во друго јазично руво, очевидно дека се поставува невозможно барање. Тоа е толку јасна работа што се чини банално на тоа да се задржуваме. Таа невозможност се јавува во уште поголема мера кај поетскиот превод, со оглед на прозодиските ограни-

чувања што му се поставуваат на поетскиот говор. Меѓутоа, целокупниот човечки опит сведочи дека секогаш била присутна потребата и желбата да е искаже со свои зборови некоја важна уметничка порака на туѓ јазик. Тоа значи дека се постигнал извесен еквивалент во пренесувањето на духовните вредности од еден јазик на друг, еквивалент што секогаш донесувал многу повеќе од она што се губело со ништењето на јазичните одлики. Кога се работи за поетскиот превод, основниот и најопшт еквивалент е самата поезија. Тогаш сите други ограничувања во однос на поетскиот превод би требало да отстапат на втор план.

Ваквото становиште наоѓа полна поткрепа во вековниот опит на усната или народната поезија. Навистина, не е обично да се зборува за преведување во устен пат во рамките на народната поезија. Обично е да се оперира со поимот на пренесување на мотивите меѓутоа, дали е секогаш токму така во реалноста? Пред сè тука се кратките лирски форми што ги заваруваме во самиот процес на нивното адаптирање во друг јазик, додека уште во нив се среќаваат одделни непреведени изрази, стихови, па и цели рефрени. Тоа, се разбира, не е само пренесување на еден мотив. Од друга страна, при сите видливи и релевантни разлики што треба да ги респектираме, зар и современите преводи, потчинети спрема одредени узуси во однос на јазичната транспозиција, не значат едновременно и пренесување на мотиви? Треба, според тоа, да се бара вистинската средина. Јас нејќам да ставам знак за еднаквост меѓу слободното варирање на мотивот во народната поезија и современиот поетски превод, но не би сакал да се превидат ни некои заеднички одлики, зашто нивното забележување е потребно за теоријата на современиот поетски превод. Ние можеме денеска да ја преведеме грчката народна балада „Мостот на Арта“, применувајќи ги обичните постапки при книжевниот превод, но тоа не ја елиминира можноста да се разгледува и на планот на преточување на дадена содржина од еден јазик на друг

односот на споменатиот текст спрема српската народна песна „Сидање на Скадар на Бојана“. Иако имаме тука по експресија многу различни структури, тие, врз основа на заедничкиот мотив, нè водат до исто уметничко доживување, до иста катарзисна состојба. Така оној нужен еквивалент, за кој зборувавме, може да се определи и како еквивалент во уметничкото доживување. Народната песна нè учи толку, дека до него може да се дојде и со слободно варирање на мотивот. Не во таква потполна смисла, таа димензија на слобода може да биде значајна за современиот поетски превод, зашто секако е поважно да се постигне целта, да се побуди адекватно уметничко доживување, отколку да се мине покрај целта во настојувањата да се копира буквата на оригиналот.

Сето ова и би било јасно само по себе, па не би требало да се објаснува, да не беше во пошироката публика распространета предрасудата во однос на т.н. точност на преводот. На преведувачот може да му се пише како грев дури и тоа дека отстапил од ритмичката шема на оригиналот, и кога тоа очигледно не им одговара на прозодиските својства на неговиот мајчин јазик. Иако можеби едно вакво становиште треба да се вклучи во книжевната патологија, тоа е присутно и тоа покажува колку длабока промена настанала во однос на уметничкиот текст во нашава епоха спрема она што порано важело во традицијата на народното творештво, па и во минатите епохи воопшто. Поимот на оригиналот е станат сакро-санктен, тој ги носи сите обележја на поимот на патент. Ако е на полно слободното варирање на мотивот една крајност, овде ја допираме другата крајност.

Јас лично го имам забележано за себе овој феномен по еден емпириски начин, без врска со размислувањето за поетскиот превод. Повеќе пати сум забележал дека некои извонредни поетски текстови, антологиски – како што се вели, страдаат од тоа што во нив послабо

звучи можеби и еден единствен стих или дури еден единствен збор во стихот. По неминовниот закон на нашето време никој не би се осмелил да ги поправи тие слаби места. Една таква шанса, меѓутоа, била отворена при секоја нова импровизација на народна песна, се разбира, со неизбежен ризик нешто и да се расипе. Додека старата пословица тврдеше дека песната нема господар, се случи во времето што песната стана неприкосновена приватна парцела, заштитена од законот за авторско право.

Можеби некој ќе остане зачуден од бизарноста на овие мои комбинации. Но еве го кај ми иде на помош еден мој сериозен амерички колега. Имено, јас бев многу изненаден кога, читајќи ја книгата на Фредерик Вил „Ножот в камен“ (Frederik Will, *The Knife in the Stone*, Mouton, The Hague – Paris, 1973), сретнав идентичен начин на размислување, но сега, кај него, непосредно во врска со проблемите на уметничкиот превод. Тој автор дава и поблиска социолошка оценка на овие појави, истакнувајќи дека за разлика од антиката и средниот век, кога, спрема Хорациевата дефиниција, литературата се сметала за *publica materies*, буржоазската култура довела до крајна приватизација на книжевното дело. Во самите нас од раното детство се вкоренува поимот на неприкосновеноста на оригиналот. Тоа се одразува тогаш негативно врз сфаќањето на онаа мера на слобода, неминовна за да претставува преведувањето творечки чин со кој една важна уметничка порака се вклучува во поинаква традиција и во нов литературно-историски контекст. Фредерик Вил истакнува „дека нешто друго треба да биде допуштено за да биде дозволена една таква слобода: а тоа е дека нашето обично сфаќање за неприкосновеноста на оригиналот, сфаќање што ние сите веројатно можеме да го откриеме негде во себе, има свои слабости, или во најдобар случај неадекватно се појавува во самите нас“.

За да не се случи недоразбирање, јас сега изрично подвлекувам дека ниту јас ниту авторот што го цитирам не ја разбираме споменатата мера на слобода како некаков сосем незадолжителен однос кон оригиналот, така што, според изразот на истиот Фредерик Вил, оригиналниот текст да биде само некаков претекст. Треба, пак според него, да се почитуваат правилата на играта. Задача на современата теорија на преводот е да ги разработи тие правила. Негде во самата основа на тие правила треба, по мое мислење, да најде место поставката за преведувањето како за слободен творечки чин во смисла на веќе дефинираното сфаќање на слободата. Мислам дека се подразбира дека станува збор за преводи што нешто значат, а не за копии. Ако ги имаме предвид таквите достигаа, треба да се ослободуваме од многу сугестивната италијанска поговорка „Traduttore – traditore“. Една мера на изневерување, но во творечка смисла, е потребна и неизбежна ако треба во друга јазична материја да се продолжи зрачењето на уметничкиот текст. Преведувачот тогаш не е предавник, ами човек полн со симпатија спрема туѓото литературно дело, способен по свој начин и низ свое видување да му обезбеди поширок простор на дејствување. Треба да се цени силата на таквото чувство, зашто без него нема вистинска љубов не само спрема делата на туѓите литератури, туку и спрема делата на својата литература.

ЗА ПОЕЗИЈАТА

При определувањето на местото на поезијата, односно литературата, меѓу другите духовни дејности – јас се приклучувам кон оние што како една суштествена нејзина одлика ја сметаат *актуализацијата* на зборот. Речено попросто, се работи за освежување на исказот. Поезијата ја брише прашината од зборовите, синтагмите и речениците, и го прави постојано свеж јазичниот пејзаж. Се разбира, тоа не е единствена одлика на поезијата. За неа може да се зборува од историска, социолошка, познавателна и други гледни точки. Сепак одликата што ја истакнав ја прикажува поезијата по нешто што ја чини самата нејзина сушност.

Што ќе кажеме тогаш за поетот, творецот на поезијата? За чудо, јас сум се задржувал многу во своите песни и во други искажувања врз улогата на поетот и врз неговата судбина. Во еден од последните избори на мојата поезија можев дури да изделам цел циклус песни што ја обработуваат таа тема. Би можело да се заклучи дека јас му одделувам важно и сериозно место на поетот и на неговата работа. Па сепак не би се решил да го напишам зборот *идеи* со голема буква. Мене не ми е туѓо романтичарското сфаќање дека поетот е медиум на натприродните сили, натчовек, гласник на провидението. Во моето сфаќање поетот не е лишен ниту од прозорливост, ниту од пророчка визија, ниту од силата на инспирација. Меѓутоа во моето сфаќање зад него не стојат никакви виши

сили, ами стои јазикотворечкиот колектив, со сета своја традиција која секој нов креативен чин го вклучува во еден траен и непрестаен тек.

Не можам за ова да најдам подобро објаснение и илустрација отколку да се цитирам самиот себеси по својата поема „Ракување“, во која за поезијата го кажувам ова:

*Таа во безброј водопади се ѝрелива,
блискојни,
од срцајта на сѝариие
во срцајта на децајта,
во обновата на коленајта.
Ах, смисли ја
бескрајноста на шѝоа шѝечење!*

Во „Ракување“ јас говорам и за судбината на поетот во еден мал и обесправен народ, во немирно време што освен силината на зборот бара и потврда во личната жртва. Јас говорам за Кочо Рацин и Коле Неделковски, наши непосредни претходници, на кои од минатото им подавале рака Миладинов, Жинзифов и Прличев. Меѓутоа, пред сè со усната народна поезија се одржуваше во нашата средина врската на генерациите преку поетскиот збор. Тука доаѓаме до прашањето за улогата на традицијата во поетското творење. Веднаш да кажам дека ги имам на ум живите елементи на традицијата, оние што можат да се вклучат во нови стилски синтези, и што затоа неминовно водат и до иновации.

Јас сум ги усвојувал во своето детство нашите народни песни, преданија и легенди на самиот извор, во најблиската средина, со нивното својствено звучење. Јас не сум ги учел нив од книга. Подоцна сум користел во својата поезија многу мотиви од нашата орална тради-

ција. Преку нив јас наоѓав начин да ги искажам своите дилеми, своите возбуди и огорченија. Јас вршев иновација, ги вклопував старите пораки во современ израз и ги варирав по начин што му одговара на интересот и сензибилитетот на современиот човек. Така се вклучував во оној континуитет, во она бескрајно течење за кое зборувам во споменатата своја поема. Така се чувствував сврзан со богатата јазикотворечка лабораторија на колективот.

Во конкретни историски ситуации може да се оценува односот спрема традицијата и обновувањето и на потесниот план на изразот. Таков е случајот со современата македонска поезија која не така одамна почна да се одделува од својата, условно да ја наречеме, фолклорна фаза, во која сè уште беше многу тесно поврзана со изразот на македонската народна поезија. Бидејќи традиционалниот орален поетски јазик се разликува по ред особености од современиот македонски јазик, во споменатата фаза многу од тие особености, иако не сите, се репродуцирани и во македонската уметнички поезија. Кога во својата книга за јазикот на македонската народна поезија вршев, од ваква гледна точка, анализа на текстовите на еден од родоначалниците на современата македонска поезија, Кочо Рацин (1908–1943), можев да констатирам дека во нив уште дејствува еден жизнен, иако редуциран, модел на традиционалниот поетски јазик. Наталошничкиот развој доведе до користење само на одделни елементи од традиционалниот поетски израз, тогаш кога се сакало да се постигне со нив некоја специјална стилска цел. Забележуваме постапност во трансформацијата на поетскиот јазик во моментот на одделување на современата уметничка поезија од народната орална поетска традиција.

Овие опсервации ми дадоа можност да предложам посебен модел при објаснувањето на појавите сврзани со традицијата и подновувањето, во кој се вклучуваат, како три страни на еден триаголник, овие фактори: *тради-*

цијата, колективни и авторски. Иако е оваа шема изградена врз изучувањето на контактите на планот на изразот, таа може лесно да се прошири и на другите планови и да послужи, се надевам, ефикасно за појасно прикажување на односите меѓу традицијата и обновувањето. Имено, иновациите ги внесува авторот со санкција на колективот (се претполага дека тие настануваат и во самиот колектив), при постојано сооднесување на тие два фактора, со факторот на традицијата. Не може да се мине и без таа санкција, зашто традицијата е жива и во колективот, како и во самиот автор. Еден текст што не ја одразува оваа закономерност, односно во кој не нашле извесна рамнотежа споменатите фактори, може да претставува интересен експеримент, може да претендира на модерност во буквалната смисла на она што се вика мода, но тој текст нема да биде уметничка реализација.

СОВПАЃАЊА

Компаративната литература познава случаи кога без можност за влијание и пренесување, на различни меридијани и во различни времиња се јавуваат аналогни мотиви, слики, поенти. Така кај нас Б. Настев можеше да укаже на сличноста меѓу староегипетската „Песна на пристанишните носачи“ и некои песни на Рацин. Во заклучокот на својата статија тој истакнува дека таквото укажување немало „никако за цел да навести некакви можни влијанија, кои се во овој случај исклучени. На сличноста меѓу нив укажуваме – продолжува тој – само како на поетски куриозитет, кој доаѓа да го потврди правилото дека во слични услови, независно едни од други, можат да се создадат дела слични по дух, зашто се тие „суперструктура на една слична инфраструктура која ги постутира“.¹ Овде ни е едновременно дадено и објаснението на ваквите појави што произлегуваат од сличноста на животните услови и ситуации на различни простори и во различни времиња.

Сметав дека нема да биде излишно да дадам во прилог на тие компаративни согледувања некои примери, кога за искажувања на свои текстови сум сретнал подоцна пандан во својата лектира. Примерите можат да бидат интересни и како непосредно сведоштво, а и поради

¹ Б. Настев, Рациновски паралели (Еден можен компаративен пристап), Годишен зборник на Филолошкиот факултет, кн. 4, 1978, 203.

тоа што се работи за совпаѓање во рамките на минимален текст или во клучни поими.

Првите два примера се земени од циклусот „Марко Крале“. Во песната „Одземање на силата“, понесен од богоборечки патос, Марко му ги упатува на Творецот како најтежок прекор овие зборови:

*„унижен
сеќавам сејак во мене нешто што те надминува,
што си го имал, можеби, но си го оштетил
кога не создаде да ошкинеш од маќиш“.*

На самиот ми се чинеше дека таква космогониска идеја, настаната спонтано во развивањето на овој текст, носи одлика на новина: светот е создаден, луѓето се создадени за да може Демијургот да ја пренесе на нив својата маќа. До толку поголема беше мојата изненада кога, читајќи ја книгата на Елејн Пејгелс за гностичките евангелија, разбрав дека слична идеја се среќава кај египетскиот гностички поет од вториот век на нашата ера, Валентин, којшто кажува „дека светот настанал кога Мудроста, маќата на сите суштества, го создала од својата маќа“. „Така – вели тој, објаснувајќи ја појавата на четирите елементи што ги изделуваше старата филозофија – земјата се издигна од нејзината сметеност; водата од нејзиниот страв; воздухот од згуснувањето на нејзината болка; додека огнот... беше составен дел на сите овие три елементи... додека незнаењето беше скриено во сите тие три маќи“.² Така е изграден еден целосен мит.

Сличноста во овој случај и произлегува од изборот на еден систем на митско гледање и претставување. За тој систем е карактеристично незадоволството од делото на Демијургот. Во гностичката филозофија таквото

² E. Pejgels, Gnostička jevanđelja, Beograd, 1981, 60.

становиште е доминантно. Митското гледање, поставено на таа заедничка основа, можело да доведе до ист заклучок во два момента што не се сврзани по време и простор, при што било исклучено и можното влијание.

Во песната „Песјо брдце“ од истиот циклус, Марко, очаен од исцрпувачката борба против Злото, кое постојано се обновува, вели:

*„Но навечер, кога се враќам ѝосїанайї
ѝак се сосїавува сѐ ѝо мене
како шїїо било,
божем сум орал г̀насна вода,
и само се умножувало злоїїо
како бурјан во ѝлевење“.*

Доста време по објавувањето на оваа песна го читав за првпат есејот на Иво Андриќ за Симон Боливар. На крајот на својот животен пат Боливар е крајно разочаран, гледајќи како се руши едно по друго сето што тој го создавал и за што се борел. Тој вели: „Сум изморен да ја владеам оваа република на неблагодарници; ми здодеа да ме наречуваат узурпатор, тиранин, деспот“. А Андриќ го дава овој коментар: „Од тоа па до неговата последна мисла, дека да се работи за слободата на еден народ значи „да се ора морето“, не е далеку. Уште само две-три години. Толку требаше да ја види Либераторот пропаста на сите свои планови, желби и надежи“.³

Залудната работа се компарира со орање на матна вода или орање на морето, што секако претставува франпантна сличност. Можев да се информирам дека „орањето на морето“ е со спомнатото значење познат израз во шпанскиот и францускиот. Во овој случај совпаѓањето се објаснува лесно со еднаквиот опит и еднаквата ситуација

³ И. Андриќ, Сабрана дела, XII, Есеји I, Београд, 1976, 120.

во која се нашле двата лика – едниот од нашата епска традиција, другиот од живата историја на Јужна Америка во минатиот век.

Во својот есеј „Еден опит“ јас говорев за откривањето на песната. Објаснив дека бев доживеал таква сензација и дека потоа се старав да најдам за неа рационално објаснение и да побарам кај други автори искажувања што би нè доближиле до едно такво доживување, до еден таков интимен опит. Тогаш ми беше непознато дека и самиот поим „откривање“ бил веќе во употреба, но не првобитно во врска со литературата, ами во ликовната уметност, во терминологијата на старите руски зографи. Информацијата за тоа најдов во студијата на Борис Успенски „Семиотика на иконата“. „Треба да се забележи – вели Успенски – дека иконата не ја слика иконописецот сам, туку тоа се случува низ него... Тоа се пројавува многу убаво во иконописната терминологија, според која иконописецот не ја создава сликата, ами постепено ја открива. Ликот како да суштествува од искона во иконската штица, а иконописецот го открива“. Дури и бојата што ја употребува тој се вика *раскрышка* („раскривалка“). Успенски натаму укажува дека одовде води потекло фразеологизмот, обичен во руската естетика, „да се открива ликот“ (место: да се создава ликот“).⁴

Се разбира, имало посебни причини зошто поимот „откривање“ да се зацврсти во иконописната традиција. Прво, во овој случај, како и во фреско сликарството, факторот на традицијата е присутен во најголема мера. Посебен сликарски канон определува каков треба да биде ликот на светителот. Само во рамките на тие установени норми може да дава уметникот и свој творечки принос. Второ, иконата е сакрален предмет. „Иконописецот, – подвлекува Успенски – како и свештеникот, се јавува во

⁴ *B. A. Uspenski, Poetika kompozicije, Semiotika ikone, Beograd 1979, 258, 303.*

улога на весник, како средство на Божествената Благодат“. И едното и другото придонесува за сфаќањето дека тој само го открива ликот.

Од овие категории јас во својот есеј ја земав предвид, но не изразена во толкава мера, традицијата, сврзувајќи ја со постојаната јазикотворечка дејност во колективот. Сега ќе потсетам само на оваа опсервација: „Некоја изрека, ненадејно поврзување на зборовите во конкретна животна ситуација, рудиментарен податок обележан со емоционален набој, со еден збор – некоја природна форма послужува како основа на песната“. Го правам тоа за да посочам уште една страна во процесот на откривањето на песната, на која тогаш не обрнав внимание. Имено, ако сме побудени емоционално од еден таков рудиментарен податок, тоа значи дека веќе имаме нуклеус на песната. Теоретски можеме да тврдиме дека од тој стимул имаме само еден пат и начин да се открие пред нас песната како единствена и неповторлива форма. Но таа не се открива сама, ами ја открива поетот, и друго прашање е дал тој докрај ќе го одгатне нејзиниот единствен облик.

ОЧУДУВАЊЕ

Зборот *очудување* може да предизвика зачудување, како секој неологизам. Со него се преведува руското *оси́ранение* (странный – чуден) и се адаптира српско хрватско очуђење). Терминот го вовел В. Шкловски, а во широка употреба тој влегол преку текстовите на руските формалисти (Реџник *književnih termina*, Nolit – Beograd). Останува да се испитува до колку феноменот бил присутен во размислувањето на теоретичарите на литературата уште порано. Дека тој бил присутен во интуицијата на авторите, можеме да заклучиме потсетувајќи се на стихот на Антун Бранко Шимиќ: „Pesnici su čudenje u svetu“. Знам толку, дека Шимиќ не е првиот што ја искажал оваа мисла.

Очудувањето се дефинира како „отстапување на некој елемент (обично тематски) на литературното дело од нормите и конвенциите... и негово претставување од необична страна... како да е „првпат виден“. Поимот се применува и во однос на други (стилистички, композициски) *īosīai*ки... што придонесуваат за нарушувањето на „автоматизмот“ на перцепцијата, па е во сушноста врзан за постапката на авангардата“ (Реџник *književnih termina*).

Имајќи го сето тоа предвид, и не заборавајќи дека очудувањето е најнатрапливо во сферата на фантастиката и на експерименталните постапки, ние сакаме во самиот почеток да истакнеме дека без неговото присуство не е

можен никаков литературен текст, независно од негова-та поетика. За да го покажеме тоа, се ограничивме да го следиме очудувањето во примената на онаа постапка што можеме условно да ја наречеме реалистичка. Мислим дека не грешиме, ако како претставителна во таа смисла ја земеме прозата на Иво Андриќ. Тоа го правиме и поради фактот што Андриќ не е само автор на едно извонредно прозно дело што може да се вклучи во споменатите условни рамки, одликувајќи се притоа со суштествени иновации, ами и поради тоа што тој бил извонредно свесен за феноменот на очудувањето во литературното творештво. Со тоа ни се јавува погодноста да ги користиме неговите искажувања за таа појава.

Необично среќна ознака за таквата реалистичка постапка, кога таа се сфаќа не како некакво копирање на реалноста, ами како начин на очудување, е – „фантастика на секидневното“. Имајќи го имено тоа предвид, Андриќ може да се послужи со овие зборови: „Најголем ефект се постигнува во поезијата кога поетот ќе успее да го *изненади* читателот со нешто *йознајшо*“. Како и за Шимиќ, чудењето е и за него неразделно сврзано со самата природа на човекот. „Чудењето е опачина на нашата свест за суштествувањето“ – бележи Андриќ. „Човек се чуди откако суштествува на оваа земја и, ако остане ваков каков што е, ќе се чуди така и во мигот кога, како фела, ќе загинува од неа“. Со возраста на човекот и растежот на неговиот опит ваквиот однос спрема животот и светот само се зголемува: „Како што си минат годините, нашето задивено чудење пред појавите околу нас станува сè подлабоко, сè почисто“. Овие искажувања се многу речити како сведоштво дека чудењето, од кое произлегува потребата од очудување во литературниот текст, е нешто што премногу ги окупира и големите автори надвор од потесната сфера на „авангардата“. Тоа ни дава право да инсистираме врз позицијата што ја одбравме. Дека чудесноста на секидневното во градењето на уметничкиот текст го

привлекувала посебно вниманието на Андриќ можеме да видиме и од тоа што во една од своите тетратки тој ги запишал, под ознака „литература, реализам“, овие зборови на Ж. Жироду: „Неговата дрога беше опиум на реалното“.

Уметникот секако треба да го одликува исклучителна јасност на перцепцијата. Под тоа го подразбираме не само јасното фиксирање на изделениот објект, ами едновремено и откривањето на некој ред врски во кои тој стапува со другите објекти, а кои остануваат недостапни за практичниот опсерватор. „Најретки се оние луѓе – вели Андриќ – што и добро ги гледаат подробностите и правилно ги врзуваат во однос на целостта. Тие можат да бидат творци во општеството, науката и уметноста“. За себе кажува дека во помлади години со денови можел да ја чува во сеќавањето една слика со секоја нејзина подробност, без да има потреба да забележи нешто на хартија. На друго место соопштува дека не му е својствено мигновеното интуитивно поврзување на појавите, дека треба да мине, така да речеме, едно време на бистрење дури да се поврзат елементите во осмислена целост. Како кога го местиме дурбинот: сматноста пред очите полека се отклонува, погледот постепено се изострува до онаа точка кога окуларот доаѓа до најпогодната позиција, за да се јави пред нашите очи со сета можна јасност далечниот предел. Се разбира, оваа слика ја употребуваме само за скратување, подразбирајќи дека видот го земаме и како претставник на сите чула што во заемодејство овозможуваат јасна целосна перцепција. И А. Б. Шимиќ, коментирајќи го во својата песна стихот што го цитираме, вели дека очите на поетите „големи и неми растат покрај предметите“, но и дека поетите го допираат своето уво „до молчењето што ги окружува и мачи“.

Едно длабинско проникнување во предметот, по сите негови димензии, ги одликува опсерваторите од типот на Андриќ: „Кога ќе ги чујам сите можни мислења

за некоја работа (ствар), јас мирно и без чудење забележувам дека моето гледиште е сосем друго, зашто јас на истата таа работа гледам однатре, од самата неа, така што живеам и станувам идентичен со неа“. Овде ни се нуди просто една паралела и тоа со голем претставник на друга уметност. Зборувајќи за Сезан, Ели Фор констатира: „Бидејќи неговата фантазија не беше кадра макар и во најмала мера да се шири по површината на облиците, тој со неа влегуваше во длабина“. За овој тип опсерватори е карактеристичен стремежот кон крајна прецизност и јасност на изразот. „Најнепосредниот и најматеријалниот осет е секогаш конкретен, а духот на сликарот секогаш умее да го развие до крајниот дострел на прецизност, чистота и разбирливост“. (Е. Фор). И Андриќ е челник на прецизноста, чистотата и јасноста на стилот. Тој смета дека тие својства се крепат на една „висока морална, интелектуална, чувствена вредност на тоа што се кажува“ и не случајно ја цитира изреката на Гогољ: „До едноставноста треба да се нарасне“. Интелектуална храброст стои зад јасниот исказ, со кој човек без зазор ги набележува самите граници на своето знаење и можење.

Чудесноста на секидневното се храни и добива смисла од длабочините на духот што ја открива, како што скриени рефлектори осветлуваат феерично една сцена. Таа мора да има покритие во неговата ризница. Во случајот со Андриќ, не сакајќи да навлегуваме во анализата на основните својства на неговиот талент и светочувствување, ќе се задоволиме со општото место дека го движела потребата на еден богат дух „да создава по законот на убавото и на секоја специја да ѝ ја дава својата мера“. Но ни се чини дека нема да биде излишно да приведеме и некои поодредени искажувања за други уметници, не навлегувајќи во оцена, ами водејќи сметка пред сè за она што може да биде скриен извор на очудувањето во сферата на „фантастиката на секидневното“.

Во случајот со Сезан, Бернар Доривал мисли пред сè на религиозната подлога, на космичката димензија, на мистичното вникнување во светот. „Зашто натприродното што трепети во предметите на природата, го проникнува исто така делото на Сезан. Тој не сликал ни една религиозна слика. Меѓутоа, ништо порелигиозно нема од неговите слики“. По ова ќе биде уште поинтересен случајот со еден мистик, каков што беше Адам Мицкјевич. Тешка дилема на полската литературна историја претставуваше тоа како да ја помири крајната мистичка позиција на авторот со една таква прецизна слика на реалноста, каква што претставува неговото главно дело „Пан Тадеуш“. Дилемата се разрешуваше обично на таков начин што се земаше дека Мицкјевич, кога ја пишувал славната поема, уште ја одржувал својата духовна рамнотежа, додека потоа неговиот ум болно и болесно се раздвојува. Против тоа, ни се чини со право, станува во најново време Чеслав Милош. „Пан Тадеуш“, според него, не е никакво „репродуцирање“ на реалноста, ами, како што би рекле ние, нејзино очудување со огромниот чувствен потенцијал на истиот тој мистичен ум. За Ч. Милош „Пан Тадеуш“ е „определена сказна“: „како гимназијалец – пишува тој – бев осетлив на многу отстапувања во него од вистината во претставувањето на литванската природа, но најпосле се согласив дека е тоа определена сказна“. „Спротивно на привидите, како и спротивно на свесните намери на авторот, *Пан Тадеуш* е поема наполно метафизичка, а тоа значи, неговиот предмет е тешко забележуваната во реалноста што нè окружува *согласноста на суштинственоста* како слика (или одраз во огледало) на чистото Битие“. Дури и во описот на краставиците и лубениците во градината во Соплицово дише тоа длабоко спокојство и согласност. Со тоа Адам Мицкјевич ни дава пример на уметник што во подеднаква мера бил способен да го постигне ефектот на очудувањето како преку мистиката и фантастиката така и преку откривањето на чудесноста на секидневноста. Тој раполагал за тоа со соодветно покритие.

Отсекогаш сум мислел дека јасногледството носи со себе голема опасност. Сум мислел дека не може да мине без казна тоа ако некој открива врски што не му се видливи на практичниот опсерватор и искажува вистини што се инаку скриени за човекот. Сум помислувал на Прометејскиот мит. Во ексцесни случаи, сум мислел, тоа може да води до тешки внатрешни конфликти и расцеп на личноста. Интересно дека тоа не еднаш ми се поврзувало и со едно од можните толкувања на стихот на Бранко Миљковиќ: „Уби ме прејака реч“. Материјалите од записите на Иво Андриќ што ги користев („Знакови поред пута“, „Свеске“) идат само да ја поткрепат мојата бојазан. Веќе го приведовме соопштувањето дека Андриќ поинаку отколку другите ги гледал работите, бидејќи ги гледал однатре. Коментарот кон тоа место гласи: „Не е тешко да се сфати колку човек така се аби, и какво страдање е таквиот живот“. А еве што ги очекува јасновидците, луѓето што носат дарба да ја откриваат чудесноста на секидневното: „Зашто оној што многу слуша (и многу гледа), тој, на крајот, ништо не создава, а многу страда, брзо старее и тешко умира“. Сепак, се чини, „дека оние што вршат такви опасни работи се заштитени токму со тоа што живеат во внатрешноста на настаните во самото срце на опасноста“. Тука е и мотивот на „силниот“ збор. Еден навидум „ситен и случаен збор“ може да ни се испречи „страшен и убоен“. „Од него, како од повеќекратна ракета, одеднаш ќе се исуче и развие неговата дотогаш скриена, многуструка и убојна содржина, и застрашувајќи неумоливо бара од нас да го извршиме тоа на кое лудо, и не подозирајќи, сме се обврзале кога во својата непретпазливост и суета сме го изговориле, зашто дошло време тој збор да стане, и навистина да биде, тоа што го кажува и означува: вечност, љубов, борба, пораз, величие, убавина, смрт“. Со сето ова Андриќ нè тера да заклучиме какви сè опасни струи и витли демнат под мазното огледало на морската површина и од какви спреги

на опречности и со какви напори се постига смиреноста, спокојството и јасноста.

Тоа што ќе го кажеме на крајот, ќе биде донекаде и дигресија, но важна за мене. Го истакнуваме тоа дека во откривањето на чудесноста на секидневното не е толку суштествено самото фиксирање на одделниот предмет, колку што е неговото доведување во неочекувана врска со други предмет. При создавањето на литературен текст тие кореспонденции следат некои свои патишта, често независно од тоа што самиот автор го имал првобитно како главно во својата свест и намера. Во тој поглед има посебно значење ова искажување на Андриќ: „Главната сила и вистинскиот корен на секој расказ, на секоја одделна сцена во него, се наоѓаат во една добра мисла, во една верна слика. Таа е во тој состав на реченици тоа што е матицата во рој пчели. Кога таа ќе светне пред нас, треба сè да се остави и да се оди по неа. Во неа е семето и квасецот за сè друго. Зашто, не е вредноста на таа брзо и нечитливо запишана реченица во неа самата, туку во она изобилие и онаа леснота со која после, зад неа и пред неа, се ројат мисли и слики, невидливо врзани со неа“. И понатаму: „Во секој опис или призор, без оглед на нивната должина (тие можат да бидат од три реченици или три страни), има секогаш една единствена фраза на која целиот тој опис лежи, а која е во него загубена и невидлива како семенка што оплодува“. Овие искажувања се необично значајни, бидејќи нè водат во сферата на генерирањето на литературниот текст. Оплодувачките секвенци го определуваат подборот на подробностите, што значи и воспоставување на често неочекувани врски меѓу предметите. Искажувања доста блиски на приведените среќавав кај Витолд Гомбровиќ, во „Дневникот“ и „Фердидурке“, при сè што му е тој антипод на Андриќа по темперамент и како авангардист. Можеме скоро да помислиме дека и на оваа област може да се примени, макар во извесна мера, веројатносниот модел, сврзани со името

на рускиот математичар од почетокот на овој век А. А. Марков. Се работи за случајни процеси во верига, при одвивањето на кои секоја претходна етапа го ограничува изборот во следната. На таа основа во енигматиката се поставува како задача да се погоди крајот на незавршен расказ. Со оглед на тоа што литературното дело е затворен систем, можеби тој модел ќе има поголема објаснувачка сила во однос на неговото генерирање, отколку што е случај со природниот јазик како отворен систем. Оставајќи им го ова радо на специјалистите, јас ќе приведам уште само едно за мене знаменито место од искажувањата на И. Андриќ за тоа што овде го викам генерирање на литературниот текст: „Работејќи врз еден мал расказ, ми дојде оваа мисла: расказот лежи во мене готов и цел, но неодгатнат; работата врз него има некаква сличност со „крстословките“. Писателот ги открива одделните места, ги прескака оние што не може веднаш да ги погоди и ги остава за подоцнежен, посрекен миг, но постојано се враќа кон нив. Најпосле, кога двете третини од местата се дешифрирани, работата станува сè полесна, нејасните места се откриваат сами. Така доаѓаме до моментот кога целата приказна се зглобува и ја добива својата полна смисла“. Иако со големо задоцнување, го приведувам ова место како најверлива потврда, меѓу другите што сум можел досега да ги најдам, за моите размислувања во врска со откривањето на песната во есејот „Еден опит“.

АРХИТЕКТОНСКИОТ ПРИНЦИП

Во различни интервјуа редовно ми го поставувале прашањето како се помируваат во мојата дејност науката и поезијата. Јас лично во еден таков спој не сум гледал ништо необично, ниту е пак тоа ретка појава. Во таа смисла сум ги давал и одговорите. Сепак, кога сакав да внесам и некакво разнообразие, додавав дека меѓу науката и литературата, и пошироко – уметноста, има една подлабока врска што ја воспоставува архитектонскиот принцип. Сега ќе се потрудам да објаснам, и при соодветна илустрација, што разбираам под тоа.

За архитектониката во естетската област зборува Михаил Бахтин којшто во центарот го поставува емоционално ангажираниот и, ако сакате, пристрасниот човек, како што може да се разбере од овие негови зборови. „Единството на светот на естетската визија не е смисловно-систематско, ами конкретно-архитектонско единство. Тој свет е распореден околу конкретен вредностен центар што сè осмислува, гледа и сака. Тој центар е човекот, сè во овој свет добива значење, смисла и вредност само во согласност со човекот, со човечкото“. На ова рамниште, се разбира, можат повеќе да се бараат разлики отколку сличности меѓу науката и литературата. Стремејќи се кон смисловно-систематска визија на светот, науката настојува да го ослободи колку што е тоа можно апстрактното расудување од поривите на емоционално ангажираната личност. Тоа што ние го имаме предвид како архитектон-

ски принцип ќе го бараме на едно друго рамниште, во областа на она што можеме да го наречеме композиција. Како што ќе видиме, тука е сосем можно да се откриваат врски меѓу научната и уметничката дејност.

Несомнено е дека и науката и уметноста се стремат кон установување на некаков ред во хаосот што го окружува човекот и што го загрозува неотстапно неговото битие. Замислете зимска вечер. Човек слегува по стрмна улица накај центарот на градот. Светилките тукушто се запалиле и уште несигурно подмижуваат. На нивната светлост се одбележуваат студените иглички на лапавицата. Ветерот е силен и дава некаков грозоморен фон на една какофонија од звуци, во која се мешаат чкртањето на голите гранки и кочниците, далечните сирени, фучењето на автомобилите што прскаат со кал, тапото бучење на целиот град. Сè е опасно, сè ги атакува нервите, но особено тој звучен кошмар. И токму тогаш, во најкритичниот момент, вистинска изненада! Од некое погласно пуштено радио, акорди на Бах или Бетовен. Како сè да се сталожува и смирува, како да си се ослободил од самите нокти на хаосот, и во тебе се враќа вербата дека во светов сепак владее ред и дека има начин да се одбраниш од кошмарот. Уметноста и претставува еден наш начин на артикулирање, осмислување на хаосот кој ги напаѓа сите наши чула и преку нив целото наше битие, уметноста ја штити нашата личност од безобличноста. Од друга страна, науката ја реализира нашата потреба да се ориентираме, да воспоставиме некаков свој поредок во светот на безбројните феномени, откривајќи со примената на нашите рационални постулати и шеми причински врски што ни овозможуваат да го објаснуваме и освојуваче светот. И во овој случај кај творечката личност се јавува чувство на задоволство и релаксација поради тоа што се пројаснува невиделината и се средува безразборот.

Во овој напор за средување голема улога има чувството за композиција. На тоа мислиме кога зборуваме, на

пример, за распадот на плановите и масите на една слика и скулптура, или за склопот на една лирска песна. Тој распоред чини да влегуваат деловите во една смислена целост што се држи и се доживува како таква. Колку е тој суштествен за делото можеме најнагледно да заклучиме од тоа што една скулптура или една зграда не би можеле ни да стојат на својата основа без извесна избалансираност на нивните маси. Поретко се замислуваме колку е овој ист архитектонски принцип присутен и во науката, колку е тој вклучен во неа, и не само во техниката.

Имено науката ни помага да можеме полесно да сфатиме дека композицијата во творечкиот процес не значи само примерно подредување на деловите, плановите или масите, ами дека таа врши и откривачка улога. Јас самиот сум станал свесен за ова во текот на работата врз историјата на македонскиот јазик. Еден обмислен композиционен пристап ги доведува сам по себе, по својата внатрешна логика, едно до друго некои феномени што инаку не би ги асоцирале еден со друг. При повнимателно вникнување се открива дека тие сепак се нашле на едно место не случајно, ами поради тоа што претставуваат само различни надворешни манифестации на иста развојна тенденција. Ова го наведов само за да покажам како ме поучувал мојот сопствен опит. Инаку од историјата на науката можеме за ова да посочиме примери од капитално значење, како што е оној со Менделеевиот периодичен систем на хемиските елементи. Подредувањето на елементите по извесен план, според нивната атомска тежина, ја покажува периодичноста на нивната појава, како и на нивните својства, а со тоа останува и натаму откривачки фактор, зашто овозможува на празните места да се бараат уште неоткриените хемиски елементи.

Откривачката улога на архитектонскиот принцип можеме добро да ја илустрираме и во областа на литературата. Ке се послужиме прво за таа цел со сведоштвото

на Витолд Гомбрович од неговиот „Дневник“. Во 1939 година младиот Гомбрович заминал од Полска со брод во Аргентина. Враќајќи се дури по дваесет и повеќе години во Европа, пак со брод, тој бележи во дневникот дека постојано чека да го препознае на некоја лага со која се разминуваат она исто момче од 1939-та, да се сретне макар мимолетно со својата младост. Таа визија тој ја доживува кога еден ден во мугрите излегува на палуба. Но одеднаш му се јавува мислата дека тој оваа средба ја чува во својот спомен уште од патувањето во Аргентина. „Веднаш си го конфискував тој спомен, зашто забележав дека јас сега го фабрикувам од обсири, како што веќе реков, архитектонски“. Чувството за симетрија, значи еден архитектонски момент, станува причина за една литературна измислица, инаку речено за литературно откривање. Стариот Гомбрович се надева дека ќе го доживее својот спомен со силната визија, но зошто работата да не се обрне, зошто да не се тврди дека и младиот Гомбрович уште во 1939 година знаел дека овде негде ќе се сретне по толку време со самиот себеси. Сепак е тоа само измислен спомен, признава искрено авторот, настанат поради откривачката сила на една архитектонска замисла. Забележуваме патем дека и Гомбрович, како и Бахтин, оперира со терминот архитектоника. Интересно е овде да го приведеме и коментарот на Гомбрович во врска со неговиот роман „Космос“: „А бидејќи криминалистичкиот роман е токму тоа – обид за организација на хаосот – тогаш *Космос* има малку облик на криминалистички роман“. Се работи за улогата на композициониот принцип во рамките на еден определен литературен жанр.

По сето ова би очекувале дека би имало што да ни каже за откривачката сила имено на таа шема еден Умберто Еко, автор на романот „Името на ружата“. Таа откривачка сила на композицијата во тоа дело се зголемува со тоа што шемата на криминалистичкиот роман се комбинира во него со изразита симетрична постројка на излагањето.

Имено, дејството се вклучува во рамките на седум дена, со подразделба на часови спрема манастирскиот ред. Се разбира дека при таква постројка едно место полесно предизвикува друго, како што, според изразот на Гомбрович, еден спомен фабрикува друг. Симетричната постројка е уште поизразита во романот на Милорад Павиќ „Хазарскиот речник“. Текстот се дели на три дела, во кои се даваат три верзии на исти или симултани настани, а имено според христијански, исламски и хебрејски извори. По тројца протагонисти во три различни епохи ги застапуваат трите верзии. Освен тоа текстот е поделен како на речнички или енциклопедиски единици, што само ги зголемува можностите за кореспонденции. Се нуди просто еден вид внатрешно римување, мислата што му се наложила на авторот на едно место станува откривачка и за другите соодветни места, онака како што во везот пополнувањето на едно окце со зелен конец предизвикува пополнување на истиот пункт на соодветната страна со ист таков конец, или можеби, пак по некој избран систем, со друга боја. Текстот е извонредно илустративен што се однесува до откривачките можности на композицијата. Ние се задржавме на симетричната постројка имено како на најпрозрачна. Тоа не значи дека е таа единствена ниту дека е за апсолутно претпочитување. Постројката може да биде и асиметрична, ако на свој начин го воспоставува нужниот ред. Да се сетиме само на расказите на Томас Вулф, со кои се означува една можна обнова на структурата на расказот во нашиот век. Речениците како да идат непредвидено, се трупаат податоци како без врска меѓу себе, и човек може да се запраша каде води тоа. Но тогаш доаѓа поентата, и сè се обединува во цврста целост, и како со нова смисла се доживува во цврста целост, и како со нова смисла се доживува тоа што било порано речено навидум случајно. Делото, значи, било построено врз добра статичка пресметка, за која постојано водел сметка сторителот. Сигурно дека некој ќе има што да каже, ако веќе не кажал, за откривачката сила и на таквата постапка.

ДВОКАТНА ПЕСНА

Типологијата на лирската песна е опширна област во која јас и не мислам да навлегувам. Ќе се задржам само на една структура, што ми направила впечаток, можеби не случајно, ами поради тоа што ми е блиска. Ја нареков за себе „двокатна песна“.

Пристапот ќе се олесни, ако прво се осврнеме на една минимална целост, каков што е зборот мотивиран по значење. Имено, и во една таква проста единица откриваме дводелност на содржински план. Познато е дека мотивираниот збор може да носи и впечатлива експресивност, со што се доближува до својствата на уметничката творба.

Го избираме за пример зборот *сончоглео*. Меѓу оние признаци што можат да се вклучат во нашиот опис на тој цвет еден е искористен за неговото именување. Тоа е цвет што гледа во сонцето, следејќи го неговиот дневен пат. Признакот што послужил за именување се означува со терминот *етимон*. Во различни јазици или дијалекти различни признаци можат да се наложат при именувањето на даден предмет на мислата. Така во српскохрватското *сунцокреј* се задржува идејата за сонцето, со тоа што цветот сега се движи спрема неговото поместување по небото. Во руското *погосолнечник* се наложила претставата за тоа дека цветот, сврте спрема сонцето, како постојано да се наоѓа под неговата светлина. Етимонот според

тоа претставува кондензиран опис на предметот што нè воведува во значењето на зборот.

Така доаѓаме до дводелноста или „двокатноста“ на содржинскиот план на зборот. На првото рамниште се среќаваме со кондензираниот опис, а на второто со широката сфера на значењето. Описот е прецизно изведен, а значењето, и покрај тоа што упатува на определен предмет на мислата, е отворено и може како такво да се збогатува со нови содржини не само по патот на објективна опсервација, ами и зависно од субјективниот опит на говорителот. Така асоцијациите во врска со зборот *сончогле* можат да нè водат од пролетната песна „Штрк, штрк, балабан, полна пушка шарлаган“ па сè до платната на Ана Темкова.

Забележителната дводелност сега ќе ја бараме и во еден ваков краток и прост тек, за кој мислиме дека е поетски:

*Угрева месечина̄а,
оди њо небо̄ио,
заоѓа.*

*Се раѓа човек,
една жена радос̄ӣ му дава,
умира.*

Во двете развиени реченици се прави опис прво на една природна појава, потоа на фазите на човечкиот живот. Меѓутоа, текстот го доживуваме како нешто повеќе од самиот таков опис. Описот, којшто значи фиксација на релевантни подробности, служи како основа за едно ново, повисоко рамниште. Паралелизмот врз кој е граден нè воведува во нешто што е закон на битието. Врз описот се побудува широко значење, што кога се рабо-

ти за уметнички текст, порадо би го нарекол *ѿорака*. Јасно е дека, како и значењето на одделниот збор, пораката претставува отворена сфера што допушта проширувања и нови толкувања зависно од индивидуалниот и колективниот опит, како и од моментот во кој се воспоставува комуникација со текстот.

Во текстот што го анализираме нашето внимание се задржува посебно на стихот „една жена радост му дава“. Како да имаме пак обично приведување на уште еден подарок во определена шема, но како да имаме истовремено и посебно грижлив избор меѓу многу можности. Дури, ако го поставиме логичкиот акцент на *една*, мислата може да нè води до тоа дека таа жена не може да биде макар која, ами, напротив, една единствена. Несомнено е дека во паралелизмот што се спроведува овој стих има посебна улога при издигањето на текстот на повисок кат, од рамништето на описот до рамништето на пораката. За едно вакво место во песната велите дека тоа претставува нејзина поента.

Краткиот текст што го подложивме на анализа има своја историја, со која ќе ве запознаам сега, и при опасност дека влегувам во дигресија. Многу пати кога ме терале да кажам некоја македонска народна песна, што особено ја претпочитам, јас сум го кажувал имено тој текст. Сум забележувал притоа дека тој остава впечаток, што ме уверува во неговата поетска порака. Јас, се разбира, знаев дека тој не е македонска народна песна. За мене тоа беше малку стилизиран прозен запис од Леринско што сум го прочитал одамна во збирката на Андре Мазон. Сепак мислев дека го репродуцирам доста верно по сеќавање. Кога сега зедев да проверам, ме чекаше големо изненадување. Во изворниот запис нема никаков паралелизам, ами една механичка контаминација меѓу првиот дел, во кој се содржи митскиот мотив за тоа како месечината бега и се крие од сонцето, и вториот – со сентенција за човечкиот живот.

Верно сум го запаметил клучното место – „една жена радост му дава“, но за да стане тоа клучно, требало претходно да се изврши коренита престојка на текстот, да се изгради паралелизам на неговите делови. Зашто само во таква низа се создава подлабоко созвучје и уметничка изненада со тоа што како обичен податок се вклучува во неа и нешто кое често останува само возбудлив сон и пушта човечка желба. Престојката што доведува до уметничка порака се извршила постапно и со потсвесен одбир на елементите во моето сеќавање.

При крајна редуцираност на текстот, каква што имаме во далноисточната традиција, до нивото на пораката не може ни да се стигне, ако со соодветен коментар не ни е прикажана ситуацијата со која е сврзан описот. Што ни говорат, на пример, овие редови:

*Трчајќи ѝо ѝејеруџаиша
иѝи оиѝиде далеку, далеку.*

Сигурно нешто како опис, но уште ништо како порака. Но сè се менува од моментот кога ќе бидеме информирани дека се тоа стихови на некоја кинеска царица, на која ѝ умрел малиот син. Во коментарот е скриен и паралелизмот и поентата што од катот на описот нè издига до катот на поетската порака.

Се разбира, рамништето на описот не треба да го замислуваме како некакво речење на суви податоци што потоа, под магионичарското стапче на поентата, се преобразуваат во песна. Сè ѝ е, и од самиот почеток, потчинето на уметничката порака, на целостта, не само во врска со изборот и распоредот на елементите на описот, ами, како што е познато, и со изборот и распоредот на вокалите, консонантите и паузите. Живоста на описот, по сликовни-

тост и музикалност, нè потчинува веднаш во еден текст каков што е минијатурата на Добриша Цесариќ „Voćka“:

*Gle malu voćku poslije kiše:
Puna je kapi pa ih njiše.
I bliješti suncem obasjana
Čudesna raskoš njenih grana.*

*Al nek se sunce malko skrije,
Nestane sve te čarolije.
Ona je opet, kao prvo,
Obično, malo, jadno drvo.*

Последниот стих, овде и поента, нè потсетува дека сме се вживувале заправо во една персонификација и дека паралелизмот нè води до тоа на местото на обичното, сирото мало дрвце да замислуваме обично, сиротно човечко суштество. Така допираме до широкиот поглед наоколу од нивото на пораката на песната. При првото читање на таа песна тоа претставува за нас вистинско откривање. При секое повторно навраќање, ние знаеме веќе што нè чека, но можеби и тоа придонесува за едно поцелосно доживување на текстот уште од самиот почеток, надвор од тоа што пораката секогаш ќе се јави збогатена со нови елементи, како што еден ист предел ни открива секогаш нови подробности и варијации, будејќи во нас нови движења на духот.

Персонификацијата, со која се осмислува паралелизмот, може постепено да се открива со елементи распоредени во песната од самиот нејзин почеток, како во познатата песна на Лермонтов „Утес“.

*Ночевала тучка золотая
На груди утеса-великана;
Утром в путь она умчалась рано
По лазури весело играя;*

*Но остана влажнѝ след в морцине
Старого утеса. Само
Он стои, задумал се глѝбоко
И тихонѝ плаче он в пустине.*

На нивото на описот се соопштува дека нокта облачето се наоѓало на големата карпа, дента ветрот го носи подалеку по небото, а карпата останува сама. Но едновремено, од почеток, по пат на персонификација, при користење на симболиката на родот (утес: тучка), се спроведува оној паралелизам што со поентата ќе не издигне до пораката. Облачето ноќева на градите на великан-карпа. Тоа си заминува весело, безгрижно, незаинтересирано. Старецот-карпа ја носи својата самотија како судбина. Влажната трага во неговите брчки останува од неговите солзи. Тој тихо плаче во пустината. Последниот стих не доведува до климаксот, во кој наполно не обзема пораката на песната. А самата таа песна претставува типичен пример за онаа двокатна структура што ја izdelуваме како еден тип на лирска песна, во кој без особен напор може да се издели рамништето на описот од рамништето на пораката.

Паралелизмот, при кој може да се доаѓа и до персонификација, ќе биде поскоро само еден од начините на кој се воспоставува односот меѓу описот и пораката или на кој описот ја побудува пораката. Очекувам дека една анализа врз опширен материјал би покажала повеќе такви начини. За да не барам подалеку примери што ќе не уверат во тоа, ќе ја приведам овде својата песна „Саат“:

*Го угасиле беше радиоѝо ѝреку
и, во необична ѝишина,
ѝо чув сааѝоѝ на виѝринаѝа.
Идеше како рамномерно ѝиѝракање
на шивачка машина.*

*Разбрав – како за сејќо време
ѿој га обрабувал едно онакво чевре
со какво ѿорано
ерџениѿе џо ѿавреа малоѿо ѿеѿче.
Разбрав заѿраво од каде ми идела
оваа џроза ѿо коскиве.*

Описот во овој текст може сосем лесно да се изде-ли и по своите одлики на прозаичност. Со право со „раз-брав“ се воведува еден дел што уште малку треба да нè задржи на истото ниво, да го продолжи нашето исчеку-вање. Тоа е потребно, за да може со поентата повпечат-ливо да се открие пораката што нè води до едно дожи-вување, „разбирање“ на егзистенцијалната гроза. По тие скали се качуваме во вториот кат на песната.

СРЦЕ ШИРИНИ ШИРОКО

Односите меѓу лирскиот субјект и објектот се сигурно многуструки и разновидни. Не влегувајќи подлабоко во тоа покомплицирано прашање, ќе укажеме овде само на некои ситуации што ни се чинат доста типични, за да можат да се разгледуваат сами за себе.

Во својата песна „Печал“ К. Рацин развива една ваква слика:

*Нема ли срце, нема ли
срце – на срца срцејто,
срце – ширини широко
срце – длабини длабоко –
цел свей да збере, ѝа да е
за вија гради малечко?*

Лирскиот субјект го вклучува (поточно речено, поради прашалната интонација: сака да го вклучи) во себе надворешниот свет. Тој порив е прикажан изразито со повторување и како двојно преграбување: срцето „ширини широко“ што треба да го обгрне целиот свет ќе биде сè уште мало за градите на ослободениот човек работник. Така се доживува апотеозата на оној „бел ден над деновите“, во кој под аловото знаме ќе настапи часот на ослободување.

Имаме еден посебен вид на идентификација на лирскиот субјект и објект. Субјектот му ги позајмува на надворешниот свет оние форми преку кои е свесен самиот за себеси. Во изборот на тие форми субјектот е свртен внатре, гледа во себеси. Овој вид идентификација можеме попрецизно да го означиме како инкорпорација, мислејќи на тоа дека субјектот го вглобува во себе и го претопува во себе предметот (предметите).

Пак изразит пример за заимопроникнувањето на субјектот и објектот по истата таа посока ни дава третата песна од „Елегии за тебе“ од К. Рацин, во која поентата ја сочинуваат овие стихови:

*Течи си водо сѝудена!
Течи си – рони брежови!
Течи – и нам низ срцејшо
нели и крвѝа ни шѝече?*

Надворешниот пејзаж или релјеф се проицира во внатрешноста на субјектот. Така се сугерира еден внатрешен пејзаж или релјеф, во кој сливот на Вардар се идентифицира со нашиот крвоток. И пак е објектот инкорпориран во субјектот.

Обратна посока следи идентификацијата, кога субјектот се влева во предметите на надворешниот свет, кога им влегува така да речеме под кожа, стопувајќи се со нив во еден субјект-објект. Се разбира дека во овој случај формите во кои се реализира идентификацијата потекнуваат од предметите и дека погледот на субјектот е управен надвор кон светот. Многу илустративен пример за таква поставеност ни дава следното место од „Podnevna simfonija“ на младиот Мирослав Крлежа:

*Osjećam te, Podne.
i ja sam trešnjevi cvijet
i ritam dječje pjesme,
i ja sam plamen mlaz,
i goruća sam zvijezda
i sjajan vatreni disk, na plavom kubetu neba,
i sve su moje patnje i sve moje boli
sunčana pjesma boga Apolona Feba!
Kud ću da ugasnem,
kad kao sunce svijetim
i vječnost napajam...*

Веднаш потоа во истата песна се истакнува импресивно дека ваквото светочувствување доведува до тоа што субјектот, станувајќи сè, како да се укинува едновремено самиот себеси:

*Ja sam Oganj.
Istok.
Požar.
Sve.
I Mene, Mene nema...*

Постигната е, значи, целосна идентификација.

Тешко е да се очекува дека кај еден поет ќе биде наполно застапен само едниот вид на заимнопроникнување на лирскиот субјект и објектот. Така е можно двојно толкување на следната строфа од „Татунчо“ од К. Рацин, иако е таа делум созвучна со веќе посоченото место од „Печал“:

*Ако кука не најравив
со високи шимири ѝорџи,
кука цел свеи брајски ми е*

*брајски срце шио ошвора,
срце – шорша највисока,
срце – кука најширока.*

Сепак може да се претпостави дека едниот или другиот начин може да се вклучува меѓу другите карактеристики што дозволуваат да разликуваме поети свртени внатре во себеси и поети свртени кон надворешниот свет.

Овие опсервации и размислувања ги правев самиот за себеси, без стимул од лектирата, како човек што не е упатен специјално во психологијата на уметничкото творештво и ја избира само скромната улога на информатор за нешто што почувствувал, бавејќи се и самиот со поезија. И сега сметам дека таа непосредна информација ја чини смислата на овој краток текст.

И токму во моментот кога моите забележувања беа сумирани и примерите најдени, ми дојде до рака еден од последните броеви на „Стремеж“ (7–8, 1983) со статијата на Марина Цветаева „Епосот и лириката на современата Русија (Владимир Мајаковски и Борис Пастернак)“, во превод на Тања Урошевиќ. Својата исцрпна паралела Цветаева ја заснова врз ред карактеристики што ги одликуваат двајцата големи поети, изделувајќи ѝ посебно нагласено место на онаа поставеност спрема светот што нас токму сега нè интересира. Потребно е да го илустрираме тоа со еден подолг испис од нејзината статија:

„За Пастернак и Мајаковски постои формула. Тоа е двојно единствениот ред на Тјутчев:

Сè е во мене и јас сум во сè.

Сè е во мене – тоа е Пастернак. Јас сум во сè - Мајаковски е претворање на себеси во предметот, растворање на поет и планина, на Мајаковски за да биде (да се збидне) му е потребно да има планини. Мајаковски, затворен

во единечното, е ништо. Пастернак за да има планини му беше потребно само да се роди. Пастернак, затворен во единечното, е сè. Мајаковски се збиднува преку планината. Од Пастернак – планината се збиднува. Мајаковски се почувствувал себеси, да речеме, како Урал – и станал Урал. Мајаковски го нема. Постои Урал. Пастернак, собирајќи го во себе Урал, со себе го направил Урал. Урал не постои. Постои Пастернак. (Пошироко: не постои Урал, освен патернаковскиот Урал, како што и е: се повикувам на сите што го читале „Детството на Ливерс“ и Уралските песни.)

Пастернак е опфаќање. Мајаковски е предавање. Мајаковски е претворање на себеси во предметот, растворање на себеси во предметот. Пастернак е претворање на предметот во себеси: дури и на најтешко растворливите предмети, какви што се планините, рудните богатства на Урал“.

Стихот на Тјутчев како да посочува, покрај веќе изделените, и трет можен тип – со избалансирано „земање“ и „давање“. Но тој може да искажува опит од едно повисоко апстрактно рамниште, како размисла, а не како непосредна сензација.

По сето ова, во објективна перспектива излегува дека јас сум вршел само примена, врз други текстови и автори, на она што сум можел, да сум имал среќа, да го научам благовремено од Цветаева, а можеби и од некој друг. Сега редот на моето излагање може, значи, и да се преобрне.

Бидејќи е овде една тема само начната, останува отворено прашањето до колку таа натаму може да се развива и во светлината на психолошките категории на интровертноста и екстрвертноста.

ПРОШИРЕНО СЕЌАВАЊЕ

Ме изненади ова искажување за поезијата на сонетот „Во горите“ од Иван Бунинг¹:

*Поэзия не в том, совсем не в том, что свет
Поэзия зовет. Она в моем наследстве.
Чем я богаче им, тем больше я поэт.*

И така приближно, поезијата не е воопшто во тоа што светот го вика поезија. Таа е во поетовото наследство. Колку што е тоа побогато, толку е тој повеќе поет.

Поимот наследство е овде доволно широк за да даде простор за различни толкувања. Така, може да се претполага будење на пред нас испитани состојби во духот на индиската доктрина и може да се претполага дејството на психичките доминанти (архетипови) во смисла на учењето на К. Г. Јунг. За тоа дава повод самиот Бунин, и тоа не само зашто неговиот интерес за индиската филозофско-религиозна мисла е познат, ами и со тоа што непосредно го кажува во оваа и во други свои песни. Сонетот „Во горите“ почнува со една жива слика на планински предел со распрнати стада и мирис од чадот на овчарски оган. Срцето зборува: „Врати се, врати

¹ Се служевме со изданието: *И. Бунин*, Стихотворения, Ленинград 1961.

се назад!“ Во последната строфа мислата се пројаснува: поетот чувствува темна трага од тоа што некој негов предок го доживеал во древно детство и заклучува: „Нема во светот разни души и време во него нема!“ Оваа идентификација со душата на предците и оваа обземеност од идејата на безвременоста при што на конкретниот историски развиток му се дава само вторично значење, ја наоѓаме на еден или друг начин изразена во повеќе поетски текстови на Бунин. Во песната „Нок“ тој вели: „Ја сакам заради среќата на слевање во една љубов со љубовта на сите времиња!“ Со особена јасност идентификацијата е искажана во песната „На гробот на Вергилиј“: „Верувам – си знаел ти, умирајќи дека твојата душа е моја“. И понатаму: „Среќен сум јас дека мојата душа, Вергилиј, не е моја и не е твоја“. Во песната „На Сицилија“ се подразбира претходен опит на душата:

*Монастыри в предгориях глухих,
Наследие разбойников морских,
Обытели забытые, пустые –
Моя душа жила когда-то в них.²*

Пишувајќи за поезијата на Бунин, Б. Костелјанец истакнува дека во повеќе негови песни е јасно искажана мислата „за поезијата што е призвана да им го открива на луѓето нивното духовно, нивното душевно, „наследство“, нивната заемна блискост и сродство, изведувајќи ја со самото тоа душата на човека од тесните граници на нејзиното емпириско суштествување, приопштувајќи го кон животот на вселената, кон светот на природата и историјата“.³

² Манастири во глуви планински подножја, наследство од морски разбојници, заборавен, празни обители, - мојата душа живеела некогаш во нив.

³ Во предговор кон споменатото издание, стр. 75-76.

Слевањето со животот на предците по живо чувствувана врска е една интуиција што ги обземала и други поети, меѓу кои и Сима Милутиновиќ Сарајлија, кај кого го наоѓаме во „Сербијанка“ ова место:

*И не ѝамѝим ал вјерујем
у ѝрамајѝи и ѝрађеду,
да сам био и живио;
ал без себе и без словца
ѝак ме Качић изазвао,
измолио и изнико.⁴*

Мотивот се јавува и кај еден современ американски поет од „стриптиз“ генерацијата, Етриѝ Најт, кој што во својата песна „Мисла за потеклото“ вели, мислејќи на своите предци: „Јас сум сите тие, тие се сите јас“. И натаму, користејќи ја и генетиката: „Секоја есен гробовите на моите дедовци ме призиваат, мрките ридје и црвените клисури на Мисисипи испраќаат свои електрични пораки, галванизирајќи ми ги гените“.⁵

Во приведените стихови на Сима Милутиновиќ Сарајлија забележуваме еден момент многу важен за натамошното развивање на нашата тема. Требало да го има Андрија Качиќ Миошиќ со неговиот „Разговор угодни народа словинскога“, за да засуни поетската жица и кај нашиот поет, да се разгрне, така да се рече, неговата творечка природа. А тоа значи дека се посочува улогата на преданието при пренесувањето на духовното наследство и дека не остануваме на една мистички постулирана вр-

⁴ Цитирано спрема В. Пејровић: *Сима Милутиновиќ–Сарајлија*. Во Песме, Есеји, Матица српска, Нови Сад; Српска књижевна задруга, Београд 1969, стр. 259-273.

⁵ В. Вајас и В. Копиѝ, *Trip vodič kroz savremenu američku poeziju*, Narodna knjiga, Београд 1983, стр. 113–114.

ска, за што од поезијата не се бараат докази, ами земаме предвид и еден превосходно историски фактор. Кај самиот Бунин е истакната таа улога на преданието: „Нема смрт за тој што го сака животот, и песните го зачувале далечното наследство негово“. („Ги сакаше тој темните ноќи во чергата“). А за дејството на народните песни и сказни тој вели:

*Они поют печаль воспоминаний
Они бессмертье прошлого поют
И жизни, отошедшей в мир преданий.
Свой братский зов и голос подают.⁶*

Оставајќи ја сега настрана филозофската позиција на Бунин и тоа каква содржина во нејзината светлина тој му давал на поимот „наследство“, ние земаме само повод да го вклучиме тој поим во потесни рамки и да го сврземе со тоа што го нарековме за себе *проширено сеќавање*. Тоа ќе биде, независно веќе од поводот, предмет на нашето натамошно излагање.

Се враќаме во кругот на индивидуалниот опит. Личното сеќавање го сочинуваат елементи од доживеаното што можат со поголема или помала јасност да бидат побудени во свеста на дадениот индивид, спонтано или со намера и соодветен напор. Претполагаме со доволно основа дека силните впечатоци останати по некои настани, доживувања, средби, преломни ситуации, претставуваат наслага од првостепена важност за уметничкото творештво, на кое му служат како првичен материјал. И К. Г. Јунг, којшто *визионерскиоѝ* начин на творење го сврзува со дејството на архетиповите, одделува цела една опшир-

⁶ Тие ја пеат тагата на спомените, тие бесмртноста на минатото ја пеат и на животот, преминат во светот на преданијата, својот братски вик и глас му го даваат.

на област за *психолошкиот* – *репрезентативниот* начин на творење, во делокругот на човечката свест, со кој меѓу другото ги сврзува и повеќето лирски песни.⁷ Го забележуваме ова за да се види дека и оние што го поставуваат посебно акцентот врз вонвременскиот и наиндивидуалниот фактор во уметничкото творештво, - што можевме да го видиме и кај И. Бунин, - не му ја откажуваат со тоа во една посебна област големата улога и на индивидуалниот опит, во рамките на кој ние сакаме посебно да говориме за сеќавањето.

Откако укажавме патем на опсегот на индивидуалното сеќавање, ние треба да објасниме сега што подразбираме под проширено сеќавање. Интроспекцијата ни открива дека има во нашата свест еден слој на складирани податоци за случки, ликови, судбини, различни па и говорни пројави – што не произлегуваат од нашето непосредно доживување, а сепак дејствуваат со емоционалниот набој и сета богата конотација што се сврзува со лично доживеаното. Како со тие податоци да се проширува нашето лично сеќавање. Најчесто нив ги восприемаме од нашите лично сеќавање. Најчесто нив ги восприемаме од нашите постари во своето детство и тие секако претставуваат еден значаен дел од она што го покрива поимот духовно наследство. Така, останувајќи само чувствуваме дејството на безброј непишани фамилијарни хроники, кое често му се противставува на претпочитаното становиште на времето. Тоа се корењето од кои расте психички индивидот, свикнувајќи уште од најраното детство да го смета како посебно значајно и значимо тоа што по таков начин му се предава сугестивно во наследство. Неговото сеќавање се проширува со уште една димензија, избирајќи и во таа сфера елементи што ќе се вклопат во свеста со силината на непосредно доживеаното во лични-

⁷ K. G. Jung, „O odnosima analitičke psihologije prema pesničkom umetničkom delu“, Psihološke rasprave, Matica srpska, Novi Sad 1978, str. 36–38.

от опит. Во таа смисла и говориме за проширеното сеќавање, имајќи ја предвид притоа и неговата функција во процесот на уметничкото создавање. Покрај учењето, со кое и се допира, проширеното сеќавање има важен удел во усвојувањето на наследството. Независно од неговиот поограничен опсег во споредба со учењето, кое може да биде многу широко, тоа имено, вклучено во содржината на личниот опит, го спотнува огнот на имагинацијата.

Сето ова би можело да се чини само прекројување на поимите, да не се забележани и крајни случаи, кога индивидот не може да биде сигурен дали нешто навистина не е резултат на неговото лично доживување, иако околностите сведочат за тоа дека може да се работи само за елементи усвоени во детството од туѓиот опит. Тоа значи дека тие елементи придобиле кај таков индивид сила еднаква со онаа што ја имаат посебно јарките слики во личното сеќавање.

Оваа појава ја забележал нашиот познат писател и одличен опсерватор Методија Фотев, којшто ѝ посветил повеќе редови во својот роман „Потомците на Кат“ (Култура, Скопје 1974, стр. 93–94). Присеќавајќи се за тихите вечери во дедовата куќа, кога децата се сосем внесени во приказната што им ја раскажува Тихон, Сандар е свесен дека го прави тоа „не за да верува дека имал убаво детство... туку се присетува за да пронајде светли точки во тие нивни времиња, кога биле сите домашни заедно, за да не биде сега огорчен, поправо, за да не се огорчува наново секогаш кога ќе сака да размислува за своето детство, па ако несе наполно измислени тие идили, тогаш треба да веруваме дека се создадени со помошта на фантазијата и со отпадоците од сеќавањето што му останале од селскиот живот од другите куќи, но тоа, иако е дело на фантазијата, во таа фантазија се верува исто така, како што верувате оти познавате некој домашен човек за кого секој ден сте слушале по нешто и на крајот, можете да го

опишете како изгледал, каков му бил гласот, можете да се заколнете дека многупати сте разговарале со него, ве водел за рака некаде по некакви патеки, а всушност, тој човек отпатувал некаде далеку, или умрел неколку години пред да сте се родиле вие“.

Сеќавањето не е пасивно, ами тоа дејствува, крои и прекројува, служејќи се со фантазијата, како што тоа го прави и уметноста. Кога го сврзуваме наследството и со дејството на проширеното сеќавање, ние се оддалечуваме од вонвременоста што ја имаше на ум Бунин, се враќаме во историското време, и за накнада наследството го доживуваме со интензитет што го обележува личниот опит и што го вклучува делум дури и во нашето лично проширено сеќавање.

НАЦИОНАЛНИОТ ФОН НА ПОЕЗИЈАТА

Во пошироката смисла би се говорело за литературното наследство врз кое се развива современата поезија. Така, на пример, се смета (Ј. М. Лотман и др.) дека појавата на слободниот стих била можна само на фонот на врзаниот стих и дека слободниот стих, рушејќи ги ограничувањата на врзаниот стих, сепак содржи во себе елементи, и вон графичкиот облик, што ги активираат во свеста на читателите класичните модели и така ја поставуваат нужната граница спрема прозниот израз.

Сепак овој пат јас порадо би говорел за *националниот* фон на поезијата, бидејќи поезијата е тесно поврзана со националната јазикотворечка традиција. Ќе се задржам пак на слободниот стих, но сега во рамките на една таква посебна традиција. Познатата песна на А. Б. Шимиќ *Песници* е пишувана во слободен стих, но таа почнува со оној славен ред „Песници су чуђење у свету“, што претставува заправо типичен десетерец. Со оглед на тоа дека тој стих е нуклеус на целата кратка песна, дека е посебно истакнат и дека другите стихови во неа само го толкуваат, јасно е дека ритмичкиот и метричкиот модел што тој го претставува доминира и помага за перципирањето на песната како таква, врз основа на една латентно присутна традиционална ритмичко-метричка шема. Не е ова единствен случај кога кај а. б. Шимиќ се јавува меѓу слободните стихови по некој десетерец со иста таква функција. Ќе приведам

уште некои примери: „беле чежње израсле у тела“, „ред стабала висок сам корача“ (*Жене, младићи, лејџо*); „непрозрачна завеса од мрака“; „додир руку на куќноме прагу“ (*Мајџи*); „куќе стабла дворишта и њиве“ (*Херцеговина*); „Један див се загледао нагнут“ (*Вече и ја*); „Твоја куќа стоји на крај шуме“; „Твоја куќа стоји ограѓена“ (*Љубомора*); „сретали се на вратима ноћи“ (*Жрџиве*). Кај Шимиќ ќе се најде и десетречка строфа, инкорпорирана меѓу слободните стихови (*Занесена ѝесма*). Тој употребува во иста служба и други метри (единаестерец, дванаестерец), но употребата на десетерецот сепак се изделува како посебно упадлива со оглед дека тој е карактеристичен стих на нашата народна поезија.

Не е, се разбира, ова што го изнесовме единствениот начин на потсетување на националниот фон на поезијата. Така може да се потсетува на веќе порано обработените мотиви. За тоа служат особено поетските цитати од тие поранешни обработки. Така јас во својата песна *Болен Дојчин* некаде во средината на текстот цитирам неколку стихови од народната песна за тој чуден јунак. Еден критичар еднаш ми рече дека таа песна и без тие стихови би претставувала целост. Мислам дека не беше во право. Потсетувањето на изворот помага во овој случај кај читателот да се побудат сите оние емоции што кај него ги предизвикала некогаш народната песна, а тоа секако придонесува за полесното разбирање и посиленото доживување на новата порака.

Значи, начините на активирање на поетското наследство можат да бидат различни. За тоа сведочи уверливо извонредната книга на К. Тарановски за Манделштам, од која можеме да научиме дека е за самото разбирање на поетските идеи во текстовите на тој голем поет често неопходно потребно доброто познавање на националниот фон на руската поезија.

Посебно е интересно прашањето за поетскиот фон во почетниот период на создавањето на една современа поезија, каков што, на пример, за македонската поезија беше периодот непосредно во Втората светска војна. Националниот фон на македонската поезија беше ограничен во тој период речиси исклучиво на наследството од народната поезија. Допрва требаше да се создава она што еднаш порано го нареков јазично окружение и полнота на јазичкиот израз, а што исто така би можел да го наречам национален фон на поезијата. Во таква ситуација младата поезија освојува нови простори и форми на изразувањето спрема фонот на туѓите поезии со кои таа стапува во поблизок контакт. Во нашиот случај тоа беше пред сè контактот со српската, хрватската, бугарската и руската поезија. Со време тој фон се стеснува, така што постепено домашните модели освојуваат простор и преземаат меѓу другото и улога на филтер низ кој се пропушта влијанието од страна.

Кога Милан Дединац истакнуваше дека Бранка Радичевиќ го допеваше и еден Милош Црњански и еден Растко Петровиќ, тоа значи дека тие можеле да поаѓаат од неговото поетско откритие кое било вклучено во националниот фон на српската поезија. Во поинаква ситуација се наоѓал во свое време Бранко Радичевиќ. Кога Бранко ја пишувавше *Туѓа и ојомена*, туѓи соѕвездија го осветлуваа неговиот поетски свод. Но затоа подоцна таа негова поема, покрај другите негови песни, претставуваше опит во сопствениот јазик што ги помагаше новите поетски реализации, сè до *Ситражилово* на Милош Црњански. Ако појавата на Бранко Радичевиќ ја гледаме во светлоста на создавањето на национален поетски фон, тогаш можеме пошироко да ја поврземе со процесот на модернизација на сета јужнословенска литература. Не е случајно што во истото време Франце Прешерн магистрално го освојуваше за словенечката поезија оној единаесетерец што на јамбска основа така елегично прозвучува и во Бранковата

Туѓа и ојомена. Да додадеме уште дека *Крсӣ ѝри Савици* и *Туѓа и ојомена* со своите октави значат и совладување на исти строфичен модел. И во едниот и во другиот случај националниот фон се проширил со усвојување на модели од веќе порано развиените европски поезии, но тоа истовремено означуваше и проникнување што воведува во европеизацијата на современата поезија на јужнословенските народи.

Еден посебен случај на дејствување на наследниот поетски фон имаме тогаш, кога еден нов текст се создава врз подлогата на даден стар текст. Притоа може да се работи за мала форма, па и за одделен стих, или за крупна поетска форма во таквата подлога. Така Мајаковски, пишувајќи ја својата песна за смртта на Есенин, ја имал предвид пред сè онаа позната претсмртна сентенција на поетот: „Во овој живот не е ново да се умира, но и да се живее, се разбира, не е поново“. Сметајќи, како што вели самиот во својот коментар, дека стихот може да се негира само со стих, тој и се обидел да го стори тоа со својата реплика: „Во овој живот да се умира не е тешко, да се изгради животот е многу потешко“. Сета содржина на неговата максима се открива дури кога ќе се имаат предвид стиховите на Есенин што ѝ послужиле како подлога.

Што се однесува до крупните форми, убава можност за споредување ни дава поемата на Чеслав Милош „Кај изгрева сонцето и кај заоѓа“. Стоичетириесет години по појавата на „Пан Тадеуш“ од Адам Мицкјевич се јавува тоа дело, во кое уште еден полски поет, и тој делен од татковината, и тој по потекло од Литва, зборува за својата родна земја, за среќавањата, за луѓето и наставните, сумирајќи ги сметките за изминатиот животен пат. И покрај разликата во времето и историските околности, аналогиите се бројни и очевидни. Исто е така очевидно и присуството на Мицкјевич и неговиот еп во мислите

на поетот што ја создавал поемата „Кај изгрева сонцето и кај заоѓа“. Мицкјевич е тука и изрично споменат, како што е опишана и собата во Вилно, во која живеел дури ја пишувал „Гражина“. Приведени се и почетните зборови на „Пан Тадеуш“ (*Лийво, ѿајковино моја*), но не како непосреден цитат, ами во составот на песната на Теодор Бујњицки, пак по потекло Литванец. Тоа му дало повод на Милош да зборува за својот пријател убиен во војната.

Една подробна анализа би покажала што презела Милошевата поема од „Пан Тадеуш“, на чијшто раскошен фон таа се јавува, без можност да го одмине, кога веќе кажува за ист предмет ја забележуваме таа врска и во такви подробности како што е описот на косиот зрак што низ облаци се спушта на земјата или споменот за тоа како одсива чукањето на клукајдрвецот во елова кора. Но го забележуваме тоа исто така и во настојувањето да не се повторуваат исти впечатоци, во што пак само на своеобразен начин се пројавува присуството на наследениот поетски фон. Така меѓу звуците што го будат споменот на родниот крај меѓу звуците што го будат споменот на родниот крај Милош можел за себе да го избере биењето на камбаните на многубројните цркви во Вилно, додека Мицкјевич со посебен занес го опишуваше звучењето на рогот што го огласува крајот на ловот.

Разликите во изразот и композицијата се големи. Кај Милош нема фабула, тој зборува за луѓето и настаните некако расфрлано, испрекинато, како едниот дел на текстот да нема врска со другиот, што е само површен впечаток, бидејќи на крајот текстот се доживува како цврста целост. Податоците за генеалогичката на литовската шљахта, за нејзините имоти, домови и обичаи, кај Милош се даваат преку цитираните документи, крштелна, договори, дури прости инвентари. Да се сетиме само со каков жар Мицкјевич до подробности го опишуваше во стихови огромниот сервис на свадбениот пир, за да ви-

диме колкава е разликата што ги дели овие двајца поети. Сепак на крајот се уверуваме дека и тој прозаичен апарат во Милошевиот текст има важен удел во создавањето на кончениот впечаток што неговото дело го остава на нас токму како поетски текст. Конечниот впечаток е дека сме пред дело со епски размав, пред вистински спев, и покрај неговата привидна фрагментарност.

Клучот за разбирањето на „Пан Тадеуш“ го даде самиот Мицкјевич во својот Епилог, кога вели дека единствениот крај во кој има малку среќа за Полјакот е – „земјата на детските години“. Зар на истото не нè упатува и прашањето што го поставува Милош: „Со детинската земја на призракот да се венчаш за века?“ („Спомените на натуралистот“). Таа детинска земја тој ја откриваше на свој начин, но притоа не можеше да не ја гледа и со очите на својот голем претходник. Веќе еднаш порано косиот зрак се беше пробил низ облаците и беше ги прелеал со блага светлина пределите на детството. Можеби и тоа неминовно присуство на „Пан Тадеуш“ придонесува за создавањето на оној впечаток што на нас го остава Милошевата поема со своето длабоко звучење.

ВКУСОТ НА ВОДАТА

„Во што е смислата на пиење ракија?“ – прашуваше покојниот Димитар Митрев. Одговорот гласеше: „Да ја направи водата слатка“. Оваа мудрост ја беше научил од еден свој хазјаин во Софија. Навечер човекот, веќе добро запечен од ракијата, си клавал пред легнување една стомна вода до креветот. Ноќта повеќе пати се слушало како гргори водата од стомната во неговото жедно грло.

А пак Цане Андреевски ми ја раскажа како вистински оваа случка. Еден негов познат, по долго бдење во некоја крчма, се вратил дома дури во зорите. Ја пуштил славината и почнал да пие вода. Но какво изненадување! Па оваа вода не е обична, ами е како шербет! Во чудо, не можел да се додржи и почнал да ги буди домашните: „Станувајте да видите: – водоводот пуштил слатка вода! Брзо, дури не ја запреле!“

Во овие случаи се работи за откривање на нешто што е изворно, првично, елементарно. Се открива повторно вистинскиот вкус на водата, за кој со време нашето сетило затапело. Се разбира, ваквите доживувања не се ограничуваат само на вкусот, ами се јавуваат во сите посоки на човековата моќ на восприемање. И затоа на нив многу често обрнува внимание литературата, за која се тие очевидно важни, штом Иво Андриќ можел да каже: „Најголем ефект се постигнува во поезијата кога поетот ќе успее да го *изненади* читателот со нешто *познајќо*“.

Примерите од личниот опит на авторите, искажани во лирска исповед, се толку бројни, што овде ќе биде доволно да го приведеме само ова место од песната на Десанка Максимовиќ „Немам повеќе време“:

*Немам време нешто да изучувам,
немам време сега за анализи,
за мене водата е сега само вода
како кога сум ја ѝиела од кладенче;
нема кога да го разлагам на составки небошто,
го гледам така како што го гледаат децата.*

Самиот живот, значи, го принудува човека да го отстранува излишното, прекумерното, сложеното и да се задржува на основното, изворното, елементарното, предоживувајќи ги со возбуда свежите усети од своето детство.

Ваквите сензации можат во едно книжевно дело да послужат и за изградувањето на една животна филозофија. Ми се чини дека не се лажам ако речам дека имено тоа нешто претставува една суштествена компонента во славниот роман на Лав Толстој „Војна и мир“. Потребата а се ослободат од животната суета, што ги притиска како тежок товар на душата и прашањето како да се доближат до вистинската смисла и чистите вредности во животот – се основен предизвик за некои од централните ликови на ова дело.

На бојното поле кај Аустерлиц кнез Андреј се буди во еден миг од тешката бесвест и еве што доживува: „Но тој ништо не гледаше. Над него веќе немаше ништо освен небото, - високото небо, не јасно, но сепак неизмерно високо, со сиви облаци што тихо лазеа по него. „Колку е тихо, спокојно и тржествено, а не како кога трчав, – помисли кнез Андреј, – не како кога трчавме, викавме и се тепавме... сосем не така лазат облаците по тоа високо,

бесконечно небо. Па како јас да не го видам порано тоа високо небо? И колку сум среќен што најпосле го узнав. Да! сè е пусто, сè е измама, освен тоа бесконечно небо. Ништо, ништо нема освен него. Но и тоа веќе го нема, ништо друго освен тишина, успокојување. И слава богу! ...“ И подоцна, при повторно враќање на свеста, кнез Андреј пак ќе го бара истото доживување: „Каде е оно, тоа високо небо што јас не го знаев досега и го видов денеска, – беше првата негова мисла. – И ова страдање јас исто не сум го знаел, – помисли тој. – Да, јас ништо, ништо не сум знаел досега. Но кај сум јас?“

Тоа високо небо, со облаци што тихо лазат по него, не е тука да ги засводува животната јагма и крвавите попришта, ами со својот мир и спокојство да потсетува на нешто што може да биде вистинска смисла и вредност на човечкото суштествување. Ситни се спрема него сите успеси и придобивки кон кои човек се стреми со сета дрчост, ништожна е и славата на самиот Наполеон, којшто дотогаш беше идол за кнез Андреј, понесен од надежта дека по негов пример и самиот ќе го дочека часот на својот подвиг. Но допирот со изворното и првичното, наметено и откриено овде во тишината на бескрајниот небесен простор, ја управува веќе неговата мисла во сосем друга посока.

Во битката на Бородинското поле, смртно ранет, кнезот Андреј го носат во преврзочниот пункт. Таму тој доживува да види како му ја ампутираат ногата на неговиот соперник, заводникот на Наташа, Анатоли Курагин. Незадржлив детски плач го потресува целото тело на кнез Андреј. Одеднаш пак го губи својот сјај тоа што му се чинело порано важно: татковината, херојството, угледот, славата, заслужените почести. Останува проштавањето, сомилоста, љубовта спрема ближниот. Во последните денови од својот краток живот кнез Андреј моли да му го донесат евангелието. Со тоа Толстој го посочува патот на својата мисла.

Неуморниот искател на смислата на животот во „Војна и мир“ е Пјер Безухов. Тој е незадоволен од себеси, од своите постапки и од околноста што го сковале. Постојано бара некаков излез, но не го погаѓа. Најпосле, ноќта при повлекувањето од Бородино, тој забележува како близу до него, на кратка починка и тие, запираат тројца војници, валат оган и си варат каша, разговарајќи сосем тихо. Тие го покануваат господинот да им се придружи, ако е гладен. Таа ноќ, на спиење во Можајск, таа мала сцена како да го осмислува самиот сон на Пјера којшто чувствува дека е сосем близу до тоа што го води до суштественото во животот. Но таа недопирлива граница постојано го напушта и тој не може да ја достигне. Сепак тој веќе го почувствувал блиското присуство на Платон Каратаев којшто изворното во животот го открива, се чини, спонтано како што го вдишува воздухот. Излезот треба да се бара имено во такво светочувствување.

„Сè е сон и привид, - предупредува едно старо црковно песнопение. – И целиот свет да го присвоиме, пак в гроб ќе се вселиме, каде што се заедно царевите и убозите“. Ова предупредување е упатено, се разбира, кон силните на денот. На различни места, во различни времиња и во различни културни традиции се кривал глас против излишното, против тоа што кратко се наречува суета на овој свет. Диоген му рекол на Александра: „Истај ми се од сонцето!“ Сакал со тоа да му каже дека неговото величие не прави на него посебен впечаток и дека е најдобро да не му го одзема тоа што не може да му го даде. Принцот Бодисатва го напуштил кралскиот дворец и престолот и се засолнал на глуво место, за да се подготви за мисијата на идниот Буда. Царските емисари го нашле Лао Це кај седи стрпливо крај некое блато и лови риби со јадица. Му соопштиле дека императорот ја бара неговата согласност да го постави за министер претседател. „Ја гледате желкана онде? – ги прашал Лао Це. – Дали е подобро за неа да се кашка во калта или да ја стават шпиртосана во некој

цамлак во царската палата?„ – „Подобро е за неа да се кашка во калта“, – рекле тие. – „Тогаш го знаете и мојот одговор!“ Исус Христос учеше дека е најглавна, покрај љубовта кон Бога, љубовта кон ближниот и дека на децата и на ништите духом им се открива тоа што останува скриено за учените лицемери.

Толстој ја избра Христовата благовест. И тој избор, се разбира, како и сè друго, подлежи на оспорување. Со голема силина Христа го оспорува и Ниче којшто тврди дека Назареканинот, ништејќи ја вистинската природа на човекот, нашол само заобиколен пат за утврдување на својата волја за моќ. Потешко од ваквите приговори е тоа што во животот изворното, првичното, елементарното не се постига само со поука и препораки. Тоа се открива низ многу премрежиња со совладување на неговите спротивности во секој индивидуален опит.

Било судено, човечката желба и мисла да талкаат од водата до ракијата, и обратно.

ОДЛОМКИ

Сега во септември ќе се сторат две години откако бев последен пат во Москва. Ме поканија од Институтот за светска литература „Максим Горки“ на тркалезната маса за „Словото на походот Игоров“. Ми рекоа дека немам обврска да земам и јас збор. Меѓутоа, претседавачот на сесијата постапи поинаку. Тој почна прво да им се обраќа на гостите по редот како што седевме на масата. Редот се ближеше до мене и јас требаше да смислам на брзина некоја мала тема. За среќа, пред тоа го изучував со друга цел јазикот на Рајко Жинзифов, па навлегов и во особеностите на јазикот на неговиот превод на „Словото“, од кои се гледа дека тој се служел не само со оригиналот и новоруските верзии, ами дека му биле при рака и други словенски преводи. Така се воспоставуваше една филијација на преводите на овој текст во словенската средина. Ги соопштив кратко тие подробности.

Во текот на дискусијата како една од главните теми се наложи и прашањето дали е „Словото“ поетски текст или приповдигната реч со важна историско-политичка порака, како што тврдеа некои од присутните историчари. Разговорот веќе заврши и ние станувавме, кога одеднаш се сетив дека и јас можев да кажам нешто на таа тема. Но тоа што имав да го кажам можев сега да му го соопштам само на својот придружник Виктор Константинович Билинин, млад соработник на Институтот за светска литература. Му кажав дека јас првпат сум имал мож-

ност да прочитам нешто од „Словото“ во некои одломки што беа цитирани во едно белградско списание пред војната. Тие цитати ми направија силен впечаток и јас ги доживував како одломки од поетски текст, така што за мене поради тоа не се јавува во тој поглед никаква дилема ни до денеска. Мојот добро верзиран колега додаде на тоа дека и во самата Русија во минатиот век „Словото“ било пошироко познато само во одломки, бидејќи интегралниот текст бил тешко достапен. Потоа се согласивме дека би било интересно да се проследи колку текстот имено на ваков начин пенетрирал во другите културни средини во светот.

Меѓутоа, за мене беше поважното тоа што јас по не знам кој пат се враќав на еден предмет што одамна ја окупира мојата мисла и што повремено ме доведува дури во искушение да го обработам и да го изложам. Мислам на онаа важна улога, што во нашето сеќавање и во целокупноста на она што можеме да го наречеме наша литературна култура, ја вршат имено одломките како застапници на текстот од кој потекнуваат. Интересно е веќе самото тоа зошто сме запаметиле една, а не некоја друга одломка.

Ние навистина учиме и цели песни напамет. Сепак, особено по повеќе години, и од тие нарочно усвојувани текстови ни се задржуваат во споменот само траги. Поготово е таков случајот, ако паметењето се наложило спонтано. Навистина има луѓе, и надвор од актерската професија, што знаат зачудувачки голем број песни и можат да ви ги рецитираат без задршка. Во некои културни средини, каква што е на пример руската, таа појава е дури доста честа и станува знак за особено солидно образование и за профинетост на вкусот. Остануваме изненадени од тоа богатство, иако обично брзо се заситуваме од рецитирањето на кое не може да му се предвиди крајот, а особено ако имаме среќа, како јас еднаш, да ни ги кажува

стиховите љубител со говорна мана. Сепак следува да заклучиме дека повеќето од нас, како не толку амбициозни читатели, се задоволуваме на крајот со одломки, често од само два-три стиха, како со трошки од богатата трпеза на поезијата.

Но затоа тие одломки живеат во нас со таков интензитет, како да е во нив згусната сета порака на текстот заедно со она настроение што ја придружува. Ќе исплива одвреме навреме на површината на нашата свест како дел од потонат брод една таква одломка, и ние ја предложуваме целоста и го продолжуваме нашето некогашно пловење како да се наоѓаме сè уште на сигурна палуба. Ние не можеме да се сетиме за содржината на текстот, но одломката ја води беспогрешно нашата возбуда и ние сме пак богати со она што сме го загубиле. Каква заштеда на тесниот простор на нашето паметење! Во идеограми, разбирливи само за нас, се шифрирани сложени и разгранети содржини. Тоа ќе го покажат и овие неколку примери од мојот личен опит, избрани така што да можат едновремено ода илустрираат и некои посебности и разлики меѓу самите одломки во човечкото паметење.

Имав неполни десет години. Тоа лето требаше да се подготвувам за приемен испит во нижата гимназија, што беше првпат воведен токму за нашата генерација. Ми помагаше еден мој постар братучед, веќе студент. Не знам како и зошто му паднало на памет еден ден да ми донесе две книги од сината серија на Српската книжевна задруга. Дотогаш бев читал само народни песни и текстови за деца во книгите што ги добивавме за награда на крајот на училишната година. Овие две книги станаа првата моја сериозна лектира. Им се препуштив жедно и брзо ги прочитав докрај, дури со голем занес, иако малку нешто разбирав. Едната содржеше избор на песни од Стеван Бешевиќ; а другата беше краткиот роман на Драгиша Васиќ „Црвене магле“. Може да се каже

дека самото читање овој пат, по редот на своето одминување, едновременно беше и заборавање на текстот. Сепак останаа одломки да ме глочкаат трајно во сеќавањето. Од песните паметам само еден стих што го изговарав и дури го пеев во себе вака: „Несреќ-нога Едгар-Поа“. Сум го повторувал безброј пати тој стих и тој предизвикуваше во мене силно емоционално раздвижување. Тоа што не ги разбирав зборовите „Едгар Поа“ го засилуваше со магијата на заумност тоа воздејство што сигурно беше важно за моето вклучување во духот на поезијата. Интензитетот спласна тогаш кога дојде време да разберам кој бил и што претставувал Едгар По. Од „Црвене магле“ ми останал само впечаток за една самрачна атмосфера, нешто што потиска и предизвикува тага, и сеќавањето за некаков несреќен студент што подготвува или се спрема да подготвува речник. Од прозните дела потешко се задржува во споменот некаква вербална одломка, а се паметат некои ликови и одделни сцени, како и нешто од општото настроение што се побудува од раскажувањето.

Како гимназист прочитав неколку романи од Пјер Лоти и останав одушевен од нив. Сега не можам да ги повторам ни нивните наслови. Најдлабока трага во сеќавањето ми оставил еден роман за животот на домородците во Океанија, за некакви љубовни копнежи на острови со блага клима, во тажновината. Ми звучи тоа како далечна и тиха жалба за младоста што одминува. Не е чудно што како дечкован сум запаметил и една сцена на капење на убави девојки под водопад. И сето тоа ми се зачувало во споменот само зашто и досега го повторувам одвреме навреме мотото на тој роман, зборови од некаква полинезиска народна песна: „Палме ќе и даље расти, корали ќе цветати, само ќе човека нестати“. И пак една одломка ми служи како клуч што ми ги отвора просторите на некогашните возбуди и претчувства, на самиот почеток на емоционално полноцениот живот.

Најпосле, еден случај кога се оштетува самата одломка, како да се отштрбнува од неа некој важен дел. Како студент во Белград во годините непосредно пред војната прочитав, мислам во сараевското списание „Преглед“, љубовна песна од еден казахски поет, за когошто понатаму ништо повеќе не сум разбрал ниту сум имал можност да се запознаам со друг негов текст. Знам дека често им ја рецитирав на своите другари таа песна. Таа ме фасцинира со своите почетни стихови, во кои поетот, кажувајќи го и своето име, го негира и самото суштествување на жената што ја сакал, како сè да било измислица, сон, чиста илузија. Еден млад човек, се разбира, радо би употребил таков лек за смирување на своите болки и длабоки интимни навреди. Затоа и јас ја повторував толку често таа песна. Поминаа многу години, песната сум ја заборавил, но пак почнаа интензивно да ме окупираат нејзините почетни стихови. „Ја ... испијам чашу кумиса/ и тврдим да те сасвим није било“. На местото каде што ставив повеќе точки требаше да дојде името на поетот, но не можев веќе никако да се сетам за него. Одломката беше жалосно оштетена и ми се чинеше дека без тоа име ја губи силата на магиска формула. Таквите работи стануваат натрапливи, мислата постојано се враќа на нив, се создава напрегнатост што почнува дури да му пречи на човека. Олеснувањето го донесе најпосле при случаен разговор мојот другар од студентските денови Гоче Нацески којшто, како што ми рече, ја слушал многупати од мене таа песна и го запаметил целосно нејзиниот почеток, секако поради тоа што и за него тој придобил некакво посебно значење. Еве ја сега комплетирана и за мене обновена одломката: „Ја, Мухан Башметов, испијам чашу кумиса/ и тврдим да те сасвим није било“. Така ми се врати, и во мера колку што ми е потребно, она што некогаш одамна сум го дал на заем. Јас и не помислував да барам од Гочета да ми ја репродуцира и натаму содржината на песната, кога и самиот сум ја изумил. Впрочем,

тоа е излишно, зашто таа и без зборови звучи во мене како длабоко и трајно присутно настроение. Доволен ми е зафатокот, како чкорче со кое макар за миг се осветлува еден темен простор во свеста.

Познато е дека поезијата секогаш продолжува еден фонд текстови вклучени во дадена културна традиција. Таа, така да се рече, 'рти на таа почва за да даде нови плодови, таа ги црпи од неа во добра мера и своите емоционални сокови. Можевме, мислам, да се увериме дека одломките, зачувани од нашата лектира, се извонреден пренесувач на емоционалниот набој. Тие создаваат една спрема друга чудни слики и неочекувани созвучја, за да го помогнат со тоа зреењето до полнота на еден нов поетски збор.

ГЕНЕРИРАЊЕ НА ЕДНА ПЕСНА

Овие денови составив една кратка песна. Ова би можело да биде, барем засега, нејзиниот дефинитивен облик:

Одлаѓање

*Есенѿа мина ѿо ѿаѿека кална,
зимаѿа ѿоклоѿи сѿѿудена.
Во бел и ѿразен ѿросѿор ѿална
духоѿи, во ѿредела судена.*

*Пак ѳлочка оној невидлив јарем
И ѿрѿне снаѓа исѿѿинаѿа.
Избеѓни ѳо уѿѿе денеска барем
ѿајжниоѿи ѿоѓлед на висѿѿинаѿа.*

Еднаш избраниот наслов не го сменив ни тогаш, кога во претпоследниот стих го елиминирав зборот од кој го изведов (императивната форма *одложи*). Тоа значи дека насловот добро ја застапува „смазната идеја“ што требаше да се изјасни во песната. А таа идеја може кратко да се изрази со пословицата: „Купи ден, продај!“ Тоа е онаа животна ситуација, сврзана со староста, болеста, немошта, кога човек избегнува да се соочи со реалноста и како да се надева дека таа барем ќе го превиди и одмине.

Сепак откривањето или генерирањето на песната почна од еден стих што не е задржан во последната верзија. Тој стих настана значително порано, во друга ситуација и по друг повод, и еве веќе неколку години ми се врти во главата. Тој гласи: *се јави само нељубимаџа*. Така се случува често токму кога човек се надева дека за него ќе се сети драгото суштество. Емоционално заситен, тој можеше лесно да предизвика, како свое дополние, еден претходен стих, та да послужат тие натаму за излезен пункт во генерирањето на песната: Ја нема таа што срце ја сака / се јави само нељубимата. Натомошниот избор, до комплетирањето на строфата, се ограничуваше од асоцијациите што ги буди „смагната идеја“ (старост, болест, немошт), како и од можностите за римување. Како рима спрема *нељубимаџа* се нудеше *зимаџа*, еден од симболите на староста. При истите ограничувања се наложи и почетокот на строфата, така што таа го доби овој облик:

*Есенџа мина со исџаџа мака
и веќе џоклоџи зимаџа.
Ја нема џаа шџо срце ја сака,
се јави само нељубимаџа.*

Сега можеше текстот да се развива понатаму, дури не се одгатне содржината што ја сугерира насловот. Втората строфа се оцрта вака:

*Пак џлочка исџиоџ невидлив јарем
и шџрџне душа исџинаџа.
Одложи ја џак, до уџре барем,
средбаџа со судбинаџа.*

Се јави незадоволство од тоа што самиот збор *средбаџа* не изразува во доволна мера ситуација на со-

очување и противставување. Затоа во делови од секундата се нудеа замени (судир, пресметка, расчет, распуст), за да бидат исто толку брзо отфрлени. С решив да употребам епитет што во именката *средба* ќе ја потсили бараната нијанса: *зоркаџа средба* со судбината.

Сепак и по тоа остана желбата за постигање на поголема конкретност. И зборот *судбинаџа*, овде секако клучен, ми прозвучи премногу општо. За натамошниот чекор пак помогна римата. Иако таа можеше да се чини задоволителна, несомнено дека би се постигнало подобрување, ако *судбинаџа* се замени со *вистинаџа*. Се доближив до изразот: погледај ѝ на вистината в очи. А токму тоа сакав да го одложам, да го избегнам. Тоа беше заложено во самата „сматна идеја“. Мислам дека изразот доби во конкретноста, кога, по извршените промени, строфата се разви во ваков облик:

*Пак џлочка истџиноџ невџдлив џарем
и џрџине душа истџинаџа.
Орбеџни џо ушџе денеска барем
џаџниоџ џоџлед на вистџинаџа.*

Сигурно забележавте веќе дека во оваа фаза го напуштив зборот од кој го изведов насловот. Епитетот *џаџниоџ* ми се виде попригоден од другите можни (*сџроџиноџ* и др.), зашто човек има право да се надева на сочувство дури и од неумитната вистина или судбина.

Потоа вниманието се префрли пак на првата строфа. Последните два стиха во неа ги преиначив вака:

*Не дојде џаа шџо срце ја бара,
а дојде само нељубимаџа.*

Ми пречеше особено *сака*, нешто многу експлоатирано. Замената, се разбира, побара преку римата промени и во првиот стих. Значи: Есента мина *ѿо ѿаѿека сѿара*. Сепак и определбата *сѿара* можеше да се оспорува. Но уште поважно стана тоа што во оваа фаза не само одделното *сака*, ами и самата мисла за љубимата и нељубимата, од која заправо почна генерирањето, ми се стори премногу експонирана. Како таа да ја изврши својата улога повеќе на еден емоционален и музикално артикулиран стимул и сега можеше да биде сосем елиминирана (иако чувството на напуштеноста што таа го будеше сепак можеше да се вклучи и во „смаатната идеја“, што не беше без значење и за таа улога на стимул). По извршените интервенции се доби оној облик што сега многу веќе ме задоволува:

*Есениа мина ѿо ѿаѿека кална,
зимайа ѿоклоѿи сѿудена.
Во бел и ѿразен ѿросѿор ѿална
духоѿ, во ѿредела судена.*

Најголем технички проблем беше притоа што тешко се наоѓаше рима спрема *зимайа*. Тоа ја наложи инверзијата во вториот стих, при употребата на определбата *сѿудена*, што откри и неочекувана можност за повторно враќање на идејата на судбината. Третиот и четвртиот стих се поврзаа сега со анжамбман. Се потсетував притоа дека некој, мислам Гомбрович, особено ги фалеше анжамбманите. Место *бел* прво ставив *сив*; сакав веќе да употребам *краина*, па ми се виде многу убаво *ѿредела*, особено затоа што за мене тој збор носи и една посебна конотација: *Пределайа* се вика превалецот што при искачувањето откај долината на Струма води во разлошкото поле.

По извршените промени во првата строфа, ослабеа две позиции во втората. Требаше да се замени *исѿи-*

оѝ (јарем), бидејќи веќе се раскина спрегата со *исѝаѝа* (мака), а *душа* доби призвук на излишно повторување, кога веќе претходно се наложи *духоѝ*. Откако се ревидираа и тие подробности, песната го доби оној облик што го нареков, барем засега, дефинитивен.

Го пишувам ова дури ми се работите уште свежи, сакајќи да оставам едно сведоштво за оние што се интересираат за генерирањето на песната. Овде во Дојран, пред десетина години, го напишав едно лето текстот „Еден опит“. Беше тоа прво целосно експлицирање на мојата дотогаш, како што велат, имплицитна поетика. Посебно внимание му обрнав тогаш на откривањето на песната. Барав за поткрепа искажувања на видни поети. Но поради слабото паметење сум испуштил едно од најречитите места во таа смисла што го најдов подвлечено од моја рака сега при повторното прочитување на книшката на познатиот современ советски поет Евгениј Винокуров „Поезija и мисль“ (Москва, 1966, стр. 31). Еве што стои таму: „Понекогаш се чини дека поетот не ги сочинува стиховите, не создава, ами обратно, како да открива нешто што веќе некаде суштествува. Тие се веќе негде, тој треба само да ги протрие до блесок, за да зазвучат, за да блеснат. При што се тие како таблицата на Менделеев: елементите веќе суштествуваат, тие треба само да се откријат, некои и досега не се откриени, можеби многу од нив јас никогаш нема ни да откријам, и тие ќе суштествуваат во светот вечно како потенција“. Ми се чини дека е добро што ова искажување токму сега нè потсекава на онаа сензација што и јас ја нареков *оѝкривање* на песната, сега кога го употребувам терминот *ѝенерирање*, особено поради тоа што тој во научната употреба има загубено доста од својата првобитна сликовитост и нè доближува до тековите на научната мисла во некои области, како на пример во лингвистиката.

ЛИРАТА

Некој рекол: „Кога говорат топовите, музите молчат“. Сигурно со големо право. Сепак, да видиме.

Секој ќе се сети лесно дека има исклучителни дела што настанале во крвави денови на војни и револуции, токму како длабок израз на своето време. Доста да ја споменеме поемата „Дванаесетте“ на Александар Блок. Но јас не мислам во таквите дела да ги барам ограничувањата на приведената максима. Јас сакам да го поставам прашањето за етичката подобност на интимната лирика да речеме на истиот тој Блок, пишувана пак во тие денови на тешки испитанија, кога милиони луѓе гинеа по фронтите или умираа од глад. Не ли е подобро и етички пооправдано поетот во такви ситуации да молчи, ако веќе не е дораснат да ги носи големите пораки на епохата, отколку да им дава глас на своите ситни внатрешни лирски трепети? Прашањето е несомнено сериозно и како самото да го сугерира и единствено можниот одговор, а сепак и во овој случај изостанува согласноста на гледиштата. Ако Мајаковски со презир се искажуваше за колоратурните бравури на „птичката божја“, Есенин стануваше интегрално во одбрана на својата „лира“: „Отдам всю душу октябрю и маю, но только лиры милой не отдам“. Едниот ја истакнуваше социјалната порачка, а другиот својата потреба од целосно искажување, како таа да не може да се оддели од потребата за дишење. Ако вака се спротивставуваат самите поети колку поголема острина може да

придобие ова прашање меѓу луѓе за кои лириката не е од централен интерес?

Оваа тема од секогаш ме занимала и мене. Ако дури сега се решавам да кажам нешто за неа, не е поради тоа што сум се почувствувал подготвен да ја обработам и изложам систематски, ами повеќе поради потребата да соопштам нешто од својот личен опит. И тоа може да значи еден, макар и мал принос, кога веќе човек не може да ја земе на себе одговорноста за докрај промислена и средена аргументација на литературно-историско и етичко рамниште.

Непосредниот пак повод за овие редови произлезе од читањето на есејот на Т. С. Елиот за слободниот стих. Како и други есеи на Елиот, и овој ме привлече со јасното фиксирање на предметот, со прегледноста на излагањето и со недвосмисленото определување на самите компетенции на авторот. Се движиме по патот на вековна и чиста традиција. Ни трага од онаа разбушавеност, барокност и магловитост на еден вид есеистика што по други патишта се наложи во голема мера и кај нас и што се напина да се препорача како единствено можен модерен пристап во оваа област на литературното творештво.

Не можам да не кажам барем неколку збора за содржината на самиот есеј, иако тоа може да значи мало отклонување од непосредниот повод за мојата основна тема. Елиот со право укажува на опасноста да нè заведе самиот термин „слободен стих“, ако не го прифатиме сосем условно. Имено, стихот мора да се потчинува на ред ограничувања за да остане стих и да не премине во прозен исказ. Sprema тоа само својствата на ограничувањата го разликуваат т.н. слободен стих од класичниот „врзан“ стих. Треба, значи, да се откриваат токму тие својства. Читајќи го ова место, се сетив какво изненадување предизвика во мене забелешката што еднаш ја чув од еден руски колега дека е потешко да се преведува песна во слободен

отколку во врзан стих. Свикнати сме да мислиме обратно. Па сепак, ако помислиш, опасноста при таков превод да се добие обична проза е голема, до колку не се погодат ограничувањата што биле совладани во оригиналниот текст.

За мене беше особено интересна опсервацијата на Елиот дека во песните во слободен стих повремено се јавуваат ритмички обрасци посебно карактеристични за дадената поетска традиција, на пример петостопниот јамб, ако станува збор за англиската поезија. Како некаков фон, тоа треба навреме да го потсетува читателот дека пред себе има поетски, а не прозен текст и дека следствено треба да не ја губи соодветната интонација. На времето јас одбележав таква повремена појава на десетерци во песните на Антун Бранко Шимиќ. Така ми се случи, и не за прв пат, да откривам нешто што други одамна го откриле. Но, секоја начитаност има свои граници.

Меѓутоа, како што веќе навестив, непосредниот повод да ја засегнам темата за интимната лирика во сурови историски премрежиња не произлезе од овие асоцијации, ами напосто од тоа што забележав дека есејот на Елиот е датиран со 1917 година. Еве, си реков, сепак и во една таква година, во разгорот на тотална војна и големи револуции, еден писател, и не макар кој, сметал дека има смисла да се обработува тенката материја на слободниот стих. Се поставува прашањето за етичката носимост на самата интимна лирика во такви времиња, а сега уште треба да си даваме сметка и за оправданоста на вакви суптилни теоретски разлагања за поезијата. Пак ни се налага нашата пословица: „Селото гори, баба се чешла“.

Првата мисла ми беше дека тоа е сепак приемливо во некои средини и нивните традиции. Самиот Елиот пак и не подлежел на воена обврска, зашто живеел во Англија сè уште како американски државјанин. Но што може да значи тоа за еден човек со разбудена совест? Може ли тој да не ја понесе својата етичка одговорност?

Не одејќи натаму во барањето на податоци, зашто за тоа немаме можност, ми се чини дека е добро да се согласи-ме дека во Елиот откриваме сојузник на Есенин, или ако сакате обратно.

Но да побараме и друга средина и други околности. Ми доаѓа на ум песната „Пушкин“ од Едуард Багрицки. Во неа поетот кажува дека не се делел од Пушкина ни во јуришите на црвените ескадрони кај Перекоп на Крим. Колку има место во војничките ранци за тенките книшки со лирски песни? Интересно прашање сврзано со рецепцијата на поезијата. Би било добро да можам во моментот да се сетам за уште некој ваков случај, но тоа не ми успева. Тоа останува да се дополнува натаму, како и толку други работи што овде само ги начнавме.

Но да ја смениме уште еднаш средината, а сега и времето. Чеслав Милош ја избегнува директната исповедност и во тој поглед му се доближува на начинот што ни е познат и од поезијата на Т. С. Елиот. Европскиот модернизам наоѓаше така свои патишта на проникнување и разгранување. Во песните на Милош, пишувани во текот на Втората светска војна, како да се инсистира врз еден порано избран модел и како да се следи неговата внатрешна логика на планот на содржината и изразот подеднакво, без да се допушта некаква ознака по која непосредно ќе се препознае актуелниот момент. Спротивно од нашиот навик, не е именуван ни непријателот, иако се тие песни пишувани во окупираната и систематски рушена Варшава и тоа од човек што не бил изолиран од отпорот. Како и со тоа да се бранела автономноста на еднаш замислениот поетски простор. Да не ни помага датирањето, ние би имале тешкотии да ги лоцираме поблиску овие текстови во една конкретна опстановка. Најимпресивна песна за војната кај Милош е онаа, според мене, во која се зборува за мртвите другари. Исполнети докрај со наивна вера, тие загинале, а останале живи поитрите и полукавите. Но таа

песна е напишана не во самата војна, ами подоцна. Како и да било, и во општиот однос на Милош спрема местото на поезијата во критично време имаме дистанцирање од упростено разбраната теорија за социјалната порачка.

По сето ова можеме да се согласиме дека има средини и традиции, во кои на лириката и на размислувањата за неа им се остава поширок простор дури и во денови кога јачат топовите. Затоа пак од друга страна има историски ситуации и струи во нив што одат кон целосна контрола на душевниот живот на човека во интерес на една доминантна идеја. Тогаш не е сè едно колку индивидот им се посветува на своите интимни преживувања, според вечниот порив на месото и соковите што го хранат и опиваат, отклонувајќи се од главната задача на денот. Тогаш социјалната порачка се налага решително и бара потчинување. Силните ја крепат идејата и ја оживотворуваат, со што и самите се потврдуваат како морално супериорни личности. Другите треба да го носат белегот на етичка неполноценост. Како празно и самоцелно бладање се зема сè што не ѝ служи непосредно на доминантната историска идеја. Границите на интимната лирика стануваат сè понесигурни и сè повеќе се стеснуваат. Доаѓа време кога, по изразот на Мајаковски, поетот треба да ѝ настапи на грлото на својата песна. Го знаеш, поет, својот долг!

Таква беше ситуацијата кога во годините пред Втората светска војна мојата генерација ги правеше првите чекори во младата македонска литература. Идејата и движењето за извојување на социјална и национална слобода и правда беше во подем. Се сеќавам како еден од моите постари другари ми велеше: „Се ближат пресвртни мигови. Зар да ги минеме со затворени очи?“. Социјалната литература понуди свои обрасци, а теоријата на социјалистичкиот реализам норми што го ограничуваат социјалниот избор на темите и исказот.

Тогаш, како и во самите години на војната, јас сепак напишав извесен број текстови што грешеа повеќе или помалку спрема тие норми. Сигурно тоа им се случувало и на другите мои врсници. „Птичката божја“ не лесно се додржува да не го пушти, макар и колку придушено, својот глас и да не зареди за болките на срцето и младоста. Тоа го помага и лектиратата, бидејќи таа никогаш не може така стриктно да се ограничи. Ако ништо друго, ретко некој ќе се осмели да ги откажува вредностите на класиката. Сепак младиот поет не може притоа така лесно да се ослободи од чувството на грев, како некое дете што се научило да си сркнува скришум од теглата со слатко. Малото тефтерче, проширено со црн конец, во кое јас ги бележев своите песни, стана сведок на постојани колебања: ту ми се чинеше дека во нив звучи нешто добро, ту дека се тие само израз на недораснатост. Единствено што не доаѓаше под прашање, и што како да ги оправдуваше во последната инстанца, беше тоа што тие беа пишувани на непризнатиот македонски јазик.

Кога по војната теоријата на социјалистичкиот реализам стекна кај нас и официјален статус, ние бевме веќе длабоко свикнати со самоцензура. Процесот на потчинување беше, значи, од психолошка страна посложен отколку што може да се чини при површен поглед. Не се работеше само за надворешен притисок, ами и за корење што една идеологија ги беше пуштила во нас, за самата наша етичка поставеност во едно време на сурови испитанија и пресудни настани. „Што значи тука некаква си личност!“ – би рекле заедно со Вапцаров. Впрочем, штом веќе го споменавме него, да не забораваме да одбележиме еден парадоксален случај во врска со процесот на рецепција на една поезија. Неговите „Моторни песни“ минаа глуво во годините кога се јавија по остра социјална порачка, за да добијат широко признание дури по војната.

Остануваше ние да ги совладуваме своите слабости и да се стремиме кон еден идеал што некако тешко се постигаше. Се разбира, големи дела настанувале и под власта на строго спроведувани догматски поетски, како што е тоа добро познато од историјата на литературата. Меѓутоа, останува како несомнено тоа дека при такви околности страдала пред сè интимната лирика, како најнепосреден израз на човека наспрема егзистенцијата и природата.

И јас се стремев кон замислениот идеал. Сепак чувствував дека нешто не оди. Во еден момент дури се јави во мене мислата дека се исцрпени во мене поетските можности и дека треба да се откажам од поезијата. Но, како што знаат добро пушачите, тешко е одделувањето од еднаш стекнат навик. Постепено сепак сфатив дека кривницата не лежи само во мене и дека поезијата не значи обработка на една макар и добро зададена тема, ами во неа темата развива како некаков цвет од пупка. Сето тоа придонесуваше да не ги заборавам своите први поетски проби од кругот на интимната лирика. За тоа помагаше и постепеното менување на односите во целокупниот книжевен живот во нашата земја.

Сообразно со тие поместувања, се решавав и да објавувам некои од тие текстови што, ми се чинеше, можат тоа да го заслужуваат. Два-три такви текста, што сепак најмалку потсетуваа на презрената интима, објавив веќе во „Земјата и љубовта“ (1948), а дваесетина подоцна во збирката „Песни“ (1953). Потоа се најдоа по среќен случај и песните од циклусот „Од стариот нотес“ (Современост, 1958). Иако исклучени од нашиот литературен процес во текот на повеќе години, тие сепак го стекнаа правото на граѓанство и татковство. Можеби токму поради таа нивна судбина чувствувам посебна сатисфакција, кога ќе видам дека некои од нив излегуваат и во антологиите и во избори од мојата поезија објавени во странство.

Последниот пат такво задоволство ми причини тоа што песната „Старата“ (*Сѳарайѳа зайѳира крај ѳемнайѳа ѳорѳѳа*) беше целосно цитирана во два приказа во Шведска, како посебно карактеристична за мојот израз. Задоволен сум што доживеав да се вратам кон својата вистинска природа. И кога денеска понекогаш ги препрочитувам своите први песни, доживувам една интересна чувствена сензација: по некакво прелевање на претставите ми заигруваат пред очиве боите на раните пејзажи на Лазо Личеноски.

Од сето ова е јасно дека јас им се придружувам на Елиот, Блок, Есенин, Багрицки и Милош, но јас не сум толку наивен да сметам дека вишиот разум ѳ гарантира еднаш за секогаш неприкосновеност на поезијата и воопшто на уметноста. Ке настапуваат пак периоди на налагања на доминантни идеи и општествени струи од најразличен карактер, од оние што влечат кон небото до оние што спуштаат во калта на цинизмот и нихилизмот. Нема тогаш да ѳ биде лесно на Лирата. Сепак останува поука дека човек треба и во најтешки услови да го прави тоа што може да го прави најубаво. Тоа е право на добрите мајстори во сите занаети.

НАГОРЕНИ МЕСТА

Изразот нагорено место во примена кон книжевен текст сум го чул на еден симпозиум. Ми се стори интересен и сликовит во таа употреба. Секој знае како се чувствува кога има нагорено место на палтото или на друг дел од облеката. Постојано се плаши да не го забележат. Нагорено место во инаку добра песна може да се открие понекогаш дури и во последниот стих од последната строфа. Се разбира, тогаш тоа се одразува врз восприемањето на целостта на таа песна. Причините што можеле да доведат до една таква неотпорност можат да бидат различни и дури толку банални, што за нив и не би вредело посебно да се зборува. Но има една ситуација што е секако интересна и што се јавува во случаи кога ниту самиот автор ниту неговите читатели не ја забележуваат неотпорноста во даден пункт во моментот на создавањето и публикувањето на песната, па и пократко или подолго време по тоа. Јас би сакал сега да го насочам вниманието натаму, зашто ми се чини дека тој феномен може да биде интересен не само во рамките на литературната дејност, ами и пошироко во нашиот животен опит.

Веќе подолго време сум ја имал предвид оваа појава и различни повод име враќале кон неа. Сепак конечно се решив да ја разгледам и да ја прикажам поблиску дури кога овие денови сосем случајно ми падна в рака една поетска книга од 1945 година. Се сеќавам добро дека таа оставаше не мал впечаток на нас, тогаш уште сосем мла-

ди луѓе, а приврзаници на поезијата. И јас откривав во неа големи вредности, јас, којшто можеби повеќе од моите другари бев начитан во поетските текстови и сметав барем дека им пристапувам со сигурно изграден вкус. До толку повеќе бев изненаден при сегашното читање, кога се уверив дека било празна а дречлива фраза она што тогаш ми звучело како вдахновен поетски збор. Изминатото време открило дека на општи места и измамни пароли се свело тоа што можело да нè занесува како благороден револуционерен патос. Така е доволен еден ненадеен дожд, за да откриеме дека навидум пристојниот костум на неког бил обична дрвесина што останува да виси како крпа на снагата на кутриот негов стопан.

Меѓутоа, иако непосредниот повод за ова излагање потекна од неа, јас не мислам сега да ја земам споменатата книга за основа на својата анализа. Со тоа би требало да се позабави една поопстојна студија, во која би се привлечо и побогат изворен материјал до времето на нејзината појава и во која социолошкиот аспект би дошол до израз во потребна мера. Впрочем, во овој случај се работи за фијаско, па веќе поради тоа треба сега да го напуштиме, бидејќи во фокусот треба да ни се најдат издржани текстови, во кои можат да се насетат само некои „нагорени“ места. Се надевам дека така ќе можат да бидат порелјефно прикажани и самите причини што доведувале до повремени неотпорности во таквите текстови.

Ќе изделама за таа цел само два примера меѓу инаку извонредните песни на еден од моите љубими поети – Димчо Дебелјанов. Кон повторно читање на неговата поезија пристапив минатото лето, додека се наоѓав на одмор во Стар Дојран. Секогаш кога сум таму ќе ми дојде на ум дека отаде езеро, во Демирхисарско, загинало во 1916 година Димчо Дебелјанов како резервен потпоручник и командир на батерија. Така се јави и се наложи во мене желбата да ги читам уште еднаш неговите стихови

токму тука, во близината на демирхисарските планини. Останав и овој пат одушевен, независно од тоа што насетив и нагорени места во двете песни што сега кратко ќе ги разгледам.

Во песната „Спи градът“ просто сме веднаш непосредно вклучени во атмосферата на една дождлива ноќ и во тажно бесцелно скитање, толку е описот жив и конкретен. Поетот не чека долго да нè внесе и во основниот мотив на оваа ноќна кантилена, ритамот на која го даваат едновремено чекорите на скитникот и нечујните стапки на неговите спомени:

*Трепнали край черните стени,
стъпките размерено књат
и след мен невидими вјрвят
жалби за изминалите дни.*

Меѓу тие жалби се изделува со особена острина жалбата за една одмината средба, за љубов што не се случила и тоа, забележете, по вината на самиот поет:

*Тя дойде – дете – с пробуден жар
С пламенна усмивка на уста,
Но възжаждал вечна красота
Аз отврѣгнах тленния ѝ дар.*

И токму овде, во подвлечените стихови, јас го насетив нагореното место во оваа чудесна песна. Во текстот што е целиот граден од прецизни слики, со кои се искажува длабоко и елементарно човечко доживување, одеднаш се избира важна поза. Поетот сака да нè увери дека нешто возвишено и неземно ја предизвикало неговата постапка, по која останал толку горчлив привкус, но

не успева да нè увери. Тој требаше да ни предложи друго, попросто и поблиско до човековата природа објаснение. Вака ние лесно се досетуваме дека платонската идеја за совршената вечна убавина која ја надвишува јадната земна убавина, е кај него позајмена од поетиката на симболизмот. И токму тоа нас нè доведува до заклучокот дека постулатите на една во моментот особено важечка поетика можат да бидат причина, поетот една фраза да ја употреби како израз на искрено доживување, а потоа, и пак поради истата причина, и неговите читатели да не забележат дека текстот му е цишнат. Трагајќи од ваквиот опит може да си замислиме колку такви места ќе се откријат во иднината во некои современи текстови, по причина на буквалното сфаќање, на пример, на поставката на некои денеска особено атрактивни поетски дека песната треба да биде многузначна.

Потресната „Сиротна песен“ на Димчо Дебелјанов почнува вака:

*Ако загина на војна,
жал никоѓо не ќе појари. –
изгубих мајка, а жена
не најдох, немам и оруѓари.*

И понатаму низ песната со истата сила и непосредност се варира тој мотив на крајна осаменост што единствено во внатрешниот душевен простор наоѓа опора за опстојување. Но има едно отстапување во оваа строфа:

*Ала сѐ ми не скърби –
Приневолен живя сирака,
И за утеха може би
Смъртта в победа ќе дочека.*

Каква е таа утеха, се прашаме, за човек останат без никого близок на светот кога е јасно дека победата што се споменува е онаа од часовите по политичка настава во училиштата за резервни офицери? Причината за нагореното место е овој пат од друга област – од сферата на идеологијата. Можеме да бидеме сигурни дека таа причина е исто толку, ако не и повеќе, присутна спрема онаа што се сврзува со изборот на поетиката. Јас веќе укажав на неа како виновник за онаа книга што нè привлекуваше во 1945 година.

Инкриминираните стихови кај Димчо Дебелјанов се со својата звучна материја така слатко вклучени во целостта на текстот, во неговиот музикален тек, што навистина станува тешко и за авторот и за неговата публика да го сетат нарушувањето. Отаде и произлегува основниот совет за писателот дека треба многупати да се враќа на тоа што го напишал, да го проверува и со слух но и со мисловен напор, да ја испробува секоја реченица онака како што препорачува Иво Андриќ: „Свиткајте ја секоја реченица по десет пати преку колено, стапете на секој збор со целата тежина, испитајте ја нејзината „носивост“... Самиот Димчо Дебелјанов не доживеа да издаде своја збирка. Танката книшка со неговите стихови излезе по неговата смрт. Така останува без одговор претпоставката дека тој самиот би почувствувал дека е потребно доработување, во согласност со целиот текст, на оние места што ги посочивме.

Јас реков во почетокот дека и пошироко во нашиот животен опит можеме да забележиме појави што се должат на самоизмама, аналогна на онаа што ја следевме сега во литературата. Се разбира, причината тогаш не треба да ја бараме во сепак беззлобната сфера на поетиката, ами во сферата на идеолошката индоктринација од најразличен карактер. Притоа, иако откриваме аналогна подбуда, не може да станува ни збор за некаква споредба

во однос на последиците што таа ги оставала во литературата и, од друга страна, во животот. Една идеолошка или потесна политичка премиса може да се чини толку очевидна и уверлива, што по себе да повлече ред тешки, па и катастрофални последици. Но тоа е сосем друга тема, на која јас не би се задржувал ни олку, да немав една досега необјавена белешка во мојот дневник од Нишка Бања. Не ја објавив порано, зашто чувствував дека ми е потребен поширок контекст, за да биде таа правилно разбрана. Ми се чини дека сега го имам тој контекст.

Паролата од која се поаѓало во случајов може да се формулира вака: „Револуционерниот морал стои над сè друго!“ А одломката од мојот дневник, датирана со 12. IV 1988, гласи:

„Пред две-три вечери го вклучив телевизорот. Се јави ликот и гласот на Младен Ољача. За жал, емисијата веќе беше негде кон крајот. Младен расправаше за тоа дека еден негов роман бил пречекан од различни страни и луѓе со одобрување, но и негодување. Во тој роман биле изнесени некои сеќавања од времето на војната што му тежат на авторот. Малата Љубица, девојка од седумнаесет години, била стрелана за тоа што украде едно парче сапун. Времињата биле тешки – објаснуваше Младен, – партизанската борба требало допрва да се афирмира. Се ширеле секакви гласови против партизаните: дека спијат со своите сестри, дека се никакви, па и арамии. Се погодило сапунчето да ѝ припаѓа на една трговка што одвај дочекала да шири глас дека партизаните крадат. Тешки казни се изречуваа и ако некој скинал една слива или гровче, без да го праша селанецот, – кажуваше Младен. Се собрало одговорно тело и едногласно решило Љубица да биде осудена на смрт. „Ние ја стрелавме Љубица“, – рече Младен. Кога би можел, јас би го прочитал неговиот роман само за да видам дал е во него направено барем мало навестување за тоа дека покрај сето друго и еден

длабок а скриен уплав причинил што ниеден во тоа одговорно тело не кренал глас да ја спаси Љубица“.

Јасно е по каква дага длабела во луѓето паролата – би додал сега како коментар. Бидејќи, како што гледаме, литературата мора да се занимава со вакви работи, и во тоа гледам оправдание што макар малку ја проширил својата тема и во оваа посока.

РАКАТА НА МАЈСТОРОТ

Знаев како можам лесно да го предизвикам за расправија Никола Мартиноски, кога ќе ми дојдеше таква мисла. Ќе почнев тогаш да ги фалам нашите апстракционисти и нивните постигања. Тврдев, на пример, дека најпосле и до нас стигнала една свежа струја што ни ја открива самата сушност на сликарството.

Мајсторот брзо ќе пламнеше од таквите некомпетентни зборови. „Тие треба прво да научат да цртаат“, велеше тој, мислејќи на своите млади колеги. „Раката, раката – тоа е најважното. Дури не свикнала раката, нема ништо од сета работа!“ Притоа неговата десна рака ќе се стиснеше неволно како да е готова да ја повлече непогрешно потребната една единствена линија. „Дури потоа можеме да редуцираме. Дури потоа можеме и да деформираме како што сакаме“.

Ваквите искажувања се повторуваа повеќе пати и мене ми стануваше сè појасно дека во нив раката не се споменува само метафорично, ами ѝ се дава важност како на еден автономен орган, во кој е сместен и на кој е пренесен добар дел од сликарската вештина. Како сликар, мајсторот можеше место раката да го истакнува и окото, но тој веројатно таквиот избор им го препушташе на колористите. За него лично поважна од нагледаноста на окото беше извештеноста на раката, силата на концентрација пренесена на неа. Сето ова јас можев да

го насетам не само со опсервација, ами користејќи го и својот сопствен опит од поезијата, човек го гледа тоа што го знае, рекол приближно Гете. Но за тој личен опит ќе кажам нешто не сега, ами понатаму.

Темата за раката на мајсторот, на која мислата често ми се враќаше, доби нова и силна подбуда од еден настан минатата пролет. Во рамките на 40-годишниот јубилеј на Уметничката галерија во Скопје беше организирана мала но импресивна ретроспектива на Никола Мартиноски којшто ја водеше Галеријата од почетокот па сè до својата смрт. Во округлата сала на Даут-пашиниот амам, обиколени од неговите молчаливи платна по сидовите, следевме програма со пригодни говори и настап на артисти и музичари. Од говорите посебен впечаток ми направи живата импровизација на Димитар Кондовски. Во еден момент тој почна да зборува за раката на мајсторот, за нејзината извонредна способност да се движи и да дејствува некако самостојно. Говорникот го придружуваше кажувањето и со импресивна гестикулација, како да го гледа и да го имитира Никола во еден миг на занесот во сликањето.

Така добија неочекувано поткрепа моите стари претпоставки. Се решив, и најдов добар случај за тоа, да го замолам Кондовски за поблиско објаснување. Тој ми кажа дека, сосредоточен на моделот, Никола и не гледал на подлогата врз која го правел цртежот, ами раката сама ги повлекувала потезите. Само одвреме навреме ќе се спуштел кратко долу неговиот поглед за проверка и веднаш потоа пак ѝ се оставала на раката истата слобода на дејствување. Очевидно дека во раката на мајсторот имало сконцентрирано големо знаење, усет и опит. Затоа тој самиот толку ја истакнуваше улогата на раката во сликарскиот занает.

Во меѓувреме јас разбрав нешто за тоа дека раката се смета за орган со посебна интелигенција, во кој чо-

вечкиот мозок, така да се рече, деташира дел од своите способности. Како пример ми го даваа тоа дека најдобрите револвераши не нишанат во целта, ами силно се сконцентрирани на раката што беспогрешно ја насетува потребната позиција. Од други чув дека самураите и не го следеле наредниот удар на противникот, ами раката како по сопствена команда веќе го пречекувала таму каде што бил управен. Не знам до колку е ова навистина така, па и колку точно го предавам јас кажаното, но во секој случај тоа за мене ја потврдува големата автономна улога на раката во некои дејности, меѓу другото и во сликарството.

Сега веќе можеме да ги вклучиме и опсервациите од мојот личен опит од една друга гранка на уметноста, за што патем веќе споменав. Се работи за поезијата. Во едно интервју, дадено многу одамна, јас кажав нешто за откривањето на „сладоста на јазикот“. Таа сензација ја доживеав прво сосем јасно при преведувањето на „Лирски интермецо“ од Хајнрих Хајне. Често преводот на кратките лирски песни го сочинував напамет и дури потоа правев запис. Бев свесен дека не смеам навидум простиот исказ на Хајне да го спуштам до рамништето на нашиот фолклор полн со изгор од севда. Во еден момент почувствував некаква сладост од стиховите што ми успеале, небаре ги цвакам, како што оној градоначалник во расказот на Алфонс Доде, разнежен во природата, почнал да ги цвака темјанушките. Тоа чувство и го нареков за себе „сладост на јазикот“. Заклучив дека во него имам едно средство на контрола дали сум ја погодил самата звучна душа на поетската порака. Таа моќ кај мене лично се пренесла делум на чулото на вкусот. Затоа и можев лесно да сфатам дека не е само метафорично искажување, ами дека од едно живо чувство произлегува тоа што Никола го велеше за раката. Тоа што се работеше за различни органи не можеше да претставува суштествена пречка за моето разбирање.

Се разбира, сето ова беше првобитно уште недоволно разложена чувствена сензација. Но не требаше да чекам многу, за да дојдам и до поосновано објаснение на појавата. Прво се сетив дека јас, иако не сум надарен со слух, необично лесно сум ја совладувал фонетиката на туѓите јазици. Како говорните органи, пак водени од чулото на вкусот, да го изнаоѓале местото и начинот на изговор на оние гласови што не му се својствени на нашиот јазик. Потоа ми дојде до рака и една солидна психо-физиолошка студија, во која експериментално се докажува дека ние, иако ги примаме со слухот говорните бранови, не можеме да ја разложиме таа звучна низа без учество и на говорните органи. Уште го паметам доводот дека поради големата мера на таков напор нам ни се суши грлото, дури слушаме некој досаден говорник, одвај чекајќи кога ќе заврши. Сето тоа ми даде потребна основа да си објаснам како можело на органите на вкусот, што се едновремено и говорни органи, да се пренесе моќта на проверка на стихот.

Сега можеме да пристапиме и кон извесна синтеза. За да стекне рутина во занаетот поетот треба да биде начитан, музичарот наслушан, а сликарот нагледан. Во нивните сфери се вкрстуваат ритми, звуци, преливи на бои и кинетички стимули, се разбира – не случајно и смешано, ами во широкиот тек на традицијата, во која живее уметникот. Сето тоа големо знаење неговото сеќавање може, зависно од психо-физичките одлики на уметникот, да го пренесе делум на некои за тоа пригодни органи што тогаш полесно ќе ја активираат насобраната информација. По еден повод во Москва, познатиот поет Јуриј Левитански ми рече: „Мене рускиот јазик ми дозволува сè. Јас можам сè да преведам на руски“. Тоа значеше за мене дека тој располага во своето сеќавање со толку пригодни обрасци од прозодијата и синтагматиката, што не му е тешко да ја изнајде и најсоодветната комбинација за текстот што го преведува. Се разбира, тоа бара голема

концентрација и способност за контрола. Инаку може да се случи да се активира стереотипно еден стар образец и со тоа една современа творба да зазвучи како текст од некој деветнаесетвековен поет. Тоа станува и при создавањето на нови песни. На авторот може во моментот да му се стори дека открил необичен ритмички тек и нова изненадувачка каденца, а дури подоцна да се сети дека заправо само копира еден од моделите притаени во неговото сеќавање. Тоа се замките што ни ги поставува самата наша извештеност или рутинираност. Но само во присуството на стариот фон може најсигурно да се насеќти просторот за новото. Тоа не може да се изнајде лесно и само со декларативно прифаќање на една поетика што ни ветува непречен достап во дотогаш неоткриени предели. Раката на мајсторот треба да биде чувствителна докрај за сите оние стимули што ги повлекувале линиите во цела една богата сликарска традиција, за да може да го погоди правецот и засекот на новите потези. Никола Мартиноски не беше свикнат да ја експлицира својата мисла, но ми се чини, токму ова го имаше на ум кога толку емфатично ја истакнуваше улогата на раката.

УБИ МЕ ПРЕЈАКА РЕЧ

Стихот-песна на Бранко Миљковиќ е не само печатен во неговата збирка, ами и врежан на неговиот гроб. Тој е крик откинат од болна душа, но тој сака нешто и да ни соопшти. А што е неговата порака?

Човек помислува прво дека тој е грчовита реакција на некоја навреда што просто го поразила поетот. Сега немам можност да проверувам, но ми се чини дека негде и сум читал такво толкување, при што се наспоменува и за некои интимни мотиви сврзани со трагичниот крај на младиот поет. Зар еднаш сме чуле од некого да извикне: „Ме закла со тој збор!“

Но токму таа обичност на исказот ме тера да бидам претпазлив. Зар еден таков поет би се задоволил само со тоа да варира сосем конвенционална метафора? Зар неговиот извик не очекува ехо на некоја друга страна? Новите изучувања сè повеќе нè уверуваат дека метафорите не се само обичен јазичен украс, ами едно од основните средства на нашето познание. Особено е голема откривачката сила на поетските метафори. Па што било тоа ново што го открил за себе Бранко Миљковиќ, за да извика: „Уби ме прејака реч?“

Треба да признаам дека мене едно време ми пречеше што во многу песни и кај многу поети станува збор за самата поезија. Денеска гледам дека, независно од таа лична контрола, такви песни некако неусетно се намно-

жиле и кај мене. Во нив е присутен меѓу другото и видлив зазор од опасноста што ја крие во себе поетскиот збор. Како што леарскиот занает е опасен за видот, така поетскиот занает е опасен за душевната рамнотежа. Сега нема да ги приведувам и коментирам тие места од моите текстови, зашто е доволно што ќе се присетам на еден разговор што на таа тема го водев пред години, пред да го привлече моето внимание стихот на Миљковиќ и пред да го прочитам искажувањето на Иво Андриќ што ќе го искористам подолу.

Во тој разговор јас тврдев дека не може да мине ненакажано тоа што поетот открива нови вистини, како што не минало без казна тоа што нашите преродители вкусиле од плодот на дрвото на познанието на доброто и злото. Казна следува и ако некој посветен ја издава тајната, како што се случило со Прометеја, кога, против волјата на боговите, им го открил огнот на луѓето. Поетот премостува големи простори и открива на такви раздалечини често изненадувачки соодветства. Мислата го води и кон вистини што е опасно човек да ги насети. Казната за таква дрскост ја замислував имено како паѓање во душевно растројство, кога психичката конституција на поетот не располага со одбранбен механизам, потребен за воспоставување на душевната рамнотежа. Разговорот заврши така што јас сфатив дека мојот интелегентен и образован собеседник се чуди што му кажувам.

Сепак едно место од записите на Иво Андриќ ме увери подоцна дека не сум се повлекол по случајни комбинации. Говорејќи за тешкотиите и замките на писателскиот позив и творечката работа, за огромниот напор на фантазијата при создавањето на едно уметничко дело, Андриќ забележува: „Кога ќе се помисли на сето тоа, човек се праша како писателот може да издржи таков позив. Како во рацете да не му експлодира орудието со кое се служи и да не го убие него самиот наместо да создава по

негова волја“. Ова можеме згодно да го поткрепиме со забелешката на нашиот помлад современик Светислав Басара, којшто за своите текстови вели: „... Кога не успеаја да го сторат тоа што му е сон на секој текст: да го убијат својот творец, кога тоа не успеаја дадоа сè од себе да ме урнат што се може повеќе во моите очи“. И така, опасност го демне онага што се решил да ги скротува зборовите. Како што дивиот коњ може да го разнебити со ненадеен удар кротителот, така и зборот со блесок на секавица што открива неочекувано пред погледот некаков грозен призор може да го разбие душевно човекот што се осмелил да го совлада. Андриќ ја сетил, видовме, од својот опит таквата опасност, но кога се работи за него нема зошто да се сомневаме дека одбранбениот механизам во неговата душа бил доволно силен да го спречи најлошото.

Но што станува со творци кај кои таквиот механизам откажува? Ќе одговорам на тоа така што ќе речам дека не навреда го убила Бранка Миљковиќа, ами силната на зборовите што ги носел во себе како гласник на неоткриени вистини, и на еден најсилен меѓу нив како најсилен бран што допаѓа најпосле по многу други бранови да збрише сè пред себе на брегот. Стихот „Уби ме ѝрејака реч“ не може да се разбере, ми се чини, како што треба, ако не се сетиме дека истиот поет го изрекол и стихот „Истио је ѝевайи и умирайи!“ Јас барем не сум склон да го сведам неговото значење само на претсмртна порака. Затоа сега пред мојот мислен поглед се јавува силуетата на човек што загубен во магла во дива планина потамина ја бара правилната посока. А кога маглата за час ќе се истави пред неговите очи, тој со ужас гледа дека стапнал токму на работ на зината бездна.

СВЕТСКИОТ ЛИТЕРАТУРЕН ПРОЦЕС

За таков процес може да се зборува, ако и до колку има заимодејство меѓу литературните збиднувања во различните делови на денешниот свет. А во тоа навистина не треба да се сомневаме. Подемот на просветата и на општото културно рамниште во до скоро заостанатите региони, особено ширењето на писменоста, доведе не само до тоа, класичните дела на светската литература да добијат свои верзии и на ред младописмени јазици, ами и до брзо пренесување и усвојување и на современите литературни текови што доаѓаат до израз во центрите со престиж и со изразита културна радијација. Почнат одамна, процесот на интеграција на пишуваната литература се одвиваше постепено низ вековите, прво во рамките на одделни доста јасно изделени меѓу себе културни сфери, за да ги надмине нив и да се разгрне денеска во глобални размери.

Сепак тој процес имаше веќе своја претходница и тоа во ширењето и поврзувањето на уметноста на обработениот збор, но не во пишуваната, ами во усната традиција. Светот не бил некогаш толку поврзан како денеска, новостите и новините не можеле да се пренесуваат толку брзо, но племињата и народите сепак полека-полека ако требало и со векови, го изодувале дури и пеша до краишта невидени и незнајно далечни од местото на нивното поаѓање. Американските Индијанци потекнуваат од широките простори на Азија. Некогаш одамна тие се префрлиле преку Беринговиот проток во

Аљаска, а отаде спуштајќи се постепено кон југ стигнале дури до Андите најлесен товар на тие бескрајни селења и скитања им биле секако сказните, песните, поговорките и сите други придобивки на усното народно творештво. Познато е дека се забележуваат многу заеднички мотиви во тоа творештво кај народи разделени и по простор, и по јазик и по целата своја историска судбина. За да се објаснат таквите совпаѓања, се создадени две теории, кои сепак повеќе се дополнуваат, отколку што си противречат. Според едната заедничките мотиви настанувале независно кај одделните племиња и народи како резултат на аналогни животни ситуации, по кои се моделираат и начините на човечкото разбирање на светот. Според другата се работи за патувачки мотиви што се пренесуваат од една средина во друга. Пренесувањето на мотивите се врши секидневено и пред наши очи, а сигурно дека тие до толку полесно се вкоренуваат во нова средина, до колку таа самата веќе насетила или дури и реализирала аналогни решенија. Имено во таа смисла и се дополнуваат споменатите две теории, објаснувајќи две страни на поврзувањето на светот со пораките и убавините на уметнички обработениот збор.

Се разбира, денеска светскиот литературен процес се врши далеку поинтензивно, подлабоко и поразновидно, отколку што тоа било случај порано како во рамките на оралната така и на писмената традиција. Неговите различни пројави ги следи специјална научна гранка – компаративната литература. Јас не можам, а нема сега ни повод, да го претставувам тој процес штогоде покомплексно. Непосредниот повод, за кој ќе кажам нешто понатаму, ми влева смелост да се задржам само на една тема која се однесува, така да се изразам, на шансата на младите литератури во светскиот контекст.

Доминантната улога на некои развиени, големи литератури е очевидна. Од нив произлегуваат основни-

те стимули и се повлекуваат главните посоки во интеграцијата на литературниот живот и развиток во светски размери. Па сепак не можеме да не забележимо, и тоа во различни домени од материјалната и духовната култура, дека се јавуваат случаи кога, поради присуството на извесни компаративни предности, средината што усвојува може да постигне изненадувачки големи резултати и во споредба со тоа до каде во дадена област допреле центрите на пренесување. За да не бараме многу примери што ќе го илустрираат тоа тврдење, ќе избереме само еден, овој пат од областа на хортикултурата. Уште се памети кога и од каде лалето било пренесено во Холандија, но се знае дека тоа таму си нашло особено благодетна татковина.

Познато е дека и големите литератури повремено, барем во некои свои жанрови, доживуваат периоди на криза на изразот и излезот се бара во неговата обнова. Тоа е ситуација необично погодна за појава на различни формалистички правци, за чисто експресивни експерименти и изненади, за кршење на зборот. Атрактивноста на големите центри привлекува толку силно, што по закономерностите на модата може да се чини дека натаму треба воопшто да се бара идниот развиток на литературата на светска скала, независно од посебните услови на одделните национални литератури, од разликите во традицијата и во однос на она што можеме да го наречеме јазична исцрпеност.

Стагнацијата се сеќава, како што споменавме, најпрво во таквата исцрпеност, во чувството дека само се повторуваат изразни шеми или клишиња што ја тормозат живата мисла. Меѓутоа, стагнацијата е многу подлабока појава и таа ги зафаќа едновремено, како неразделно сврзани, и планот на изразот и планот на содржината. Дали ќе се почне во напорите за нејзино преодолување од чисто формални експерименти, сè до ексцеси, тоа е проблем на литературата или литературите што паднале во стагна-

ција, а не на светскиот литературен процес како таков. За среќа не е развитокот на одделните литератури рамномерен, и не се стигнува сегде едновременно до исцрпување на здивот. Дури и во рамките на литературата во стагнација обновата не мора да води само во формалистички експерименти, ами може да бара опора и освежување на изразот – содржина во субкултурите воспоставената сфера или во излети во егзотични средини. Преминувајќи за миг во областа на една друга уметност, да си го спомниме само откривањето на африканската црнечка скулптура како таков свеж извор за уметничка обнова. Во оваа насока треба да се насетуваат и шансите на младите литератури во светскиот литературен процес.

А сега нешто и за поводот. Сето ова се состави во мене како некаква целост, кога ги прочитав повестите на киргискиот писател Чингиз Ајтматов. Тие ме понесоа силно, а особено кажувањето за рибарите Ненци во Северното ледено море. Поклопени од бескрајна густа магла, четворица во чунот, тие веслаат упорно а не знаат каде одат, ни дали му се приближуваат на брегот или се оддалечуваат од него. Храна веќе нема, водата е на докрај. Тројца се во чунот и со нив дванаесетгодишно дете што го повеле првпат да го посветат во рибарскиот живот и работа. Во најкритичниот момент прво старецот дава пример што треба да се прави. Тој се фрла во морето, за да им остави на другите повеќе можност и да преживеат. Тоа го прават и другите двајца еден по друг, кога ќе сетат дека дошол нивниот ред. Треба да преживее, ако има среќа, детето, за да го продолжи натаму нивниот суров живот. Кога најпосле се тенчи и се крева маглата, се гледа дека чунот сепак се ближел кон спасителниот брег. Тоа е накратко сижето на оваа потресна повест на киргискиот писател.

Многу малку знам за неговата татковина. Кога ќе се спомене Киргизија, прво што ми се претставува пред очи е познатата слика на Верешчагин: Киргиз дресира за лов млад сокол што му стои раскрилен на рамо. Знам

дека Киргизите добиле писменост на свој јазик дури во најново време, но затоа тие наследиле во усна традиција огромен епос, за кој на фолклористите им биле потребни цели триесет години дури да го запишат. Тоа сигурно била една плодна и уште девствена почва врз која, веќе во контакт со современата литература, пред сè, се разбира, со руската, можеле да се јават такви изненадувачки дела, како што е споменатата поест и другите текстови на Ајтматов. Тие носат обновување и во однос на самата руска литература, осудена на застој во епохата на сталинизмот. Врската со природата во таа поест е толку жива што оди до стопување со неа, а протекот на психолошкото време се пренесува толку сугестивно, што на читателот му се чини дека го доживува секој одделен миг од очајната борба на загубените луѓе со стихијата. Еден благороден патос, без никаква наметливост, ја исполнува дикцијата на ова кажување. Сето тоа не би можело да се постигне кога сувиот скептицизам ќе ги попари пределите на една литература во период на исцрпеност, обележени од една страна со налагање на стереотипите, а од друга со ексцесите на оголен артизам. Духот се сели од таквите предели. Духот не поднесува окостување и симулирана побуна. Нерамномерноста во литературниот развикот во светски размери му помага да најде тогаш прибежиште и свежина за обнова и во некоја млада литература.

Евроцентризмот, под што се разбира пред сè престижната позиција на европскиот Запад, пречи да се согледа веднаш обновувачката функција на такви духовни посреќавања или, да употребиме еден термин од овоштарството, калемења. Како да нема обновување надвор од еднаш прогласената матица. Но сепак, и покрај ваквите предрасуди, критичката мисла забележува поместувања како во рамките на поширокиот географски европски простор, така и во други региони на светот. Кога се тврди, на пример, во последно време дека современата грчка поезија постига големи успеси поради тоа што се напојува

од свежи јазични и животни текови, од кои е лишена западноевропската поезија, на втор план се остава, се разбира, големото класично наследство на грчката литература, иако и тоа не може да не се сеќава во неа, зашто тоа наследство е вклучено и во целокупната европска традиција. Се мисли на изразот и културната клима, на карактеристиките на природниот но и животниот пејзаж на еден, така да речеме, за европското сфаќање подмладен и затоа не исцрпен регион. За да го прошириме хоризонтот во просторот, доволно е да го споменеме силниот пробив на латино-американската проза во наши денови, а за да го прошириме во иста смисла историскиот хоризонт, доволно ќе биде да се потсетиме каков огромен принос ѝ даде на светската литература руската проза, во минатиот век.

АВТОМАТИЗАЦИЈА

Јас веќе се спремав да ги средам своите опсервации за појавите на автоматизација во говорните дејности, кога во воените белешки на Коча Поповиќ го прочитав она место, каде што тој дава карактеристика за англиските и американските офицери во мисија кај партизаниите. Заправо врз одделни впечатоци се изградила кај него општа оцена за Англичаните и Американците. Ми се виде тоа место интересно за темата што ја обмислував, зашто може да ја осветли со една поинаква оптика. Се следат претставници не на нашата, ами на туѓа средина и од тоа што и како зборуваат во определена ситуација, од нивниот израз и од целото обнесување се вадат заклучоци во споредба со она што им е во такви ситуации својствено на нашите луѓе. Споредбата во случајов излегува неповолна за странците. Притоа се превидува можноста тие странци да се потчинуваат на некој свој наследен модел на автоматизација што остава свој печат како на начинот на искажување, така и на целокупното држење, со кое е исказ неразделно сврзан. Така една маска ние ја земаме како непосреден израз на ликот на индивидот, а за себе мислиме дека настапуваме со отворено срце. Но да не е работата во тоа што ние својата маска само потешко ја забележуваме? Маските можат да бидат различни. На времето, кога се преправаме на Прочка, едни клавиша намуртени маски, со набрани чела и стиснати вилици, а други ведри и насмевнати, како во нив да се отсликува широка

душа и чисто срце. Но маската си е маска и во обата случаја нејзината функција е да го скрие вистинскиот лик. Поради откривањето на вакви различни гледни точки и ми се виде интересно споменатото место во белешките на Коча Поповиќ и затоа од него и поаѓам.

Кога американскиот полковник Максвел – се кажува таму – требало веќе да си заминува, тој се простил со секого посебно, но со секого со исти зборови и на ист начин: „Бескрајно сум ви благодарен за сета љубезност. Се надевам дека пак ќе се видиме“. „Притоа – забележува Коча – ќе употребеше и соодветен глас и поглед, зборовите се изговарани така како да поаѓаат од срце – но ни срце ни душа во нив нема ни ронка. Такви мора да изгледаат Јапонците. Стармало племе, совршени работи во кои е и мислата совршена и механичка“. На ова место само ќе споменеме дека, како што ќе видиме подолу, начинот на автоматско повторување на некои формули при пречек и испраќање е цврсто вкоренет и во балканскиот патријархален протокол. Веројатно е погодена и забелешката за Јапонците, со тоа што тие претерано многу е смешкаат, секако не искрено. Во Лондон студентката по славистика, госпоѓица Лејн, што покојниот професор Оти ја беше замолил да ме придружува еден ден, во еден момент ми се обрати вака: „Јас би сакала да ви поверам нешто, но само ако ми ветите дека нема да му кажете на мојот професор“. – „Сметајте дека јас сум како гроб за тајни, - ѝ реков, - кажете слободно“. – „Јас се мажам“. – „Па што има тука за криење?“ – „Работата е во тоа што се мажам за Јапонец“. – „Па и да е така. Сепак, како се случило да се определите баш за Јапонец?“ – „Тие ни се многу слични по животниот стил“, - одговори госпоѓицата Лејн. Го приведувам ова како потврда за интуицијата на Коча Поповиќ, иако по сета случка што ја раскажав не можам мојата придружничка да ја подведам под постулираниот англо-американски тип.

Не можам да се откажам уште од два-три навода од страниците на Коча Поповиќ. „До немај каде се студени... – вели тој за Англичаните и Американците. – Дали тоа зборува за хипокризија? Не. Повеќе личи на некој вид на скаменетост, парализа. Зборовите, чувствата, се создадени во некоја помалку „културна“ доба, означуваат нешто познато, договорено, па и натаму се употребуваат – без врска со сопственото доживување. Виртуозна фосилираност“. Како што ќе се увериме понатаму, овие забелешки – иако управени кон друга цел – содржат извонредно впечатливи определби на она што подразбираме под автоматизацијата на говорот во рамките на исто така автоматизираното целокупно обнесување. Сепак, посебноста на целта овде довела дури и до поставувањето на вакво прашање: „Се праша човек дали умеат барем жена да засакаат или и тоа е навиена грамофонска плоча – одредена“. Но доста е да се сети човек за богатата англиска поезија и да му олесни на душата барем пред такво прашање. И покрај прецизноста на одделните опсервации, идеолошката индоктринација се наложува суверено во моментот кога ваквите белешки брзо и непосредно се испишувале во бележникот на воинот. Сосем друга слика будат овие редови во нив: „А вчера – сè до изутринава – беше овде мајорот на Црвената армија Коваленко. Ко брат. И се смее како нас и расправа за сè и се интересира за сè - заедничко ни е“. Се разбира, Коча Поповиќ не би бил толку луциден дух и толку прецизен опсерватор, колку што е, да не ги нијансира понатаму и во една и во друга посока своите впечатоци при случаи што носат нов опит (в. стр. 256-7 и 264). Но токму спонтаноста на неговите искажувања, и тоа во еден историски изразито маркиран момент, може да ни биде од голема полза при разгледувањето на прашањето за автоматизацијата на говорот.

Сепак е по сето ова добро да ѝ се даде збор и на другата страна. Уште пред многу години ми ја раскажаа оваа случка. На еден прием по повод на некој меѓунаро-

ден конгрес, одржан во Америка, собеседникот ѝ се обр-
тил вака на една наша позната професорка: „Сигурно ви е
вам одвратна распашаноста на ова Словениве“. Нејзина-
та миловидност и перфектниот француски го завеле да не
ја допушти можноста дека разговара со Словенка. Може-
ме сега да ги споменеме и Италијанците, зашто сигурно
не ни се далечни колку Американците по темперамент
и надворешни манифестации. Една американска филм-
ска ѕвезда рекла за нив: „Нивните очи горат како јаглен,
нивните срца се студени како камен“. Со топлиот поглед
одат секако и топли зборови. Го споменувам тоа, зашто во
целоста на обнесувањето ме интересира особено говорот.
Што сè не може да послужи како извештено, конвенцио-
нално средство. Не се знае која маска е поопасна – намур-
тената или очиклената. Американската глумица е самата
крива што се излагала по изгледот. Очекувала премногу
горешти срца, а нашла нормални, какви што тропат во
градите и на нејзините земјаци.

Би можеле да останеме уште на странска почва,
да не нè влече назад оној убав народски израз „ко брат“,
што го употребил не случајно Коча Поповиќ. Тој доаѓа
како некаков клуч во едно обнесување што ни е добро
познато, обележено со посебен стил на обраќање меѓу
мили браќа, буразери, пајдаши, со еден збор меѓу луѓе со
широка, а зошто да не речеме направо – словенска душа.
Кревањето на пердето овој пат не го резервираме за себе,
ами му го оставаме на Добрица Ќосиќ. Во еден свој есе-
истички текст, што сум го запаметил иако сум го читал
одамна, тој сурово ги поставува под прашање широчина-
та, простосрдечноста и самата искреност на споменатиот
стил на обраќање и обнесување. Човекот е мил брат дури
не настапи со некој свој вистински проблем со надеж
дека ќе добие помош. Но таа надеж е залудна. Неусетно
околу него се создава празнина, буразерите како да про-
паднале вземат, ги нема да го стегнат во преграб, и тој е
оставен сам да крши глава со својата мака. Оваа вниклива

критика ни открива дека сме и ние, како и сите луѓе во светот, подложни на некои наследени модели, што во голема мера по некаков автоматизам ги движат нашите надворешни пројави, и дека во тој поглед многу внимателно треба да ги бараме компаративните предности на својата сопствена средина. Такви предности сигурно можат и да се забележат, но нив, само поинакви, ги има веројатно и во средини, односно културни сфери различни од нашата, дури и до таму да ни се чинат остро и противставени.

Под автоматизација на јазикот разбираме прво губење на изразноста и свежината на исказите во секидневната комуникација, онака како што и металните пари можат да се излижат од долго и често преминување од рака в рака. Но, како што покажаа досегашните примери, тој процес се врши во определени животни ситуации, па излитените изразни средства можат добро да се вклопат во некои испитани и корисни шеми на поведење и така да обезбедат некаква своја посебна функција. Со управувањето на нашето внимание во таква посока само се продлабочува нашето разбирање на говорната автоматизација. Не треба, значи, да се задоволиме само со нејзината дефиниција. Толку пати во животот вештината се состои во тоа, зборувајќи долго и исцрпно да не кажеш заправо ништо. Со оглед на тоа, сега ќе пристапам кон описот на една ситуација особено погодна за автоматизирање на говорот, бидејќи таа е придружена и со извесен ритуал. Тоа треба да биде најкраток можен опис на карактеристичните моменти на нашиот традиционален протокол и текот на муабет при посета или „визита“ во некоја наша домаќинска куќа, во која уште има кој да го чува и застапува патријархалниот начин на обнесување.

Заправо при тој опис би било можеби поприродно да се служам со минато време, зашто стариот ред не е веќе зачуван целосно, ами е добро начнат од обичаите на новото време. Сепак ја поставувам, ми се чини со право

спрема нашата цел, како основна работа реставрацијата на традиционалниот ритуал.

Гостинот се пречекува со „добредојде!“ посебно од страна на секој што го пречекува. Тој секому му одговара со „добре (те, ве) најдов!“ Овие уводни формули можат да се варираат со додавање на лично име или некоја роднинска ознака (брате, вујче, чиче, стрико). „Повели седни!“ е формулата со која на гостинот му се покажува местото што му се отстапува. Откако ќе седне, пак на гостинот му пристапуваат еден по еден по старешинство, пак се ракуваат и се именуваат веќе споменатите формули, со тоа што се преминува и на малку проширен, но сепак предвиден дијалог: - Како си со здравјето? – Здравје д’ имаш! – Како сте по дома? – Арни сме, сполај му на Господа! итн. Исто така се точно установени и формулите при испраќањето, како да ги смислил самиот полковник Максвел: - Ај со здравје! – Оди ми со здравје! Ај пак да се видиме! – Жив е Господ! Повелете и вие кај нас! итн.

Самиот тек на посетата подлежи пак на некои правила, иако дијалогот не е веќе вклучен во така тесни рамки. Ако се работи за куртоазна „визита“ на празник, разговорот заправо и не трае долго, зашто треба да се остави време и за други куќи. Послужувањето е еден начин да се распределат плановите на разговорот. Во наше време во селските куќи се подаваше прво глико (шеќерче), па ракија и на крајот „каве“, заправо млеко со шеќер, подадено во филцани. Во градските куќи подаваа слатко, ракија и кафе (обично мешано со наут). Ракијата е секогаш повод за формулите за наздравување, при што редовно се искажуваат добри желби за напредувањата на куката и челадта. Но непременно и за добар берикет.

Ако посетата не е празнична, остануваат две можности: или гостинот дошол просто да се изнамуабети или го натерала некоја потреба. Неизвесноста за домаќинот трае долго, зашто не е обичај да се излегува направо со

некоја молба. Во домаќинот, се разбира, преовладува желбата да не му додеваат со барања и затоа тој го води разговорот како да сака со него да ја отклони таквата можност. Освештените формули му служат тогаш заправо да обезбеди за себе пристојна дистанца. Но сè има крај и тој самиот на крајот му дава на гостинот шанса да се изјасни со забелешката: „Ми се гледаш некако како гајледисан“.

Ако се собрани на разговор жени, тогаш во рамките на приближно истите временски точки и планови почнува постепено да доминира пополнувањето на фамилијарната или селската или маалската хроника. Нашите жени ќе го претресат секој човек поодделно, ќе потсетат на неговите генералии, ќе приведат ред нови податоци, како да дополнуваат некоја картотека што треба да се води ажурно и прецизно. Во своите коментари тие најчесто оперираат со поимот „домаќин“ и со богатото гнездо на значења околу него. – „Таква домаќинка ниту имало ниту ќе има!“ – „Што чекаш друго од таков недомаќин!“ – „Мори, кај останало сега негде уште домаќинлак?!“ Ваквите автоматизирани изрази, етикети, им овозможуваат на учесничките во разговорот да си обезбедат, како нешто што се подразбира, морална супериорност при делењето на правдата. Тие изрази не допуштаат нијансирање: нешто е или црно или бело. Ете уште една услуга на автоматизацијата на говорот.

Би направиле неопростимо упростување, ако содржината на нашиот традиционален муабет при „визита“ ја прикажеме како нешто што се исцрпува со некогаш установените форми и искази. Напротив, и во тие рамки може да дојдат до израз и игривост, и духовитост и длабоки човечки доживувања, што понекогаш породуваат дури и природен или рудиментарен поетски облик. Така старите зографи, и под стегата на канонот, можеле да создадат дела по мерата на својата дарба. Сè зависи од личноста. Понекогаш дури и молчењето може да биде

многу речито. Зависи кој, кога и зошто молчел. Еве што разбрав од други за покојната тетка Менка. Рекла: „Знаев дека му е на Блажета тешко. Појдов, ако треба да му се најдам. Тој не се пожала ништо. И јас не зборнав ништо. Видов дека не му е потребна мојата помош“.

Не треба исто така да мислиме дека меѓу самите припадници на патријархалната средина не се јавувала понекогаш интимно побуна против установените норми на обнесување и против формулите што станале дел до ритуалот. Тоа доаѓа јасно до израз преку пародирањето на таквите норми и формули. Доста сведочи во тој поглед макар самото тоа што кафеето на крајот на „визитата“ е наречено на шега „сиктер-кафе“. Како вистинска ја прикажуваат анегдотата со блошевањето на некоја свака. – „Јади, сваке!“ – ја нудел како што е ред домаќинот. – „Јадов, свату, јадов, се подув. Господ челафта да ти ја подуе!“ Таа сирота паднала во клопката на симетричните благослови, со повторување на истиот глагол. Комичниот ефект настанува отаде што повторувањето создало двосмисленост. Најпосле, се подлага на пародија и самото сценарио на „визитата“. Еден Мијак му рекол на својот гостин: „Ракија зноа оту не пиеш, кафе немаме, току дај им на дечињава по дветри динарчиња пред да си одиш!“

Потребата за обновување, освежување на изразот е постојана човечка потреба. Ако автоматизацијата распаѓа со домени што ѝ погодуваат, обратниот процес – актуелизацијата на изразот наоѓа исто за себе погоден простор за пробив. Не се сите ситуации нормирани ниту се сите луѓе подложни на еднаков респект и одговорност. Оној што прв се осмелил да каже: „Пусто турско – грош ока ракија!“ – сигурно не бил историчар. Од историската наука во наши услови веројатно уште долго ќе чекаме да оцени колку и каква реалност покрива тој исказ.

Потребата за освежување на исказот е, се разбира, најсилна и постојано присутна во уметничката литерату-

ра. Таа непрекинато настојува да се ослободи од стисокот на јазичната автоматизација. Нема таков правец или стил што, и кога преку своите најдобри претставници ќе даде неповторливи и трајни обрасци, нема да премине во рутина и манир. Тогаш се чувствува остро потребата од иновација. Примерите се познати и бројни, а јас ќе приведам за илустрација само еден, на кој ме упатува мојата понова лектира. Во бугарската поезија од почетокот на овој век симболизмот претставува доволно јасно оцртана фаза, богата по своите достигнуања. Меѓутоа, во годините непосредно по Првата светска војна се чувствува веќе дека таа поетика ги исцрпела своите можности и дека доведува до епигонство. Експлицитен израз на потребата да се излезе од нејзините рамки наоѓаме во некои есеи на Атанас Далчев, објавени во споменатото време. Тој повикува, пред својата поетска генерација, кон ослободување од пробраноста и апстрактноста на симболистичкиот исказ, за да се именуваат непосредно предметите на реалноста и со тоа да се пристапи кон нејзино поконкретно прикажување.

АНТИЦИПАЦИИ

Кога некои погледи или целосно обмислени теории стануваат доминанти и, како што популарно се вели, „модерни“ во дадено време, редовно се случува да се бараат во минатото искажувања што ги испревариле тие идеи или теории. Понекогаш со нескриено задоволство се подвлекува дека новината и не е толку нова, па следствено и новаторите не треба да се пречекуваат со којзнае каков восхит. Сепак, ако се промисли добро, заслугата на оние што успеале на своето време да му наложат еден систем од поставки не се намалува со тоа што некои од тие поставки, па и кога се од суштествено значење, биле антиципирани во некоја форма. Дури самиот факт што таквите антиципации се откриваат во врска со налагањето на еден начин на мислење и разбирање како нов и современ може да сведочи за валидноста имено на новината со која изненадува една мисла или становиште.

Во минатото слични тези можело да бидат искажани, но како патем и без да привлечат поголемо внимание. Секое време е фасцинирано од некои водечки идеи, па сè што се одделува од нивниот тек оди на маргината. Како да се одвива еден драмски дијалог во духовната сфера – се чувствува кон реплики се на место и се поврзуваат во смислена верига, а што треба да мине покрај слухот како страничен шум. Уште не настапил мигот некои идеи, погледи и становишта да се осветлат во самиот фокус, уште треба тие да го чекаат своето време. Антиципирани, тие

остануваат или сматни и неразбрани или се восприемаат како нешто што се подразбира, како труизми од кои најмалку може да се очекува творечко оплодување на мислата. И во едниот и во другиот случај тие се осудени на мимолетност.

Повеќе вакви примери на испреварување на времето забележуваме во „Фрагментите“ на Новалис (1772–1801), меѓу кои сега го побудуваат нашиот интерес оние од областа на естетиката и книжевната теорија и практика. Новалис обмислувал целосен систем, во кој под некои основни постулати би се прикажале природата и духот, космосот и човековата позиција. Но прераната смрт попречила да се реализира таквата замисла и сè е останато во одломки, во попатни забелешки, наменети повеќе за потсетување отколку доведени до нужната јасност. Сепак некои негови исказувања од сферата на поетиката, на која се ограничуваме, задржуваат и за нас посебна актуелност во откривачка смисла, а со оглед на некои идеи и становишта, па и практични книжевни процедури, карактеристични за нашиот век.

Поимот на *очудување* и неговата разработка и егземплификација во книжевната теорија се сврзува со руската формалистичка школа од 20-те години на веков. Самиот руски термин *оси́ранение* послужил за калкирање во други јазици. Појавата се состои во тоа што читателот треба да остане изненаден од необичноста на нешто инаку добро познато. Новалис го изделува јасно тој феномен, размислувајќи за поетиката на романот. Со одветниот негов фрагмент ја содржи оваа формулација: „Уметноста на изненадување на пријатен начин, уметноста некој предмет да се направи необичен, а сепак познат и привлечен – тоа е поетиката на романот“ (Novallis, *Izabrana dela*, Beograd 1964, 314) Познати ни се вакви исказувања и кај други писатели, и во врска со други книжевни жанрови. Нивното евидентирање би претставува-

ло само по себе интересна задача. Може да се очекува дека нив ќе ги среќаваме не само во времето што нè дели од Новалис, ами и уште порано. Тие би се поврзале во една нишка што нè води до моментот на првото внимателно теоретско разгледување на појавата. Тоа што важи за овој случај, важи, се разбира, и за другите случаи на антиципирање на извесни поставки на современата книжевна теорија. Сето тоа не е без значење за изучувањето на историските патеки на една идеја до нејзиното излегување на царски друм.

Во некои модерни поетски посебно се акцентира *многүзначноста* на песната. Терминот, за жал, не е прецизен и води лесно до недоразбирање. Во критичарската практика тој придобива вредносен статус со примена што породува симплификација. Се создава привид како авторот да е ослободен од обврската да упати поетска порака. Ако е неприфатлива еднослојната дискурзивност, неприфатливо е и толкувањето на многүзначноста како отсуство на определена содржина на поетскиот исказ, зашто со тоа се руши комуникацијата меѓу текстот и читателската публика. Ни се чини дека формулацијата што ја нуди Новалис допира подлабоко во расчленувањето на оваа материја. Таа формулација гласи: „Песната мора да биде неисцрпна, како човекот или некоја добра изрека“ (*истио*, 307). Се разбира, секој човек е обележан со својствена физиономија и душевна конституција, како што и секоја добра изрека пренесува определена порака. Неисцрпни варијации се јавуваат во процесот на комуникација, зависно од учесниците во него, како и од мигот и опстаноката во кои се реализира чинот на комуникација. Само во оваа смисла може правилно да се толкува поимот на многүзначноста на песната, односно на секој литературен текст. Неисцрпни се можностите во неограничено повторуваните случаи на восприемање на еден слоевит, поетски односно литературно валиден текст. Така е неисцрпен изворот над кој се наведуваат да пијат жедните од

поколение до поколение. А се знае дека тој ги пои со вода „еднозначно“.

Комплексот на субјективно-објективните односи во психологијата на творештвото – посебно отклонувањето на привативистичките призвучи во текстот, врз кое инсистира современата книжевна теорија, - наоѓа импресивен израз во поставките на Новалис. Песната го има својот нукулец во интимниот свет на поетот, но таа треба и да се ослободи од таа врска, за да биде резултатно обработена како изделен уметнички објект. „Со секој потег на усовршување – забележува Новалис – делото бега од мајсторот во далечини поголеми од просторните, и така со последниот потег мајсторот гледа дека наводното негово дело е одделено од него со еден мисловен процес, широчината на кој и самиот одвај ја сфаќа, и преку кој може да го пренесе само силата на фантазијата... Во мигот кога требало да стане сосем негово, делото станало нешто повеќе од него, од својот творец, а тој станал несвесен орган и своина на некоја виша сила. Уметникот му припаѓа на делото, а не делото на уметникот“. Едно вакво искажување е проникнато со уверливоста на личен опит и самоанализа на еден превосходно креативен дух.

Познато е дека далечините, со својата сугестивна опојност, стануваат во модернистичките струења вистинска опсесија на поетскиот манир на „суматраизмот“. „Помислете: колку се тихи, снежни врвовите на Урал“ (М. Црњански). На таа моќ на далечното нè потсетува, пак како претходник. Новалис: „Сè што е во далечината станува поезија: далечните планини, далечните луѓе, далечните настани итн. (сè станува романтично): отаде произлегува нашата исконски поетска природа“ (*истио*, 306).

Дали Гете може да биде надминат? За Новалис едно такво прашање е без смисла, до колку се има предвид уметничкиот резултат и перфекција. Поинаку стои работата со можните уметнички пристапи. Новалис пред-

виде некои иновации што ги донесе дури новото време. Во своите забелешки за видовите на проза, во кои се споменува и Гете, тој посочува што уште не било реализирано дотогаш: „Уште недостигаат романтичниот поредок и промени во мислите. Крајно едноставен стил, но и крајно смели, на романи слични, драмски почетоци, премини, текови; час разговори, па говор, па потоа раскажување, потем рефлексива, после слика, и така натаму. Целосен отпечаток на душата, во која чувството, мислата, познанието, сликата, разговорот, музиката итн. постојано и брзо се менуваат и застануваат едно до друго во светли, јасни маси“ (*истио*, 311). Зар овој фрагмент не ни го прикажува доволно прецизно тоа што го знаеме како модерна проза на паралелни текови на свеста? Пренесено во сферата на поезијата тоа може да му одговара на оној нов модел на песна што често се сврзува со името на Т. С. Елиот, а во чии рамки како да се трупат навидум неповрзани мотиви и разнородни елементи, па и колажи од цитати, - за да се стигне на крајот сепак до една светла, јасна синтеза. Пак имаме речит пример на антиципација на еден пристап што навистина се пројави и даде резултати во развитокот на литературата на нашиот век.

СТИЛСКИ СИНТЕЗИ

Во 1958. излезе мојата статија „За некои стилски синтeзи во развитокот на македонскиот литературен јазик“ („Литературен збор“ V, 1). Основното во неа може да се резимира вака:

Во процесот на создавање на еден млад литературен јазик, во одделни периоди, откако во колективот се насобрал нов јазичен „материјал“, се јавуваат јазикотворечки личности, надарени стилисти, што умеат да извршат подбор на елементите и да ги вклучат во една складна стилска синтеза. Притоа важна улога игра контрактот со некој престижен јазик (јазик на вишата култура), бидејќи ниеден нов литературен јазик не се развива изолирано. Јазикотворечките личности треба да ја погодат мерката спрема која народната основа ќе ги апсорбира тугите наноси, без да биде самата потчинета. Кога ќе се постигне една таква синтеза во индивидуалниот опит, тоа се доживува како откритие за колективот и се усвојува од него како општа придобивка. Во случајот со развитокот на македонскиот писмен јазик во XIX век тоа се илустрира со примерите на Пејчиновиќ, Жинзифов, Прличев и Цепенков. Сега можам да прецизирам дека тоа што го нареков *стилска синтеза* се појавува преку дејноста на одделни такви личности во рамките на различните функционални стилови.

Кога малку подоцна, во почетокот на 60-те години, се обидов да му ги изложам овие опсервации на еден познат американски славист, тој рече: „Интересно. Но како може тоа да се докаже?“ Ми беше јасно на што мисли. Тогаш беше време, кога посебно се инсистираше врз прецизноста на лингвистичките процедури. Беше потценет дури и самиот индуктивен метод, а камоли интуицијата. Јас прецизна постапка не можев да понудам.

Не се сеќавам сега дали натаму уште нешто кажав во разговорот. Ако сум додал нешто, тоа можело да биде приближно во смисла дека ако нешто се насетило, тука веќе има проблем за изучување, а процедурите ќе се бараат сообразно со историскиот пресек и со конкретната јазична материја.

Јас проблемот го бев насетил и тоа од две страни едновременно, *однадвор*, како човек што го следи со научен интерес моделирањето на функционалните стилови на еден млад литературен јазик, и *однајтре*, како писател што самиот го доживува тоа обликување. Се разбира, ми беа пред очи и туѓите примери. Во споменатиот разговор не беше заборавен еден Пушкин со неговата улога на кодификатор на рускиот поетски јазик по насобраниот опит во руската поетска практика во текот на XVIII и почетокот на XIX век.

Сега, читајќи ја студијата на Ана Ахматова „Адолф“ на Бенжамин Консијан во творештвото на Пушкин (А. Ахматова, Сочинения, т. 2, München 1968), среќавам многу уверливи искажувања што ја поткрепуваат мојата теза, а во кои се содржат погледите во врска со потребата да се создаде „метафизичкиот“ јазик на руската проза. Повод за тие искажувања дава преводот на романот „Адолф“ од Б. Констан. Во прашање бил, значи, пак контактот со престижен јазик, каков што во тоа време за руската образована средина е францускиот, со својот веќе издиференциран прозен стил.

Позајмувајќи го изразот „метафизички јазик“ од госпоѓа де Стал, Пушкин под него го разбираше јазикот на психолошката проза, прв пробив на која беше имено романот на Б. Констан, објавен во 1815., а на руски во 1931. година во превод на кн. Вјаземски.

Вјаземски, близок пријател на Пушкина, дури и му го посветил својот превод нему. Според Ана Ахматова, треба да се претпостави дека разговорите со Пушкина за тој роман, и го подбудиле Вјаземски да се зафати со преводот. „Вјаземски – вели таа – го преведуваше „Адолфа“ соп амоге, му придаваше извонредно важно значење на својот превод и работеше над тој релативно необемен текст многу долго“ (*шаму*, 229-230). Обрнувајќи внимание на она место од неговиот предговор во кое Вјаземски вели дека има желба да ги „запознае“ руските писатели со тој роман, А. Ахматова коментира: „Се разбира, Вјаземски знаеше дека руските писатели можеа да го прочитаат романот на Б. Констан во оригинал и воопшто не со романот на Б. Констан тој сакаше да ги запознае, ами да покаже со примерот на својот превод на каков јазик треба да биде напишан рускиот психолошки роман (*шаму*, 231). Тој се стремел, значи, свесно кон постигање на една нова стилска синтеза во обликувањето на јазикот на руската проза.

Вјаземски гледал дека неговата задача не е лесна. Во писма до пријатели и во своите „Записни книшки“ тој се жали на недостатокот на изразни средства во рускиот јазик. Западните јазици се наследници на големи култури, во целокупниот нивни широк опфат, а рускиот писмен јазик ја продолжува само црковнословенската традиција.

Сакајќи да го ослободи во неговиот потфат, Баратински, на когошто тој му го пратил на преглед својот превод, му пишува: „Чувствувам колку е тешко да се преведува *свейскиоѝ* Адолф на јазик што не се зборува во светот, но треба да се спомене дека на него некогаш

ќе се зборува и дека изразите што нам сега ни се чинат натегнати порано или подоцна ќе бидат обични. Мене ми се чини дека не треба да се плашиме од неупотребуваните изрази. Со времето тие ќе бидат примени и ќе влезат во секидневниот јазик. Да се сетиме дека оние што зборуваат руски, зборуваат со јазикот на Пушкин, Жуковски и со Вашиот јазик, со јазикот на поетите, од кое произлегува дека не публиката нè учи нас, ами ние треба да ја учиме публиката“ (*Ишаму*, 232-233). Нормално, во еден ваков контекст Баратински посебно ја истакнуваше улогата на јазикотворечките личности.

И така, највидните руски писатели од периодот што го имаме предвид ја чувствуваале потребата од освојување на нови простори за рускиот прозен исказ. Пушкин очекувал дека преводот на Вјаземски ќе биде „вистински творечки чин и важен настан во историјата на нашата литература“, а Ахматова забележува дека зборувајќи за метафизичкиот јазик на „Адолф“, тој го има предвид создавањето на јазик кој „Го открива душевниот живот на човека“ (*Ишаму*, 233-234).

И така, тоа што јас некогаш го нареков *стилска синџеза* означува вистински проблем во развитокот на еден млад литературен јазик. Но, ако се работи за доказната постапка, што ја имаше предвид споменатиот мој собеседник, треба да кажеме дека тој проблем не е тесно лингвистички, ами културно-историски во најширока смисла. Тој факт ги определува методите на изучувањето. Се уверивме колку се важни сигналите „одна-тре“, искажувањата на стилисти што учествуваат активно во литературниот процес. Тие треба внимателно да се собираат и оценуваат во меѓусебна споредба. Натаму иде пипава ексцерпција на јазичниот материјал, негово подредување и разгледување, неразделно од историскиот фон на дадена епоха. Иако овде, разбирливо, укажавме само на појави во рамките на некои литературни жа-

нрови, сето тоа, во заимодејство со други фактори, се изразува и врз развитокот на општонародната писмена и говорна форма на стандардниот јазик.

ЗА МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Кога треба кратко да се определи состојбата на македонската литература, првата мисла ми е да побарам формулација за едно чувство што не е само мое субјективно, ами претставува вистински плод на нашиот литературен процес. Тоа е чувството на интимен допир со јазичната материја, чувство на податливост на јазикот, би рекол дури – на онаа галовност на говорот што нè обзема во својата полнота. Не е тоа, се разбира, некое посебно откритие – секој творец го доживеал тоа во некаков вид, па макар доживувањето и да не го побудило да размислува за појавата. Но тоа чувство е особено изразито во почетокот на создавањето на една литература, и тогаш тоа има подлабоко значење – знак е за нејзиното зреење.

Зошто кај нас, како и другаде, спонтано се почна од народната поезија? Кажувањето облагородено од силата на уметничкиот чин е онаа атмосфера што творецот треба да ја чувствува околу себе за да може и самиот да создава. Слухот на нашиот поет беше природно привлечен од звукот на единствениот извор на уметничкиот збор во нашиот јазик. Малку подалеку од него уште траеше тишината. Но на тоа блажено место можеше да се задржиме само многу кратко време. Требаше да ја разбудиме тишината, со полна вера во новите созвучја што таа ни ги ветува. Тоа што ние го направивме за изминативе десетина години, нас самите нè богати со живо чувство на полифоничноста на нашиот уметнички јазик, нашиот

слух е веќе обземен од неа. Не можеше, се разбира, за тоа време да се постигне којзнае колку, но самото тоа чувство е драгоцено, оно не се губи ами се продолжува, се предава како по законот на споените садови. Би го споредил по тоа чувство македонскиот поет со човек што, учејќи да плива, одеднаш првпат сетува дека морето го држи на површината, го сетува милувањето на брановите. Јазикот нè прима, ни ги открива значи своите својства, не е мимолетен звук, ами богата сушност што нè опфаќа и нè исполнува со своето сунење.

Можеби ќе речат дека сум премногу опфатен од таа една мисла, кога велам дека сите различни настојувања на литературното поле кај нас за последниве неколку години вредат пред сè толку колку што беа во служба на узревањето на тоа чувство. Под непосредно влијание на литературните борби во другите југословенски центри но, се разбира, и во согласност со закономерноста на нашиот книжевен процес, се поведоа темпераментни спорови, се истакнаа ознаките на „реализмот“ и „модернизмот“. Многу нешто во тие спорови не спаѓа во литературата. А тоа што спаѓа во неа, па и кога ќе се обележи со ознаки кои и другаде се употребуваат, не е сосем истото – зашто ѝ е потчинето и, во својата сушност, мора да ѝ биде потчинето на основната задача што неминовно ја налага овој момент од нашиот литературен развиток: постигање на споменатото чувство на полнота и податливост на јазичната материја, на она, би рекол, роење на уметнички облагородени звуци кои го привлекуваат слухот на творецот и му овозможуваат да се откине од јазичниот прав на делничноста. Поинаку, значи, ја поставува таа работа кај нас фактот што требаше да се постигне првпат тоа чувство во еден нов литературен јазик.

Во тоа е сега многу важно да се забележи врзанооста на творецот за закономерноста со која се моделира нашиот јазичен медиум. Тој сè повеќе се проширува и сè

повеќе се диференцира, но тоа не може да се случува со некакви скокови надвор од него, ами во интимен контакт со него. Може, по својата субјективна намера, нашиот творец да експериментира како што сака и во што сака, но уметнички облик ќе реализира само во низата на закономерната поврзаност во создавањето на тој медиум. Пораката на овој временски отсек на нашиот литературен процес се служи со него по свој начин.

Порано кај нас ќе се случеше, некој од „оптимистите“ луто да му префрли некому во памфлет дека се предава на жалозливи настроенија а, едновременно, во песна и самиот го влече гудалото преку молските жици. Се разбира дека тогаш со право му го тријат носот поради тоа. Денеска пак се случува, некој наш „модернист“ да пишува реалистички, или некој „реалист“, којшто е во изјавите таков до срце, да ги испревари на дело и најубедените „модернисти“. Ако почнеме да ја испитуваме причината на тие појави тогаш секако треба еден дел да се одбие за сметка на чисто житејските комбинации кои не спаѓаат во литературата. Но мене ми се чини дека со тоа сепак не се исцрпува вистинската причина на тие појави. Сепак треба да има некаква соблазан што го заводи човек да го заборава своето пропишано кредо. Таа соблазан е особено голема во литература што допрва го зачнува својот уметнички јазичен медиум. Тука се раѓа таа со силата на ветување на првата наслада што ја донесува едно откритие. Таа како да му шепоти на возбудениот уметник: овде ќе зазвучи со вистинска смисла твоето доживување, стави ги прстите на овие клавиши, никој пред тебе не го сторил тоа на овој инструмент. А кога ќе се направи тој чекор, тогаш ќе се најдат други да го забележат студено и расчекорот со уметниковите декларации. Но не треба да се заборава ни олеснителната околност: со уметникот се послужила пораката на современиот литературен процес во неговиот јазик. Во литература што допрва се создава пред уметникот стојат толку неоткриени патеки,

што е во тој поглед поради самата природа на работите и многу потешко да останеш доследен отколку во една развиена литература, каде што е човек упатен да ја следи рудната дага што ја пронашол. Ваквото изневерување на погледите тогаш претставува среќно откинување од догматичноста која само би пречела да се изврши пораката на времето. Феноменот заслужува навистина да се изучи подлабоко, но нема да биде излишно ни едно вакво укажување, за да се привлече вниманието: зашто историјата на литературата често останува на површината на настаните, одминувајќи го тоа што било суштинска формула на литературниот процес на определено време.

Ми се чини дека во таков состав ќе биде приемливо моето мислење дека различните струења во македонската литература, и кога имаат полн афинитет со струењата во другите наши центри на литературниот живот, па и со доволно основа ги земаат нивните имиња – сепак носат една посебна функционална смисла во потчинетоста на основната задача што се реализира со зреењето на драгоценото чувство на полнота на уметничкиот јазик. Реков дека нашиот творец е врзан со некоја закономерност во развитокот на таа полнота, но ќе биде погрешно тој специфичен развиток да се разбере како нешто затворено во себе, како едно, во слика претставено, механичко делење на клетки, какво што всушност нема. Се работи само за еден посебен спој на она што е вистински ритам на југословенскиот книжевен живот во неговата полна содржинска определеност – со она специфично откривање на својствата на македонскиот уметнички јазик во создавање. Струите што под силно влијание на другите наши литерарни центри настанаа во македонската литература, а кои со себе носат и некои негативни белези во однос на творечката атмосфера, – необично живо и плодносно ја забрзаа, а особено со наглото изживување на нашиот фолклорен стадиум, реализацијата на она во кое ја гледам основната формула на нашиот современ лите-ра-

турен процес – на она чувство на опфатеност од полифоничноста на нашиот уметнички јазик. Тоа е обединувачката формула што овде ги проникнува споменатите струења и ги исклучува, меѓу другото, и оние претпоставки за некаква настанатата смена на генерациите во нашата литература, кои понекогаш можат да се чујат. Всушност, се служело на една битна порака во овој отсек на нашиот литературен развој. Можеби од македонските писатели најпрво ќе се сложат со мене оние што не умееле да устојат пред искушенијата на јазичните откривања и тогаш кога тие ги спротивставувале на нивните гласно прокламирани сфаќања.

МАКЕДОНСКАТА ПОЕЗИЈА ВО МЕДИТЕРАНСКАТА СФЕРА

На повеќе места сме можеле да го сретнеме тврдењето дека македонската поезија претставува поезија од медитерански тип. Иако по тоа останува потребата да се уточни што го карактеризира тој тип како таков, веќе самата импресија не е без значење. Таа нè води кон прашањето за улогата на една културна ареа или сфера во моделирањето на обликот на дадена литература. Не подлежи на сомнение дека Медитеранот носи ред карактеристики на една посебна културна сфера, создадена по долг историски развој во рамките на државни формации што го опфаќале овој дел на светот. По Римската империја и нејзините наследници – Византија и Западното царство, – на двете крајни крила на овој простор, на Балканскиот и Иберискиот полуостров, се напластило и силното влијание на исламската цивилизација.

Кон прашањето за тоа до колку македонската поезија се одликува со карактеристики што произлегуваат од една таква подлога можеме да пристапиме од посебен аспект, земајќи ја предвид резултатноста на воздејството од литературите на овој простор врз нејзиниот развој. Една видлива компонента претставува воздејството на шпанската поезија, особено преку Лорка.

Не е ни најмалку тешко да се сети присуството на Лорка не само во одделни стихови и во изборот на од-

делни мотиви, ами и во структурата на цели песни, какви што е оваа од Јонче Котески, еден од најистакнатите современи македонски поети:

*Каде си во Долој?
Сџебло до сџебло,
сега си сраснајќа
со кореној.
Како ковано сребро,
снагајќа ѓи вјива зрацијте
не за долго.
Твојте коси – црни леси
ѓи мамај ветришијата,
не за долго.
Очијте ѓи се сврјуваат
кон небојто,
јрсјијте немо шумат,
дланкијте во зелена чоја
мируваат.
Не за долго.
По ѓвоејто ѓело
како ѓо ѓразно коријто
ќе ѓошечат ѓролејни
води,
не за долго.
Ти си ѓврда и сјокојна,
ѓи ѓи разделуваш зоријте
и ѓоријте,
но не за долго!*

(„Сенки“, Современост,
Скопје 1972, стр. 3)

Повеќе успешни македонски песни го афирмираат овој образец што отворал нови можности за исказот,

наспрема оние што би се откриле со трансформација на веќе познатите, наследени модели. Ќе забележиме притоа дека не бил отсекогаш и кај секого ни потребно поблиското познавање на Лорка и на другите Шпанци, бидејќи може да се работи и за посреден резонанс на постапка еднаш усвоена и проверена.

Суштествено е токму тоа што воздејството на Лорка не останува во границите на индивидуалниот опит на одделни македонски поети, ами го побудува дејството на цела една поетика, со која доаѓаат до израз и ред автохтони елементи. Такво нешто може да се очекува тогаш кога зад контактот со туѓа поезија се открива сродно восприемање на светот при цел ред заеднички елементи во традицијата, т.е. кога подлогата значи припадност кон една културно-историска сфера. Дури и да не дојде до израз во дадено време контактот меѓу две литератури во рамките на таква сфера, можат да се очекуваат слични резултати во нивниот развиток со оглед на комбинирањето на она што е општо во традицијата со новите стимули кои произлегуваат од исти центри на изразита културна радијација. Од една ваква гледна точка може да се тврди дека воздејството на Лорка го забрзало откривањето на тоа што го барала веќе самата македонска поезија.

Образецот што го прикажавме со убавата песна на Котески, и кој нè води до постапката на Лорка, овозможува меѓу другото послободен пристап кон користењето на елементите од традицијата, претставена пред сè во македонската народна песна. Ослободувањето од сугестивноста на некои формални својства на таа песна дава до толку поголема можност за активирање на оние елементи од наследството што можат резултатно да учествуваат во нови стилски синтети. Така образецот послужува да се вклучат и таквите традиционални елементи во процесот на обновување на поетската експресија.

И навистина во современата македонска поезија се активираат не само мотиви сугерирани од народните песни, верувања, обреди, легенди, вражања, клетви, благослови, тажаленки, броеници и др., ами заедно со тоа се оживотворува и цела една богата лексика, специфична за народниот живот. За илустрација ќе ни послужат овие неколку примера од песните на Петре Андреевски: Ти беше мојот Тримир и мојот Светилеб; понадо и прокудо; елениче-плетениче; кобна мисла од недоветра; ветрушка се срдила сред ништи и брдила. Посебен случај претставува форсирањето на извиците кои често идат во самата емоционална поента на песната, со автономна функција за потсилување на емоционалниот набој, додека во македонските народни песни тие обично се среќаваат во функција на повикување или во позиција на рефрен. Нелинеарното развивање на мотивот во поетскиот образец што го имаме предвид, неговото развивање во паралелни ставови, во кои се трупаат нови асоцијации со цел да се подбуди од различни страни иста емоција, придонесува да се истакне улогата на паузата во песна што повеќе кажува одошто зборува. Со тоа доаѓа заправо до израз и едно карактеристично својство на народниот начин на кажување на Балканот, во кој паузата исто така игра особено важна улога. И во однос на откривањето, осознавањето на сето ова сакаме да согледаме еден придонес од контактот со поезијата на Лорка, којшто по својата резултатност може да го поткрепи споменатото тврдење дека современата македонска поезија носи одлики на поезија од медитерански тип.

Ни се чини дека сега можеме да посочиме еден друг пример, што по патот на обратно заклучување ќе нè утврди во уверението за важноста на културната сфера во дејството на литературните контакти. Се работи за влијанието на Сергеј Есенин што во педесеттите години по еден изразит начин се почувствува кај некои македонски поети (Ацо Шопов, Србо Ивановски, Михо Атанасовски

и др.). Тоа влијание, макар колку забележливо, сепак останало во границите на индивидуалниот опит на одделните поети. Од него не се разви во македонската средина една посебна поетика, што како активен принцип би причинила оживотворување на цели наследени јазични слоеви и критичко усвојување на народното поетско наследство во рамките на нови синтетици. Стихот на Есенин не можеше да ги разбуди оние сложени асоцијации што, на пример, еден Петре Андреевски го водеа до самиот извор на свежа народска лексика. Очевидно, тој стих беше поинаку интониран.

Се надеваме дека и овој обратен пример придонесува да се сфати и да се поткрепи основната теза во ова кратко излагање, онака како што тоа можеше да се очекува од изнесеното за карактерот на воздејството на шпанската поезија. Ќе кажеме уште на крајот дека засега влијанието на италијанската поезија не се забележува по толку видлив начин. Но треба да се очекува дека зголемениот интерес за неа, изразен и преку одделни преводи, ќе се пројави како уште еден стимул за откривањето на својствата од медитерански тип во традицијата и во идниот развој на македонската поезија. Се разбира, не треба да се подвлекува дека македонската поезија пред сè самата ги открива тие својства.

РЕЧ ПРИ ОТВОРАЊЕТО НА „БРАНКОВО КОЛО“ 1984

Мене ми се падна да го отворам годинашно-во „Бранково коло“, посветено на 160-годишнината од раѓањето на Бранко Радичевиќ, 120-годишнината од смртта на Вук Караџиќ и 100-годишнината од раѓањето на Вељко Петровиќ.

Укажувајќи му прво почит на великиот Вук Караџиќ, како на втемелувач на новата култура на српскиот народ, би сакал особено да го ставам во нашите мисли споменот за две славни имиња што Војводина ги запиша во историјата на српската литература. За тоа поврзување ми дава добар повод фактот што токму Вељко Петровиќ е посебно заслужен за осветлувањето на Бранковата појава и на суштествените својства на неговата поезија.

Во својот познат есеј Вељко Петровиќ истакнува особено дека Бранко Радичевиќ не е некаков имитатор на народната поезија, туку поет што знаеше да го вклучи традиционалниот звук во сложениот поетски израз својствен за неговото време. „Бранковите песни во духот на народните песни и во нивни облик – вели тој – не се таканаречени пастиши; тоа не се творби по начинот на народското пеење... тоа се непосредни изливи на една наша навистински чудесна поетска душа во првата половина на XIX век“.

Тоа значи – ќе додадеме – дека Бранко обележал еден изразит подем на српската поезија и тоа во пресудниот час на обновување на самата основа на нејзиниот јазик. Тој прв постигна да зазвучат во тој јазик некои суптилни струни, со длабоки и топли лирски резонанси, и тој со тоа откритие сугестивно и трајно дејствува во просторот на српската поезија. Затоа Милан Дединац со право можеше да укаже дека Бранка Радичевиќа го допејуваше и еден Растко Петровиќ и еден Милош Црњански, секој на свој начин.

Тоа значи дека за тие поети Бранковата поезија даваше еден национален фон наспрема кој тие можеа полесно да се ориентираат, барајќи свој карактеристичен израз. Бранко Радичевиќ зафати посебно значајно место меѓу оние што пред него и во негово време беа вклучени во процесот на европеизација на српската поезија; а тоа заправо и значеше создавање на свој национален поетски фон во контакт со развиените модерни литератури. Кога Бранко ја пишуваше својата „Тага и опомена“, туѓи созвездија светеа на неговиот поетски свод. Но затоа подоцна таа негова поема, покрај другите негови песни, претставуваше стекнат опит во сопствениот јазик што ги помагаше новите поетски достигнуања, сè до „Стражилово“ на Милош Црњански.

Ако појавата на Бранко Радичевиќ ја гледаме во оваа светлина, тогаш влегуваме во простори што не можат да се ограничат само со развитокот на српската поезија, туку ја опфаќаат модернизацијата на сите јужнословенски литератури. Не е случајно што во истото време Франце Прешерн го освои магистрално за словенечката поезија оној единаесет-сложен стих на јамбска основа кој така елегично зазвучува и од Бранковата „Тага и опомена“. Ќе додадеме уште дека „Крштевањето на Савица“ и „Тага и опомена“ со своите октави значат и совладување на ист строфичен образец. Овде се открива и нешто од

тоа што во најново време сме го доживувале во својот личен опит и ние, македонските поети, и поради кое јас и чувствувам некое право воопшто да настапам и да говорам вака пред вас.

ЧУДОТО НА ДЕСЕТЕРЕЦОТ

„Снови микрокозма“ („Сништа на микрокосмосот“) на Чедо Вуковиќ ме враќаат кон темата за националниот фон на поезијата. Кога ја обработував таа тема, јас се задржав особено на тоа како врз фонот на славниот еп на Мицкјевич „Пан Тадеуш“ се отсликува поемата на Чеслав Милош. „Кај изгрева сонцето и кај заоѓа“, независно од тоа што е таа по својот израз многу различна од споменатото класично дело на полската литература.

Кај Чедо Вуковиќ е врската со Његош непосредна и далеку понагласена. Тоа се покажува веќе во самиот наслов и во почетните стихови во функција на посвета и увод, како и во изборот на десетерецот со изразито његошевско звучење. Тука се притоа во секоја песна и директни цитати од Његош, при што е упадливо дека тие повеќето потекнуваат од „Горски венец“, иако со насловот се истакнува посебната врска со „Луча микрокозма“ („Лачот на микрокосмосот“). Чедо Вуковиќ постапил како што обично се постапува со цитатите во поетски текст: го приведува тоа што е веќе широко познато во колективот, бидејќи само така може кај читателите да се побуди желаниот одглас и да се постигне поинтимна комуникација преку она што веќе им е заедничко ним и на авторот.

Но врската со Његош во „Сништата“ е уште подлабока. Својственото за Његош опфаќање на појавите во нивната целост, со сите нивни противречности, кои често

водат до користење на силни контрасти (*Нека буде шиио биџи не може!*), послужило како образец за варирање на поетската мисла во овој современ текст, како таа мисла да пушта никулец од његошевското зрно, иако почвата за неа е денешната реалност и судбината на еден чувствителен човек во таквата реалност. Можеме со право да очекуваме дека и некои од најуспешните стихови во овие песни ќе бидат прифатени во јазикотворечкиот колектив за сушти максими, како: *Ниско брдо ѝланине сакрива; Вјеруј снима више но очима.*

Кога веќе се решил да се ослони на Његош, Чедо Вуковиќ, за да биде свој, зел облог да влезе и во некаков натпревар со својот голем претходник и учител. Тој е се запира ни пред искушението да ги варира на поинаков начин некои Његошеви искази, како овде: *Ко ѝод брдом, ѝод несрећним снива / Више види. Око јаву скрива.* Се разбира, до вакво поместување довела основната идеја на текстот која во животот му доделува првенство на сонувањето.

Његоша го одликува динамичност, драматичност, движење напред, постепено доближување кон експресивниот климакс. Тој е еден од оние големи поети што можеа и од една космогониска идеја да направат возбудлива драма. „Сништата“ се проникнати од музичкото начало. Посебните песни во нив (ги има девет) звучат како една симфонија. Движењето е повеќе спирално, порамно и порамномерно, се варираат, до чувството на полнота, мотиви на иста тема. Тоа и останува како доминантен впечаток од целоста, а од тоа произлегува и самиот начин, како и границите на совладувањето и инкорпорирањето на његошевскиот дух и израз.

Чедо Вуковиќ има покажано посебна смелост со тоа што својата поетска симфонија ја гради врз десетерецот што еднаш порано Његош го беше пригодил кон својот глас, обновувајќи го на лексичко ниво. По Вук и

Његош големите поети во областа на српскохрватскиот јазик поскоро го избегнуваа десетерецот, одошто го користеа, плашејќи се можеби од враќањето кон фолклорот или од падот во епигонство. Но во една традиција останува трајно присутно и она што се избегнува, сè дури не дојде време пак да се доградува врз негова основа. Дури и во песни пишуван во слободен стих се јавува по некој десетерец, да потсети, како најобичен метар, близок на секој слух, дека се работи токму за поетски, а не за прозен текст. Таква е, да речеме, функцијата и на оној славен стих на Антун Бранко Шимиќ: *Pesnici su čudjenje u svetu*. Во последно време кај некои помлади поети доаѓа до израз намерата, од десетерецот да се извлечат нови и необични звуци. Чедо Вуковиќ има зачекорено во тој поглед далеку напред. Во согласност со својата музичка постапка, тој го потчинил десетерецот на голем стег. Тој го вклопува во строго изделени секстини, со доследно и сложено римување. Само првиот стих во една таква строфа останува без рима, а тоа значи дека тој заправо потенцијално се римува со секој од останатите пет стиха. Така Чедо Вуковиќ на свој начин широко ја отвора вратата за чудесната звучна магија на десетерецот.

НЕКОЛКУ ОПСЕРВАЦИИ ВО ВРСКА СО ВУК КАРАЦИЌ

Во српската култура Вук Караџиќ имаше претходници. Највидниот од нив, ако мислиме на новото време, беше Доситеј Обрадовиќ, извонредна фигура и по својот живот и по значењето на своето дело. Тој е писател со богат дух и свеж израз, во кој хармонично се вклопува архаичната јазична компонента. Но Доситеј, кој што имаше толку нешто да му соопшти на својот народ и толку нешто да освои за неговата култура, немаше со што да му возврати на широкиот свет. Всушност тој само ги активира во својата средина идеите на рационалистите.

Дури Вук Караџиќ ја задолжи европската култура со несомнен принос. Мислам дека е тоа досега еден единствен пат кога српската култура успеала во определен историски момент така широко да го заинтересира светот.

Вук дојде во вистинско време да му понуди уште една свежа струја на европскиот романтизам во подем. Вук, се разбира, не е ни најмалку заслужен за теоретската разработка на овој ваков контакт. Тој простосрдечно признава дека и на самиот во почетокот не му било јасно зошто Европа толку ги цени народните песни. Теоретската основа ја поставија Хердер и други мислителите по него.

А Вук тие теоретичари ги поддржа со жив материјал, дотогаш недоволно познат, а извонредно илустративен за нивната теза. Ним им беше потребно да најдат

надвор од класичните обрасци извори за книжевна обнова. Вук им откри еден таков извор во усното творештво на својот народ. Не случајно самиот Гете истакна дека српската народна поезија во германски превод станува составен дел на германската литература.

Така се случи првиот Вуков пробив во светската литература. Еден многу интересен литературно-социолошки факт претставува тоа што прославата на 200-годишнината од раѓањето на Вук Караџиќ како да означува втор негов пробив во светот. Вука го славеа оваа година и огромниот Чикаго, и малиот Плотск во Полска. Некој рече дека Франција му дала на Вук она што не се решила да му го даде на Пушкин. Ова не може да биде резултат на активноста на одборот за Вуковиот јубилеј во Белград, за ова треба да се бара некоја подлабока причина.

Според мене таа причина ќе ја најдеме во желбата и дури жедоста на современиот свет да се потсети на автентичните извори на својата култура. Како за голтка свежа и бистра вода современиот човек жедува за автентичниот збор, што можат да му го понудат луѓе како Вук Караџиќ. Како уште бистрата Тара Вук го освежува светот. На застрашениот човек, поставен по не се знае кој пат пред страшилиштата на Апокалипсата, му се веќе преку глава исфорсираните аристократски струи во културата и посебно во уметноста на нашиот век. Управени кон неплоден артизам и кон квазиобновувања само на планот на формата, тие струи ја пренебрегнаа сушноста на уметноста и на нејзината порака. Но застрашениот човек има потреба имено од таа порака. Спасувајќи се, тој не го заборавил ни Вука, ами го вклучува во спасувањето на здравата културна еколошка средина. Големата Вукова прослава во целиот свет открива така дека е готово со сите формализми на XX век и дека поради тоа присуствуваме на втор Вуков светски пробив од кој, се разбира, произлегува и нов подем на културната акција

во светски рамки на народот што Вук го претставува. Јас почувствував дека имам основа да дадам една ваква културно-социолошка анализа.

Во потесната српска средина посебно внимание привлекуваше Вуковата јазична реформа, околу која повеќе децении се кршеа копја. Се слави Вуковата упорност, решителност, неговото опстојување до победата. Сепак, и покрај таа победа, сенката на Јован Хаџиќ го следи на тој пат сè до денешен ден. Иако тесно врзана за целокупната Вукова дејност, таа област за поширокиот свет сепак беше маргинална. За тој свет основно беше освежувањето што Вук го донесе со своите записи на српските народни умотворби, особено на песните, а кое му користеше на ослободувањето на европската литература од класичарските стеги. Затоа не е случајно што и кај Македонците и Бугарите прво најде одглас Вуковата собирачка работа, а дури подоцна и неговите јазични идеи.

Вуковата големина е пред сè во тоа што тој на најдобар можен начин, ослободен од секаква педантерија, знаеше да го претстави тоа свежо уметничко богатство. Како што е забележано на повеќе места, беше тоа еден крупен придонес кон демократизацијата на светската култура. Како сјаен импровизатор дури и во моментот на писменото фиксирање на народните умотворби, тој умееше да им даде форма што со показ на уметнички обработениот збор во оралната традиција, а не да ги вкожурчи во себе и да ги исуши во писмениот запис нивните жинени и животворни пораки. За тоа била потребна голема дарба.

Тука доаѓаме до улогата на собирачот и запишувачот во оној граничен момент, кога поради сè подлабоките процеси на модернизација што го менува битот требаше да се очекува упадок на самата орална уметничка традиција. Требаше, така да се рече, да се фаќа последниот миг, и тоа да го стори некој човек што, иако може да ја посма-

тра таа традиција отстрана, самиот сè уште живее во неа, дише со неа и ја созема во себе нејзината стихија.

Самиот Вук ни дава клуч да разбереме една ваква ситуација и поставеност, кога кажува на едно место дека приказните ги запишувал така што на неписмениот да му биде мило да ги слуша, а на писмениот да ги чита. Со овие зборови е не може подобро повлечена пределната белега што ја имаме на ум. Бродот ја крева котвата, него го чекаат нови предели, но тој е сепак уште во своето пристаниште, и морнарите сè уште го гледаат родниот пејзаж, ги впиваат неговите облици, неговите бои и мириси.

Бидејќи јас и порано сум се интересирал за улогата на една креативна личност во таква пределна ситуација, нека ми биде сега дозволено да се цитирам сам себеси, за да покажам како сум размислувал за таа тема во врска со запишувачката дејност на нашиот Марко Цепенков.

„Интересно единство ни се претставува кај Цепенкова: тој е целиот внесен во прикажувањето, со наивноста на примитивниот човек, а едновременно му пребегнува смешка, сосем неусетно, како со крајот на мустаќот – што само наспомнува дека прикажувањето го следи и еден запишувач кој само вешто се прави дека му верува. И ако мисли човек за тоа интимно единство и двојство, би посакал – запишувачот да бил со повисока култура, со повешто перо: тогаш ќе се отклонеле оние непотребни граповости и повторувања што ќе се сретнат и во најубаво предадените записи на Цепенкова, а да не зборуваме за оние што не спаѓаат меѓу нив. Но веднаш ќе се повлече: дали во таков случај не би настрадал прикажувачот, дали не би била нарушена таа наивноост што го чини чарот на приказната, дали не ќе се прекинеше таа нишка до народното чувствување која не трпи поголем растег? Сепак мерата на писменост што ја имал Цепенков донесува и извесни негативности, доколку се работи баш за што поживото предавање на оној вековен стил на народното

прикажување... И така, останува дека е сепак најдобро што Цепенков бил таков каков што бил“.

Приведувајќи ги овие зборови јас и не помислувам на некаква целосна паралела меѓу Вук Караџиќ и Марко Цепенков. Ги оставам настрана сите разлики по зафатот и достигнуањата, што ги делат, а само сакам да речам толку дека и едниот и другиот биле медиум на традиционалниот народен начин на кажување. Тоа не можам веќе да го пренесам на еден Кузман Шапкарев којшто е инаку извонредно заслужен за собирањето на нашиот фолклор. Во неговите записи се налагаат не ретко особеностите на даскалска писменост и начитаност. И кога тој кажува во својата автобиографија дека во неговата младост славата на Вука, како и славата на други, не го оставала да спие, тој не бил свесен дека никогаш нема да ја достигне Вуковата слава, зашто Вук не беше просто еден запишувач меѓу многумина други, ами и голем писател, голем стилист што, во пределната ситуација за која кажавме нешто, успеал да ја зачува до најголема мера автентичноста на уметнички обработен збор во оралната традиција на својата средина.

БАТКО ЃОРЃИЈА

Текстот на кумановската песна за батко Ѓорѓија го бележам овде, како што сум го чул по радиото. Ги подвлеков местата што сакам да ги продискутирам:

Бајќо Ѓорѓија

Умреја Батко Ѓорѓија, *бре бабо,*
за *једну чашу ракију.*
Не ја умреја од болест, *бре бабо,*
Тук је умреја од лудост.
Све што видеја убаво у село,
Све сака да је *његово.*
Он је видеја убави *биволи,*
па сака да са *његови.*
Он је видеја убаву невесту,
па сака да је *његова.*

Знаеме колку е потресна мелодијата на оваа песна и колку придонесува за силината на простите зборови. Текстот е елиптичен, а пред нас оживува од него лик на тажник што умира од копнеж. Тој лик ни е веќе добро познат и дури сме интимно зближени со него преку Митке од „Коштана“. Така тој е и регионално поблиску определен, за што придонесуваат и особеностите на дијалектот.

Но дали во верзијата што ја запишавме сè придонесува за чистата пројава на таквиот лик?

Во неа има во тој поглед дури грубо нарушување на првиот двостих (Умреја... *за једну чашу ракију*). Ова не е друго, ами само кафеанска пародија на песната. – „Будала, може ли ракија да биде неубава?“ – приговорил некој извикан пијаница. На весели браќа им текнало, при соодветно настроение, да внесат смешка во тажната песна. Но батко Ѓорѓија сигурно не бил нивна прилика и не би умрел за една чаша ракија.

Првобитниот текст не можел да допушти такво искажување. Не може овој стих ни композиционо да му припаѓа на тој изворен текст, зашто прво се изведува причината за несреќата, па дури потоа се укажува и на некои предмети за незадоволениот копнеж.

Сето ова ни дава право да интервенираме и да ја ослободиме песната од подбивот. Тоа право, придружено со чувството на обврска, не може никој да ни го оспори, бидејќи се работи за народна песна. Секој интерпретатор помалку или повеќе ја менува народната песна, и со тоа менување по нешто поправа или расипува. На друго место искажав жалење што такво право не ни е дадено и спрема уметничките творби. Тие можат само да бидат расипувани со печатни грешки од различно потекло при секое преиздавање, а не располагаме со слобода да дотераме или да замениме макар еден слаб стих во инаку целосно добра песна.

Се разбира, замената не е така проста работа. Таа треба да биде извршена на таков начин, што по можност и да не се сети дека некој намерно ја направил. Имаме пред себе народна песна, со определена порака и со определен јазичен исказ, па интервенцијата треба да води сметка и за едното и за другото.

Во конкретниов случај за мене е јасно дека при замената на инкриминираниот стих треба во почетокот да се повтори името *Ѓорѓија* или целото *бајко Ѓорѓија*. Тоа е најнормална постапка на подвлекување, истакнување во духот на народната поезија. Секвенцата што треба натаму да се пополни може да поднесе повеќе варијанти. Сепак и тука има некои ограничувања. Овој *Ѓорѓија*, веќе знаеме, не може да биде „пуш(т) пијаница“ како во други песни. Од формална гледна точка добро е да следува созвучје, што е многу обично во народните песни. „Ѓорѓија фидан-бојлија“ нуди такво созвучје, но ликот премногу го експонира по физичката убавина. Мислата не води така што атрибутот да го бараме сообразно со клучниот исказ дека батко *Ѓорѓија* умрел од *лудоси*. „Ѓорѓија *йуси* *дерџија*“ ни се чини премногу силно подражување на Миткеовскиот образец: „Ѓорѓија *душа* *дерџија*“ премногу доближено до постапката на психолошка анализа; „Ѓорѓија *деликанлија*“ содржи недоволно познат збор (деликанлија – луд и млад, наперчен – објаснение на Јадранка Владова во романот „Мојот пријател“). Се решаваме најпосле, барем засега, за „батко *Ѓорѓија*, дерт-лија“. Определбата ја збогатува содржината на клучниот збор (*лудоси* = копнеж, дерт до изгора) и звучи народски.

Ми тврдат дека во некоја стара песнарка била објавена и песната за батко *Ѓорѓија*, без да се споменува „чашката ракија“. Јас досега не сум имал можност да прочитам некој таков постар запис. Би било интересно да се види што стои таму на местото што го поправаме.

Остануваат уште две поситни работи. Во првите два двостиха е додадено „бре бабо“ за пополнување на метарот. Тој извик е премногу стереотипен и би можел да биде поприкладно со содржината на песната заменет, на пример, со „ле туго“. Во четвртиот двостих не изненадува *биволи*, зашто сме слушале и *волови*. Ни се чини дека е подобро второво, не само поради ефектот на римата, ами

пред сè поради тоа што ликот на невестата ни се вклопува природно во жанр-сцена со волови и орач. Таквото восприемање е нормално за нашата традиција.

Ете како го искористив јас правото на интерпретатор на народната песна, со надеж дека предложив поубава верзија. Да можев уште да ја запеам!

ЗА „ТЕШКОТО“

Паметам два претходни стимула. Првиот дојде во годините на војната. Беше стар обичај да се собираат селаните од околицата на трет ден Велигден во Прилеп. Тогаш сè јачеше од свирка и веселба. Но таа година беше воена, времето несигурно, луѓето потиштени – малцина се решиле да дојдат – ретки упорни тајфи, и нигде да се чуе свирка и песна. Одеднаш на „старото корзо“ здогледав момински танец, „глуво оро“ без музика. Значи, тоа не беше „тешкото“. Играа неколку селски девојки, во народна носија од нашиот крај, некои дури без чевли или опинци, ами по налани. Но каква сериозност беше испишана на нивните лица, како да прават свет обред! Запрев како поткосен, грабнат од некакво длабоко и нејасно на сетување, како во еден миг да го доживеав сето што подоцна ќе треба да го кажам во песната. Но во тој миг сето тоа можеше да најде израз само во придушен издив и во напорот да се запрат солзите.

Непосредно по војната слична возбуда доживеав кога во Скопје се случи да ги видам лазарополците како го играат „тешкото“. Тоа беше вториот стимул. Како песната да доби име пред да биде запишана. Дури сега, по повеќе децении, забележувам дека двата првобитни стимула го определиле и стихотворниот ритам на мојата песна. Првиот можел да биде само извик, или издив, другиот – крштењето на песната. Почетните зборови во неа: „О тешкото!“ – го налагаат енергичниот амфибрах.

Запишувањето се случи дури по една година, ако не и повеќе, во февруари 1946., во Белград. Имав во хотелот „Касина“ соба што гледаше спрема дворот. Седнав едно претпладне и со необична леснотија, како со еден замав, ги напишав сите осумдесет стиха, колку што ги има мојата песна. Како сега да ги гледам пред себе тие редови испишани со некое мастило нестандартно по боја, какво што случајно ми се нашло при рака. Беше тоа импровизација по која можев во концептот да внесам многу малку поправки. Песната беше печатена истата година во списанието „Нов ден“.

ЗА „ВЕЗИЛКА“

(Писмо до уредничкиот на „Школски час“ В. Сџанковиќ)

Ви благодарам што ме поканивте на соработка, па така добив можност да им се обратам со Ваше посредство и на читателите на „Школски час“. Се разбира, нема да ја заборавам Вашата желба да кажам нешто и за својата песна „Везилка“ што е, ако сум разбрал добро, предвидена во наставната програма за посебна анализа.

Селото Небрегово кај Прилеп, во кое сум роден на 19 декември 1921. година, се споменува во една грамота веќе во првата половина на XIV век. Јас сум растел во патријархална средина, во која традиционалната народна култура уште живееше со полнокрвен живот. Јас не сум узнавал, значи, од книги за силата на преданијата и митските слики, ами на некој начин веќе бев посветен во тие тајни уште во куќата во која сум роден и во која го поминав своето најрано детство. И сега живо се сеќавам не само за свечениот глас на старите луѓе кога ни кажуваа приказни, туку и за изразот на нивните лица и за нивните гестови со кои го придружуваа кажувањето, така што сето тоа личеше на одамна некогаш установен обред. Подозна сфатив дека тие кажувања, како и другите облици на традиционалната уметност и култура воопшто, содржат важна порака за човечката егзистенција и дека треба да се зачуваат на тој начин што ќе ги вклучиме во нови синтези со јазикот и други изразни средства на своето време,

за да ни звучат тие пораки појасно и посодржателно. Тоа сфаќање дојде до видлив израз и во мојата поезија. За тоа би сакал сега нешто малку да ви кажам.

Прво во 1946. година ја напишав песната „Тешкото“. Првиот стимул потекна од едно доживување на „глуво“ оро во деновите на селските собори во Прилеп. Такви големи собори се одржуваа секоја година во средата и петокот по Велигден. „Везилка“ настана подоцна. Таа е објавена во едноимената збирка во 1955. година. Сега немам можност да проверувам дали малку пред тоа била објавена и во некое списание. Ако симболиката на народното оро ме привлече рано, треба да признаам дека само постепено и без поголема возбуда ги открив за себе симболите што може да ги понуди народниот вез. Овде е нужно едно објаснение. Јас не случајно го споменав Небрегово. Тоа спаѓа меѓу населбите во подножјето на Бабуна, кои веќе ја беа напуштиле народната носија. Под турска власт тие села не биле чифчиски, така што врска-та со градот тука била потесна, па и одењето во светот полесно. Народната носија со богати везови се задржала во полските села. Тие селани ги викавме „везените“ и на нив гледавме малку од високо. Затоа јас и не сум зачувал во споменот некој подлабок впечаток од соборите на кои раскошно бликаа боите на ракавите од белите кошули на момите и невестите од полските села. Првиот стимул за „Везилка“ се јави, кога разгледав еден убав албум на македонски везови, издаден од Етнографскиот музеј во Скопје. Потоа дојде, се сеќавам, една визуелна сензација. Патувајќи со воз за Прилеп, погледав во еден момент низ прозорец право во синото небо. Ми се стори како на него да гледам еден мотив од народниот вез. Се јави, значи, една од оние слики што ќе бидат вклучени во мојата идна песна.

Таа песна ја напишав лесно, а спокојно, без некоја возбуда и без онаков занес, каков што чувствував кога го

пишував „Тешкото“. Се доби без претходна намера еден совршено симетричен текст, како свесно да се следел симетричниот распоред на елементите во народниот вез. Јунаци на таа песна се Поетот и Везилката. Во првиот дел на Поетот му припаѓа една строфа, а на Везилката три, - во вториот обратно. Спротивставувањето на црвената и црната боја служи да се прикажат на симболичен начин две страни на животот. Едната боја ги претставува темнината, потиштеноста и уплатот, а другата зазорувањето, копнежот и надежта. Тоа е основниот фон за „Везилка“, што го вклопува согласно во себеси споменувањето токму на „македонска песна“.

Јас еднаш веќе сум објаснувал што значи за мене синтагмата „проста и строга македонска песна“. Песната треба да соопштува нешто важно, да биде доведена до просирен израз и да открива одлики на едно поднебје или подобро речено на една традиција. Во создавањето на посебниот свет на уметноста, како простор на некоја утеха и некоја сигурност за човека среде бурниот и непредвидлив свет на реалноста, еднаква е улогата и иста е судбината на Везилката и Поетот. Затоа Поетот и се обраќа кон Везилката со своите прашања. Тоа би била моја дополнителна анализа на песната што сум ја напишал некогаш.

Интересно е дека јас најдоцна се обравив кон народните вербални творби – легендите и песните, како кон извор за нови поетски синтези и обновувањата за кои зборував. Дури во 1957. година настана „Стерна“ како прва песна во циклусот за Марко Крале. Ми беа потребни цели дваесет години да го завршам тој мал циклус од само пет песни. Мислам сепак дека таа трпеливост не беше залудна. Јас лично сметам дека тој циклус држи посебно истакнато место во мојата поезија. Тоа го потврдуваат и некои од моите преведувачи. На унгарски излезе избор од мои песни под наслов „Марковиот манастир“, а француски превод носи наслов „Марко Крале и избрани песни“.

Не би сакал да остане на крајот впечаток дека пре-тежниот дел од мојата поезија е заснован врз вакви под-буди. Има во неа уште многу компоненти. Така јас за себе го изнајдов моделот на записи, кратки фиксациии на дожи-вувањата така да се рече во самиот миг на нивната мимо-летна појава. Но далеку би ме одвело сега во едно писмо да се задржувам на сето тоа. Оние што тоа поблиску ги интересира можат да ги побараат моите песни и есеи во изданието на моите избрани текстови во четири книги на српскохрватски јазик (Сараево, 1981). Јас овој пат сакав само да го опишам и да го објаснам оној поширок кон-текст, во кој настана и во кој се вклопува „Везилка“.

СВЕТОТ НА ЛЕГЕНДАТА

ВО ПРИРОДАТА

Сношти Мајка праша: „Зошто сега небово нема ѕвезди као некогаш? Ами некогаш, кога сме оделе на жетва, се гледаа како кичери, - ти се чини со српот можеш да ги достигнеш.“ Ѓ реков дека сега имаме електрика и од неа ѕвездите бледнеат. Се загледав потоа добро над себе. Иако е веќе ноќ, иако улични светилки нема близу околу нас, сепак земните одблесоци од различни страни зрачат во небото и одвај понекаде за миг трепнува трага од некоја ѕвезда. Како од голема небесна суша да секнале изворчињата на ѕвездите. Нив ги нема за нашето око.

Наскоро по тој разговор си легнав, веќе доста изморен. Но сонот никако да дојде. Така ја минав ноќта, занесен но сепак буден, оставен на жестокоста на црните мисли, за кои има особено во последно време толку многу причини. Со еден постојано активен дел од свеста го следев текот на ноќта, како да имам во мозокот вграден песочен часовник. Дојде време и за бесониците. Тишината ја нарушува речиси само повременото лаење на пците. Забележав дека за разлика од поранешните лета сосем ретко се гласат ноќни птици. Некој ми кажа овие денови дека видел отепана кукумјавка. Можеби некој несреќен будник се решил да ги ништи и ги натерал да се оддалечат. Не верувам дека тој сега спие спокојно. Се досетувам дека причината за бесоницата не се само ни нашите црни мисли. Кон нив се придружува нечујниот шепот на ѕвездите. Иако се тие невидливи, иако ни се чини дури

дека сме сосем одделени од нив во своите сопчиња, под покривачот на своите легла, тие допираат до нас, зрачејќи по разни бранови должини, сè до нашите мозочни клетки, на кои им ги предаваат своите далечни пораки. Нашите нерви се оптегнати и разбираат само толку дека некои огромни далечини полагаат право на нас и затоа нејќат да нè остават на мира. Така си мислев јас и тоа беше уште една тревожна мисла што не ме оставаше да заспијам. Тогаш ги чув и првите петли. Потребно ми е уште малку трпение, па да го дочекам денот како некаков излез.

Одамна е разденето и јулското сонце веќе добро пече. Јас се движам ваму-таму, но тешката умора како да се пробесила на мене и се влече каде и да стапам. Нема друг спас: си постилам на земи во сенката на тујата зад куќи, се испружувам на грб и мижам. Кога по малку ги отворам очите, гледам далечно бледо-сино небо над себе само со по некое облачно пасомце. Тонам, тонам таму со погледот. Сенката на тујата е густа и добро ме штити од сонцето. Сепак како што ја поместувам главата, по некој негов зрачок ќе сирне меѓу интензивното зеленило на гранчињата. Пак ги склопувам очите, се смирувам, се смирувам. „Еве ме во природата“, си помислив.

„Еве ме во природата“, повторувам во себе. И веднаш се сетувам дека е тоа еден од најобичните искази со кои човек го определува својот однос спрема светот. Природата е обична рамка, декор или сцена на која треба да настапи човекот како неприкосновен субјект и самоустоличен господар. А дали бев во природата ноќеска, кога се вртев очајно без да можам да заспијам? Ми се чинеше дека сум насамо со своите мисли, а ѕвездите сепак ме набарале од невидливи пипала. Не, не треба да се поведуваме по фразата „човекот се нашол во природата“, зашто правилна посока поаѓаме, ако не заборавиме дека човекот е дел до природата.

Но тогаш се присеќавам дека не еднаш во животот, кога сум се нашол во природата, постепено и како неусетно сум ѝ се предавал, дури не почувствувам дека сум дел од таа природа. Сега се будат во моето сеќавање особено јасно, дури и со шумот на бистрата вода, чудесните мигови на такво предавање кај Студено варило, Маркова чешма и Султан суи. Си спомнувам дека одвреме навреме и сум запишувал по нешто од тие доживувања. Младиот човек сакал земјата да го лекува, сакал дури да се фрла на неа со љубов и жар. Зрелиот човек бил задоволен со тоа да ја помазни со рака топлата падинка под есенското сонце на Водно. На старост бараме макар сојуз со дрвјата и затоа внимаваме да не ја нарушиме со нешто тишината. Можеби и таквите искази продолжуваат еден не само наш мисловен тек што нè води низ природата по предодредена посока и тогаш кога ни се чини дека сами сме ја избрале патеката.

Ваквите мисли, но не вака средени, ами распокинати како оние облачни пасомца горе на небото, секој час ги поклопува некој мал настан. Ту ќе се фатат во прплец врапчиња на тујата, ту ќе ме полази црвена мравка по раката и сакајќи да ја иставам забележувам дека моите влакненца прилегаат на сувите тревки врз кои раката лежи спружена, ту ќе прелетаат гугучки негде над дрвото. Не ги гледам, а само го слушам павтањето на нивните крилја и нивното огласување. Дури прелетуваат, тоа е мек продолжителен глас, како да сакаат да повлечат со клунот непрекината линија, за да го обележат открај вкрај својот лет; а кога ќе запрат негде, се слуша рамномерно гугање. Како што одминува полека претпладнето, воздухот станува сè потопол, дури и малку трепети пред заслепените очи, кога нагло ќе се отворат, а и сенката се поместува, но ја чува уште свежината над мене. Преку оградата, зад калинките и смоквите, се слушаат одвреме навреме одломки од разговорот на минувачите и гласови на заиграните деца. Но сето тоа иде некаде од далеку и толку е

испрекинато и неразбирливо, како да не се тоа зборови, ами како да се кршат на тврдата земја и на камењето не-какви тенки-тенки срчи што се одлушнале од синото небесно огледало. И токму кога го чувствувам тоа и така, веднаш се сетувам за поетската проза на Растко Петровиќ „Луѓето зборуваат“ што сум ја читал многу одамна и од која ми останал во сеќавањето само впечатокот од имено такво допирање до слухот на далечни зборови во јасен лете ден. Сега навистина не сум сигурен дали ваквото доживување во природата не е кај мене причинето од тоа што останало во мене како трага од таа далечна лектира и што се слеало неразделно со мојот личен опит. И пак се враќам на мотивот за обусловениот избор на нашите патеки, дури и кога ни се чини дека сме ги изнашле сами.

Човекот е во природата, но и во културата, или ако сакате, тој е дел на природата, но и на културата. Пак се работи, значи, за насетување на вистинската мерка. И добро е што е така. Ако се претпостават крајностите, ќе се стигне, од една страна, до голите инстинкти, а од друга до безумната самозаборавеност на самозваниот господар на природата.

Но доста веќе со правењето на рамносетки. Треба најпосле и да заспијам во свежата сенка на оваа туја. Некогаш напишав: „Има нешто многу просто – тоа е заспивање“. Сега се обидувам и гледам дека тоа не е ни лесно ни просто.

МИГОТ

За значењето на мигот во човечкиот живот се замислив пососредоточено дури кога во „Златоврв“ напишав дека ние луѓето сме „дораснати за мигот, а бедни за дните“. Тоа го доживеав како просветлување на една дотогаш сматна мисла. Тоа значеше дека човекот само во мигот може да досегне некакво величие, врв на среќа, занес на подвиг. Натамошниот тек на времето и настаните пак нè принижува до нашата слаба природа, нè приземјува, нè потопува во сивилото на живуркањето. Не случајно се вели дека е најдобро човек навреме да си умре. Тоа важи особено за луѓе околу чие име се изградил некаков мит. Тој се создал поради подемот на личноста во даден момент и просто е жалосно да се гледа како забот на времето ја руши легендата.

Одовде мислата ме водеше кон откривањето дека внатрешната слика што си ја создава човек сам за себе, оној личен мит што толку ни помага да го издржиме животот, претставува заправо сума на некои врвни мигови во нашето доживување, запаметени за секогаш и потоа поврзани меѓу себе во една низа така што, загледани во таа целост, самите да почувствуваме и да чувствуваме извесен респект спрема својата личност. Притоа своите падови, миговите на својата слабост и дури подлост, радо ги забораваме и ѝ ги препуштаме на потсвеста, за да нè жегне со нив само понекогаш. Од овде се гледа дека кога говорам сега за ова, јас мислам само на светлите мигови

во нашиот опит, а не на мрачните, од кои се составува опачината на нашиот живот. Тие светли часови на подем и вистинска среќа му даваат смисла на целиот наш изминат животен пат. А ако би се собрале тие сите наедно, ако би се пресметало колку вистински траеле и каков дел од нашиот живот исполниле, ќе се покаже можеби дека тие би можеле да се сместат во едно претпладне. Но од таква студена сметка ќе нè штити илузијата на која се крепи во нас чувството за нашата животна полнота и богатство.

Иако ваквите размислувања носеа за мене белег на новина, доста беше да прелистам дел од своите поврмени белешки, како впрочем и некои објавени работи, па да видам дека не ретко сум се задржувал на исклучителното значење на мигот за човека. Впрочем, зар еднаш ми дошле напамет оние зборови на Фауст за мигот на чудесно доживување: „остани уште малку, ти си толку убав!“ Толку пати сум ги повторувал во себе тие зборови! Сега сепак, по целиот опит, и тие, иако толку познати, ми звучат подлабоко. Се потсетувам и на еден совет што м иго дадоа во пресвртна животна ситуација дека на младите треба да им се остави да доживеат макар малку среќа, во моментот кога им се чини дека таа им се нуди, па за натаму – жив е Господ!

Дека ваквите размислувања сепак потекнале од нешто што сум го доживеал како откривање, иако ми било одамна познато како општо становиште, се уверувам и од тоа што на нов начин ги восприемам сега овие стихови од една песна на големиот бугарски поет Николај Лилиев:

*„Възкръсват бавно в морна памет
Случайно срещнати жени
И като плиснали вълни
С незнайното зоват и мамят.
Те обещават в своя зов*

*Да создадат от мига вечност,
Но божията безсърдечност
Не ме наказва със любов“.*

Оваа песна на Лилиев не случајно ја знам напамет. Таа спаѓа меѓу најљубимите за мене песни. Често пати сум ја кажувал и пред други. И секогаш кога ќе дојдев до подвлечениот стих, ми се чинеше дека треба да мидам едно општо место, да се задоволам со една патетична поетска фраза. Сега, меѓутоа, знам дека тие зборови искажуваат едно конкретно и длабоко лично доживување. Толку е верно дека некои поетски пораки можеме да ги одгатнеме дури кога ќе дозрееме до тоа со својот внатрешен животен опит. Ништо не значи во тој поглед дали веќе пред тоа, пред узревањето на нашиот личен опит, сме ги усвоиле декларативно оние вистини судови и становишта што и тој опит ги потврдува, но со подлабока за нас смисла.

СВЕТИ СПИРИДОН СО ЃЕРАМИТКАТА

Пред речиси педесет години сум го запишал во Прилеп ова предание:

Некогааш немало ден, немало ноќ: сејшо било шемница. Коа рекол Госшо да биди, зел свети Спириден една ќерамийка – ја сшиснал вака в рака. По божја шовела водаша си се одделила и шаднала долу. А нао ќерамийка ошшанало светилина.

Во овој запис се задржани особеностите на говорот. Името *Спиридон* народната етимологија го препривила во *Сширидон* спрема имињата на празниците како *Велигден, Пешировден, Илинден*.

Св. Спиридон Чудотворец се празнува на 25 декември. За него како за историска личност се знае дека бил родум од Кипар, станал епископ, умрел во 348 година. Неговите мошти се чуваат на островот Крф. Тој го излекувал тешко болниот син на цар Константин. Парченца од неговите чевли се употребувале како амајлии. Не случајно тој бил патрон на чевларите и преработувачите на кожа.

Митот поднесува и такви анахронизми, еден христијански светец да добие важна улога при самото создавање на светот. Во еден свој поранешен прилог јас забележав дека тоа се случило веројатно поради тоа што неговиот празник доаѓа непосредно по зимскиот солсти-

циум, па со него се преклопил некој пагански култ сврзан со тие денови.

Најчуден елемент е ќерамитката во раката на св. Спиридон. Очевидно дека нејзината улога при делењето на светлината од мракот не била мала. Но во што можела да се состои таа? Во веќе споменатиот прилог јас се осмелив да сугерирам дека таа чудна ќерамитка можела да биде „ишаркана со клинообразно писмо во некој древен халдејски мит“. Мислам дека сега можам да посочам некои места имено од такви древни митови што ќе ја поткрепат мојата претпоставка.

Тие места ги среќавам во изборот на стари блиско источни текстови, што се сооднесуваат со Стариот завет на Библијата избор објавен од Џ. Б. Притчард (*James B. Pritchard, Ancient Near eastern Texts Relating to the Old Testament, Princeton 1955*).

Во вавилонскиот *Еџ за создавањеџо* се раскажува дека родителката на боговите Тиамат се разлутила по некоја причина и решила да изврши преврат на небото. „Цврсти се нејзините заповеди“ – се вели. За постигање на својата цел, таа го избира Кингу, на когошто му ги дава „Табличките на судбината, прицврстени на неговите гради“. „Твојата наредба ќе биде неприкосновена, твојот збор стамен“ – го насрчува таа (*џаму*, 63). Нејзините небески синови имаат потоа големи маки да излезат накрај со еден на тој начин ополномоштен противник.

Митот за Зу, повелникот на долниот свет, сведочи дека Табличките на судбината биле сврзани со врховниот космички авторитет. Зу успеал да ги украде тие таблички, што му отвора можност да ја узурпира врховната божествена власт. Митот расправа за борбата на боговите да се спречи намерата на узурпаторот (*џаму*, 111-113).

Во митот за создавањето на човекот се кажува дека Богињата-Мајка замесува четиринаесет парчиња од кал.

Седумте ги става од десната, а седумте од левата страна. Меѓу нив таа ставила еден карпич. Така, по уште некои дејства, се создаваат првите седум мажи и седум жени. Во случајов керпичот, или ќерамитката, ги дели противставените полови, како што во преданието од Прилеп ја дели светлината од мракот.

Се разбира, Табличките на судбината биле нешто екстраординарно. Но не треба да се сомневаме во магиската функција и на ќерамитките при делењето на денот од ноќта и при создавањето на човечкиот род. Иако тоа не ни е непосредно соопштено, не е чудно „божјата повела“ да била изразена на нив и со некоја писмена формула. И во Стариот завет Јехова го поучува долго Мојсеја на Синајската гора, но на крајот му ги дава своите заповеди и писмено на две камени плочи, „пишувани со прстот божји“ (Втора книга Мојсејева, гл. 31, ст. 18). Во старите блискоисточни деспотии многу добро се знаела силата на врховниот декрет или указ, па и словото божјо се потврдувало со уште поголем авторитет во писмен облик.

А сега, независно веќе од нашиот краток запис за св. Спиридон со ќерамитката, ќе споменам уште два-три мотиви што ми се познати од детски дни од кажувањето на нашите стари, а за кои наоѓам древни паралели во својата најнова лектира. За човекот што некој орел го извишил до небеси, за да ја види открај в крај земјата пишувачот веќе на друго место, посочувајќи ја паралелата од една епизода во романот на Псевдокалостен за Александар Велики. Но сега, сретнав далеку постаро соодветство во вавилонско-асирскиот мит за Етена, когашто орелот го качува на небо и одвреме навреме го прашува како му се гледа одозгора земјата (*џаму*, 118). Во спевот за Адапа, зачуван само фрагментарно, се среќаваме со мотивот на одземање на силата. Врховното божество Ану негодува дека богот Еа го создал Адапа толку силен, што дури на јужниот ветар, да му го скрши едното крило. Се разбира,

Ану ќе преземе што е потребно да се исправи таа грешка (*шаму*, 102-103). Во есејот „Совпаѓања“ јас своевременно се задржав и на едно место од својата песна „Одземање на силата“. Се работи за оној богоборечки настап на Марка Кралета, кога тој му префрла на Господа дека нè создал нас луѓето, за самиот да откине од маките. Тоа беше еден мој самосвоен проблесок. Подоцна установив дека истата идеја ја има искажано египетскиот гностички поет Валентин уште во II век на Христа. Побарав објаснение за ова совпаѓање во тоа што, вклучени во исти систем на мислење, во случајов митско, двајца луѓе, независно еден од друг, можат да откријат или да насетат исто решение. Сега пак гледам дека споменатата идеја е присутна и во еден многу постар извор. Во вавилонскиот *Еј за создавањето* Мардук замислил да го создаде човекот: „Тој ќе иде задолжен со служба на боговите, за тие да си бидат спокојни“, (*шаму*, 68). „Јарем тој ќе носи... Товарот на создавањето тој ќе го носи!“ – се вели за човекот во митот за неговото создавање од страна на Богињата-Мајка (*шаму*, 99). Според тоа, мојот заклучок за самостојно насетување на иста содржина важи во целост сè уште само за мене лично додека се отвора прашањето дали Валентин не ја презел идејата од некој постар извор.

Мојата најнова лектира ме уверува дека јас уште од детството познавам повеќе древни митски мотиви, дојдени до мене преку усната традиција, сè едно што за тоа, како и за движењето на својата мисла по митски патеки, станувам свесен дури во последно време. Ми се случува нешто слично како на господин Журден од Молиеровата комедија, којшто со пријатна изненада и големо задоволство најпосле разбрал дека цел живот говорел во проза. Мислам дека сепак било подобро што не сум бил со митологијата запознат колку денеска во времето кога го пишував циклусот за Марка Кралета. Можеби поголеми верзираност ќе ме вовлечеше неусетно во мрежата на општи шеми и ќе го ослабеше во мене спонтаниот откривачки импулс.

ЕДЕН МОТИВ ОД „АЛЕКСАНДРИДА“

Читајќи ја повеста „Животот и подвизите на Александар Македонски“ од Псевдо-Калистен, во српски превод на др Челица Миловановиќ¹, откривам еден мотив што ми е одамна познат од нашите преданија. Тој е вклучен во оној дел на повеста, каде што во вид на писмо упатено до Олимпијада и Аристотел, главниот јунак раскажува што сè му се случувало, кога упорно настојувал да допре до крајот на светот и до Земјата на блажените. На тоа место расказот, од името на самиот Александар, тече вака:

Тој сакал да се увери дали навистина стигнал до крајот на светот. Наредил да се фатат две големи бели птици и да се остават да изгладнат. На нивните вратови ставиле нешто како јарем, а над него дрвена кошара, во која се сместил Александар. Во рацете држел две копја со месо набодено на врвот. Птиците веднаш летнале, сакајќи да го дофатат месото и го кревале сè повисоко, како до самоти небо. Таму едно човеколико суштество го предупредува да се врати долу дури птиците не го растргнале самиот него. – „Гледај ја долу земјата, Александре!“ – Јас со ситрав го ситав ив погледој, кога таму – огромна змија се свиткала во колце и среде тој среинав: „Насочи ги којата кон она зумно зашио тоа е земјата и змија-

¹ М. Фишер (ред.) Повести из античке књижевности, СКЗ – Београд, 1986, 57-107.

ӣа е морей̄о ӣӣо ја окружува земјай̄а“. Александар се спушта среќно долу и крајно исплашен и исцрпен се откажува од недостижното².

Читајќи го ова место, јас со изненада се сетив дека самиот сум запишал и објавил една варијанта на овој мотив во народното усно кажување. Записот го направив по зборовите на баба Дунавка во Прилеп, негде во 1942 или 1943 година. Баба Дунавка, родена во минатиот век во село Дреновци, имаше тогаш веќе околу осумдесет години. Краткиот текст е објавен како прилог кон мојот опис на прилепскиот говор³. Бидејќи не е голем изгледот дека компаративистите денеска ќе го откријат, се решив да го препечатам. Ослободен, за полесно читање, од некои знаци на лингвистичкото бележење, но со сите одлики на дијалектот задржани, тој гласи вака:

Една мајка си го ѓроколнала сина си. „Дури – рече – не ја видиш оџкрај накрај земјава, коскиӣе, синко, да не ӣи се ѓочинай̄!“ . се мислел ѓој шо да ѓрај, шо да чини, и оџишол најогади орлиӣе кајшо се собирале над некоа мрша. Вака и вака, - му ја кажа ним макай̄а своја, и 'и молеше да го извиша го̀ре, дури не ја види докрај земјай̄а. Арно“, - му рекоа орлиӣе. „Туку ӣи заколи една крава и најолни една мешина вода. Коа ќе ӣи ѓобараме да јадиме, од кравай̄а да ни дајш, коа ќе ӣи ѓобараме да ѓијаме, вода да ни дајш“. Се најрае ѓој ѓака, и орлиӣе го кренаа. Лей̄але, лей̄але, лей̄але, и најјосле му рекле орлиӣе на момчеј̄о: „По̀гледај сега долу!“ Се оџулил ѓој, и шо ќе види?! Една кай̄ина и еден смок, се свиџкал околу кай̄инай̄а. „Сега, кај сакаш да те ѓушчиме? Дали на кай̄инай̄а, дали на смокон?“ – „Ако ме ѓушчай̄ на кай̄инай̄а“, - си рекол ѓој со умо, - ќе с'изграскам. Баре нека ме ѓушча на смокон, ќе соџкинам“.

² Таму, 88-89.

³ Б. Конески, Прилепскиот говор, Годишен зборник ФФ, кн. 2, 1949, 297-298.

Коа ѿи го ѿушчиле – чклуї, во вода. Оїи земјаа сеїа со вода била обиколена.

По некои чудни патишта овој стар мотив стигнал дури до Дреновци и Небрегово. Јас имав намера само да им дадам со овој прилог еден корисен податок на оние што ги следат таквите патишта. Сепак ќе забележам дека нашата мала народна сказна убаво ја сенчи судбината на Александра со знак на проклетство.

ДЕТСТВОТО ИСУСОВО

Во евангелијата по Марка и по Јована не се споменува ништо за раѓањето и за детството на Исуса Христа, Матеј кажува дека Исус се родил во Витлеем. Во куќата каде што било детето дошле со дарови мудреци од исток, водени од ѕвезда. Поради стравот од Ирода, светото семејство бега во Египет. Ирод наредил да се истепаат сите деца под две години. Јосиф и Марија се вратиле со младенецот назад по смртта на Ирода. И Лука соопштува за раѓањето во Витлеем. Новороденчето било положено во јасли, зашто не се нашло за Јосифа и Марија место во гостилницата. Не мудреци, ами пастири доаѓаат во Витлеем, упатени од ангелот, да го видат детето. Потоа се кажува за обредите што по Мојсејовиот закон биле извршени и за некои настани во таква пригода. Ништо не се споменува за Ирода и за бегството во Египет. Најпосле се преминува веднаш на случката кога Исус, веќе дванаесетгодишен, дошол во Ерусалим на празникот Пасха и се задржал во разговор со учителите во црквата, со што заправо се навестува неговиот проповеднички настап.

Како растел Исус, што правел и што му се случувало во детските години? За љубопитството на верниците останувала во тој поглед голема празнина. Таа се заполнила со апокрифот обично насловуван „Детство Исусово“. Се мисли дека тој текст бил составен во II век, најверојатно во Сирија. Тој е познат во две грчки редакции и во една латинска, сириска, етиопска, арапска, грузиска. На словен-

ски бил преведен рано, можеби веќе при крајот на X или во почетокот на XI век, и е познат по шест преписа. Тој содржи деветнаесет епизоди, од кои последната го повторува расказот на евангелистот Лука за дванаесетгодишниот Исус меѓу учителите во Ерусалим (Лука 2, 41-52).

Таа последна епизода како да била нуклеус околу кој се организирал целиот спис. Уште неколку други епизоди зборуваат за супериорноста на детето Исус над учителите, над оние што сакаат да го поучат и описменат. Другите епизоди говорат за неговите односи со децата и нивните родители, како и за пројави на неговата чудотворна моќ. Тешко на оние што ќе го навредат или удрат, зашто ги чека клетва и непосредно наказание. Со тоа заправо се нарушува нашата претстава за кроткиот лик од евангелијата. Само еднаш во евангелискиот расказ Исус фрла таква клетва – на смоквата што не дала плод. Сиротото дрво треба да се исуши, како да не му било доста што било лишено од род. Тоа ни звучи некако дисонантно спрема обичните постапки на Спасителот. Поради истата причина апокрифот греша против духот на евангелијата.

Составувачот на овој апокриф имал на што да се угледа, па да пренесе нешто и од интонацијата на постарите обрасци, било тие да допреле до него по писмен пат или преку усната традиција. Во десеттото пеење на познатата санскритска книга *Srimad Bhāgavatam* се раскажува за детството на Кршна, едно од главните божества на хиндуизмот.

Суштествено е тоа што од хиндуизмот потекнува самата идеја за Богочовекот. Според таа стара религија врховното божество, преку некој свој лик, во текот на една космичка манифестација и по неколку пати се раѓа од смртна жена и го поминува животот меѓу луѓето, задржувајќи ја, се разбира, својата божествена моќ. Потребна за таква инкарнација се јавувала во периоди на ослабена вера и морал, кога се налагала обнова на вистинското

религиозно учење. Овој пат Кршна се родил како осмо дете на Деваки, жена на Васудева, со намера да им стави крај на насилствата на демонскиот крал Камса. Тоа што се случува по неговото раѓање нè води до веќе споменатите мотиви од евангелието по Матеја. Камса сака да го затре божествениот младенец. Тој затоа, како подоцна Ирод, почнува да ги убива сите деца што се родиле во тоа време. Од тој страв таткото го носи бебето кај свои пријатели во друг град, за да расте таму како да е и родено во таа друга куќа. Имаме, значи, пак уште еден стар мотив, со којшто е созвучно бегството во Египет. Освен ова согласност можеме да насетиме во ликувањето на небото, земјата и луѓето, како и во појавата на работодавци и пастири пред божествената рожба.

Барем при првото читање не можевме да забележиме поупадливи совпаѓања меѓу мотивите во санскритскиот расказ и во епизодите од апокрифот за детството Исусово. Детето Кршна постојано ја потврдува својата чудотворна сила и својата надмоќ дури и над најпочитуваните полубогови. Можеби отаде потекнува и оној дух на супериорност во апокрифот, што го чувствуваме дури како нарушување на евангелскиот лик на Исуса. Инаку, во санскритскиот текст се вклучени и сцени во кои се кажува за детско шалавење, па и бербатење, сè едно што детето е инкарнација на врховното божество. Кршна знае, како што им е обичај на сите деца, и да краде, а кога премногу разлава, го врзуваат да седи мадро. Составувачот на апокрифот не допуштил такви случки, држејќи се како сметка за фигурата на Исуса.

Не е наше да ги подвлекуваме сега разликите меѓу хиндуизмот и христијанството, сопоставувајќи ја појавата на Исуса, роден во семејство на сиромашен дрводелец, и на Кршна во неговата земна инкарнација во кралско семејство. Во стариот век престижот на Индија во религиозната и општо во духовната сфера зрачел широко на

сите страни. Доволно е да го прочитаме романот за Александар Велики од Псевдокалостен, па да се увериме колку Индија го фасцинирала античкиот свет. Александар го победил индискиот крал Пор, но потоа не пропуштил да се упати со почит кон индиските мудреци.

ЛИТЕРАТУРА

- П. А. Лавров, *Апокрифические тексты*, Спб. 1899;
Й. Иванов, *Богомилски книги и легенди*, София 1925;
Д. Петканова, *Апокрифи*, София, 1982;
Sri Swami Prabhupāda, *Srimad Bhāgavatam*, Deseto pevanje – prvi deo, Samobor, 1990.

ЦАРЕВА ВОДА

Порано, на друго место, јас се задржав на присуството на митолошки елементи во топонимијата (Конески 1991). Притоа укажав дека во конкретните случаи може да биде тешко да се реши дали називот потекнува непосредно од апелативот или од соодветното име на лице или на натприродно суштество.

Од грчката и римската антика ни е познато дека митолошки називи им се давале особено на планините и водјето. Покрај правото име божествата носеле често и голем број имиња спрема нивните атрибути. Во еден од расказите за Езопа среќаваме вакво обраќање во молитва упатена кон богињата Изида: „госпоѓо со безброј имиња“ (Флашар, 1986, 10). Во вавилонскиот мит за создавањето на светот за богот Мардук се изредени педесет имиња, придружени со соодветен поетски коментар (Pritchard 1955, 69–72). Сепак се чини дека рекордот е постигнат во молитвата на еден асирски владетел, во која, од страв да не се испушти вистинското божје име, се споменати 6.500 имиња (Чајкановиќ 1973, 61). Се разбира, дека барем некои од многубројните атрибути можеле да најдат примена и во топонимијата.

Во однос на словенското митолошко наследство работата се усложува со тоа што располагаме со сосем скудни историски писмени податоци за составот на словенскиот пантеон. Но не треба да се сомневаме дека и кај

Словените ситуацијата во врска со митолошките имиња и нивната употреба во топонимијата била слична. Недостатокот на историски податоци може да се дополнува во овој поглед токму со компаративни изучувања на словенските топоними и на составот на стариот словенски именослов. Притоа може да биде од посебна важност тоа дали еден назив се јавува на повеќе места во различни области во врска со определени објекти (орографски, хидрографски, топографски и др.). Уште посигурно можеме да заклучуваме, ако имаме податоци дека со тие објекти се сврзувале во минатото и култни дејства.

Овој пат ќе се задржиме само на имињата на неколку кладенци и чешми, главно во Прилепско.

1. *Дабојќ*. Тоа е кладенче (клаинче) на Маркукуле кај Прилеп, од заградската страна. Водата е „неделечка“. Тоа значи дека со неа, како и со „средочните“ и „петочните“ води, се сврзани некои верувања. Во определените денови кај таквите изворчиња се носат и болни да се напијат од водата за здравје. Во водата се фрлаат паричиња, а околу по капините и други грмушки се оставаат шамичиња, крпи и кончиња. Интересно е името на оваа неделна вода. Постариот изговор бил *Дабовиќ*. Хипокористикот *Дабо*, познат во јужнословенската средина, го сврзуваат со името на *Дажбоџ*, словенското врховно божество на долниот свет (Чајкановиќ 1973, 394). Во истиот ред може да се постави и хипокористикот *Дабовиќ*, особено поради тоа што се работи за култ околу едно изворче. Водата е поготово дар на подземјето. И инаку е забележано дека некои од ваквите лековити води носат имиња на светци или други заменици, на кои во народната традиција се пренесле функциите на паганскиот Дајбог (Чајкановиќ 1973, 402).

2. *Маркоа чешма*. Таа се наоѓа на Дервен, во леската пред планинарскиот дом, недалеку од патот Прилеп – Велес. Тоа е познато излетиште за прилепчаните. Ја

споменуваме поради тоа што меѓу замениците на *Дажбоџ* спаѓа и Марко Крале, на којшто во народот му се припишуваат некои својства и функции на тоа словенско божество (Чајкановиќ, 1973, 417). Инаку денеска со оваа чешма не се сврзуваат верувања и обичаи што се создаваат околу некоја света вода („ајзмо“). Самиот лик на епскиот јунак, ако е точно дека преносот бил извршен врз неговото име, би бил пречка за тоа.

3. *Царев Сџуденец (Кладенец), Сулијан Суи (Царева Вода)*. Еден *Царев Сџуденец (Кладенец)*, негде близу до Прилеп, се споменува во трескавечките грамоти на кралот Стефан Душан (Мошин 1981; местата посочени во индексот кон тоа издание). Во тие грамоти се споменува и за *Царев Сџуденец* во Полог, забележан и во пописот на имотите на тетовскиот ман. Св. Богородица од истото време (Мошин 1980, 285: Нива над Царевъмъ Студен’цемъ; 298: Нива у Царева Студенца). Во речникот на Даничиќ, под *царевъ*, наоѓаме податок за уште еден кладенец со такво име: „Засеоку села Шикље, Крстима, ишла је међа на царевъ стоуденьць. (Даничић 1964). Најпосле на скопјани добро им е позната чешмата *Сулијан Суи* над ман. Нерези на Водно. Името е турски превод за *Царева Вода*.

Од трите можности за именување во овој случај (1. Според апелативот, 2. според име на лице, 3. според митолошко име) веднаш можеме да ја исклучиме втората, поради простата причина што би било чудно на неколку различни места водјето да бидат наречени со исто лично име.

Без да ја откажуваме сосем можноста за именување според апелативот *цар*, треба сепак да посочиме некои моменти што ја намалуваат веројатноста на една таква претпоставка. Мотивот за називот *Царев кладенец* не може да се налага со таква сила како при називот *царев џуџ*, (*орум*) којшто се среќава во споменатиот список на имотите на тетовскиот манастир (Мошин 1980, 286). Се работи, имено, за мали изворчиња, што навистина не

секнуваат, но и не гргаат, за да оставаат некаков впечаток по својата силина. Може да се помислува дека името им доаѓало по тоа што се наоѓале на царева земја, но не е тешко веднаш да се открие слабоста на такво помислување. Во еден комплекс на царева земја секако би имало повеќе такви кладенчиња, та тие и не би можеле да се избираат како некаков маркантен ориентир, ако станува потреба од поширок увид на теренот.

Примерот со *Царевнио̄ Сѣуденец (Кладенец)* негде кај Прилеп, во трескавечките грамоти, е особено показателен во таа смисла. Од тој пункт почнува обележувањето на големиот комплекс што му се подарува на манастирот Трескавец, во кој е опфатен целиот масив на Бабуна, за да се заврши ограничувањето и да се затвори кругот пак со истиот пункт (у Царевъ Кладеньць, ѿдъ где се и зачело). Тоа значи дека станува збор за еден кладенец што бил добро познат во Прилепско, за да послужи за таков основен ориентир. Каде се наоѓал тој, ние денеска не можеме прецизно да установиме, иако со голема веројатност можеме да го лоцираме негде во месноста *По Воденици*, до присадскиот пат, која денеска во најголем дел е потопена од вештачкото езеро за наводнување.

Еден таков кладенец, ако не можел да биде пошироко познат по обилноста на водата, можел да стане таков по нешто друго. Најблиска ни е помислата дека и во овој случај можело да се работи за некоја лековита вода, каква што е сè до наше време изворчето *Дабовик*. Тоа нè тера да го поставиме прашањето дали и називот *Царев Сѣуденец (Кладенец)* не може да се сврзе со митологијата.

Оваа претпоставка станува веројатна со тоа што со доволно аргументи се тврди дека еден од атрибутите на врховното словенско хтонично божество бил *цар* и дека трага од тоа е зачувана во фолклорот во ликовите на *цар Тројан* и *сребренио̄ цар*, којшто се смета за господар на рудниците (Чајкановић 1973, 359–364), како и во ликот на

цар Радован, во врска со кој Чајкановиќ забележува: „не треба заборавити да се епитет „цар“, у грчком βασιλεύς, радо даје божанствима и демонима доњегa света (*истио*, 446). Кога под притисок на христијанизацијата името на *Дајбоџ* морало да отстапува, како име на некои „лековити“ води, според нашата претпоставка, се задржувал епитетот *цар*, обичен при него, до толку полесно што е тој полисемичен. Турското Султан Суи, значи, можело да прикрие една интересна предисторија.

ЛИТЕРАТУРА

Даничић 1864 Ђ. Даничић Рјечник из књижевних старина српских, III, Београд, 1864.

Конески 1991 *Б. Конески*, Манастири и легенди, „Лик“ (додаток на „Нова Македонија“) од 5. VI 1991.

Мошин 1980 и 1981 *В. Мошин и Л. Славева* (ред.), Споменици за средновековната историја на Македонија, т, III, Скопје, 1980, т. IV, Скопје 1981.

Pritchard 1955 *J. B. Pritchard* (ed.), Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament, Princeton 1955.

Флашар 1986 *М. Флашар* (ред.), Повести из античке књижевности, Београд 1986.

Чајкановиќ 1973 *В. Чајкановиќ*, Мит и религија у Срба, Београд 1973.

СКРИЕНИ ЗНАЧЕЊА

Правиме реконструкција на формално и содржинско ниво на четири микро-текста, две пословици и две формули, со цел да допреме до некои постари слоеви во нивната порака.

1. *Цреј шуџара ѓрекара*

Откривањето на значенски слоеви во соодносот меѓу апелативите и личните имиња може добро да се илустрира со анализа на пословицата: Цреп шутра прекара. Кај Цепенков: „Цреп шутара прекаруа, со забелешка: Прекар му вади (бр. 2655). Содржината ја предава и: Се посмеа штрбло на чулета (без уши) Цепенков, бр. 2245. Со иста порака има повеќе изреки, вклучувајќи ја како најпозната и онаа за луѓе што во окото на ближниот ќе видат и раска, а во своето не можат да видат ни греда. Цепенков ја иновира глаголската форма, со што се нарушила римата. Тој сосем приближно го погаѓа и значењето на *ѓрекара* (од *ѓрекар+ја+џи*), кое поточно може да е преведе со „префрла, прави забелешка, замерка“. За нашето јазично чувство *шуџара* е именка од ж.р. во позиција на директен објект. Така сфаќаме, бидејќи се заборава личните имиња *Цреј* и *Шуџар*. Потврди за *Цреј* наоѓаме доста во турските пописни дефтери од XV – XVI век. И *Шуџи* е старо име (во речникот на Даничиќ: *Шоуџиџ*), забележено и кај Миладиновци во формата *Шуџе*.

Инаку се бројни примерите што сведочат за големата продуктивност на суфиксот *-ар* за изведување на лични имиња. По ова можеме пословицата да ја напишеме и по ваков начин: Цреп Шутара прекара. Тогаш *Шуџара* би било акузативна форма од м. род. За нашите предци оваа пословица носела побогата информација отколку за нас. Тие ја разбирале врската меѓу апелативите и личните имиња што се пројавувала во еден ваков исказ.

2. *Сџрав лозје чува*

По исти начин можеме да пристапиме и кон пословицата: *Сџрав лозје чува*. Блиската српска пословица: *Сџрахџ козе џасе* (*Вук Караџић*) нè упатува на лично име во подметот. Притоа не се работи за измислен хипокористик, бидејќи името *Сџрах* било познато во словенскиот именослов (тоа е потврдено меѓу староруските имиња во речникот на Н. М. Тупиков). И така, во времето кога се родила нашата пословица лозјето било чувано и од страх и од Страх. Со тоа пословицата, како минијатурна уметничка творба, била побогата и дејствувала поефектно. За нас останала пооголена нејзината рационална порака.

3. *Сонце бонце*

Кај Миладиновци меѓу јазичните игри („играчки“) е забележана една со ваков почеток: Сонце бонче, богоо јајце (бр. 668). Во овој запис дошло *бонче* место обичното *бонце*, со кое се постига и рима. Очевидно дека на К. Миладинов му звучел чудно овој збор, па го изменил во *бонче* (што веќе можело да го потсетува на лично име, па и на име на село).

Во оваа фраза се прави споредба меѓу сонцето и јајцето. Како метафора за сонцето, јајцето укажува на пагански претстави, според кои е тоа микромодел на Кос-

мосот. Познат е митот за создавањето на светот од јајцето. Не треба да изгубиме од предвид дека и овде е речено „бого(в)о јајце“.

Исказот се одликува со нагласена ритмичка структура, па би било интересно да се направи обид за реконструкција на неговото звучење со реституција на загубените ерови, што нè води во времето пред X век, а со тоа по друг пат нè доближува кон дохристијанскиот период. Но за да извршиме таква реконструкција потребно е да установиме што може да биде *бонце*. Ни помага варијантата: Слџнце – блџнце, / благуново јајце – запишана од Ал. Мартинов (сп. Л. Миков, Български великденски обреден фолклор, Софија 1990, 17). Се работи за основа што ја имаме во глаголот *blъsnoti* „болсне“, заправо за казационален збор во една јазична игра, во која се користи римата, создаден со вкрстување меѓу споменатиот глагол и именката *slъньсе* (*blъ X ньсе = blъньсе*). Според тоа „сонце бонце“ би можело да се објасни како „сонце, болскотно сонце“).

По ова исказот може да се реконструира по ваков начин: Slъньсе blъньсе, bogovo јајсе. Добиваме симетричен стих од 12 слога со цезура на средината. Со тој резултат можеме да бидеме задоволни од прозодиска страна. Меѓутоа, нашата реконструкција треба уште да се позабави со атрибутот *bogovo* од морфолошки и семантички аспект.

Таа позиција е несомнено најспорна во нашиов стих во самата народна традиција. Веќе ја приведовме варијантата со *благуново* место *богово* (јајце). Уште една варијанта забележал А. П. Стоилов: Сџнце, сџнце / Богорово јајце (Л. Миков, 17). Од Прилепско ми е познато и: Сонце, бонце, Богоројчино јајце. Сите овие замени следат некој свој ритмичен тек, но отстапуваат од симетричниот дванаестерец во нашата реконструкција по тоа што трисложниот атрибут го заменуваат со повеќесложни во вториот дел во стихот.

Придавката *бо̀гово* предизвикува приговор од морфолошка страна. Просто речено, таа ни звучи малку необично, зашто нормалниот посесив изведен од *бо̀г* е *бож(ј)и* а не богов. Христијанските претстави и погледи не даваат повод за синтагми како *Божје јајце* или *Бо̀городичино јајце*, па останува да заклучиме дека сите овие атрибути биле активирани за да се истисне од омилената детска јазична игра една посесивна форма од некое веќе непригодно име. Бидејќи метафората за сонцето нè упатува кон дохристијанскиот период, тоа име треба да биде најскоро име на некое словенско паганско божество. Во словенскиот пантеон бог на Сонцето бил *Сваро̀гъ*. Изведувајќи посесивна форма од тоа име со старата наставка *-је*, нашиот реконструиран стих можеме да го предложиме по ваков начин: *Slъньсе blъньсе, Svarože јајсе*. Така нема ништо да си противречи во неговата порака, како што нема ништо да ја нарушува неговата прозодиска структура. И во натамошните речења во оваа јазична игра (како кај Миладиновци: -камо тоа јајце? го изеде мома, -камо је момата? она се скри дома...) може да се насетуваат траги од древни космогониски митови, во кои се кажува и за случаи кога едно божество голтнало („изело“) друго во борбата за превласт. Во варијанти место *мома* се среќава *Мара* (в. подолу во т. 4). Но сега нема да одиме подалеку од тоа што го направивме како претпоставка за првобитниот облик на почетниот стих.

4. Дрена Мара

Тоа е една добра желба да растат децата. На детето му се опфаќа благо со дланките главчето и тоа се поткрева дури да застане на прсти, а притоа се повторува со посебна интонација, провлечено, формулата: *Дрена Мара, Дрена Мара, Дрен Кукуш!* Ги пишуваме сите зборови со голема буква, зашто претполагаме дека се работи за лични имиња, не случајно подбрани, ами пригодни да ја

изразат желбата. *Дрена* и *Дрен* биле лични имиња, во апелативот *орен* се употребува во ваква компарација: *здрав* како *орен*. Мислиме дека и *Кукуш*, штом се нашло во вакво контекст, било лично име, варијанта спрема *Куко*. Во топонимијата *Кукул* е познато како назив за висока антропоморфна стена. Спрема тоа како што *Дрен* згодно ја искажувало желбата за здравје, така *Кукуш* на крајот на формулата и на влечењето нагоре било згодно да ја искаже желбата за растење. И изборот на името *Мара* не може да биде случаен. Освен тоа што тоа е често во песни, загатки, пословици, можна е првобитно и асоцијација со Огнена Марија, женски пандан на св. Илија (сп. *силен како гром; брз како веда*). Во симетрично градената формула, две имиња се резервирани за женски, а две за машки деца.

ДИМНИ МАРКО И ДИМНА ГОРА

Епитетот *димни*, *димна* е редок во македонската народна поезија. Обликот доаѓа од *дивни*, *-вна*, со познатата асимилација *вн>мн* (сп. *равна>рамна*, *одавна>одамна*). Со истиот тој премин зборот е забележан и на српскохрватскиот терен.¹ Во македонскиот овој збор претставува архаизам, задржан во јазикот на народната поезија. Дури во најново време употребата на *дивен* се обновува во литературниот македонски јазик, под влијание на другите јужнословенски литературни јазици, но пак главно како особеност на поетскиот стил, наспрема многу пообичните придавки *чудесен*, *ѝреkrасен*.

Споменатиот епитет влегува скоро исклучиво во составите *димни Марко* и *димна гора*. Дека некогаш тој можел да има и поширока употреба, ни покажуваат овие примери, единствени што можеме да ги посочиме, во кои тој се сврзува со други зборови: Што донесол *Димна Дена/Дена* хубава девојка (М 551; свадбена песна од Прилеп²); *Димна јуда*, самовила (К 115; изразот *Димна јуда* е повторен во пет стиха во таа песна); Догледа го самовила *дивна Јуда* (В 279 од Добриниште во Разлошкиот крај; во истата песна изразот се повторува уште во два стиха,

¹ По јужнијем stranama u svijem oblicima gdje je *v* pred *n*, оно се милјенја асимилацијом у *m*: *dimna* (Rječnik JAZU, pod *divan*, *divna*)

² Употребени скратенки: М–Миладиновци, Ш–Шапкарев, В–Верковиќ, К–Костиќ (Малешевски народни песни).

пак со постариот облик *дивна*). Како што се гледа, во сите овие случаи се опишува женската убавина.

Изразите што нè интересираат можеме да ги забележиме кај Миладиновци (бр. 9, 36, 114, 122, 148, 163, 167), Шапкарев (бр. 23, 103, 341, 344) и Верковиќ (бр. 286). Повеќето од тие песни (осум) спаѓаат во циклусот на Марка Кралета и тоа секако треба да се истакне. Во песната бр. 103 кај Шапкарев се споменуваат дури наедно *димни Марко* и *димна гора*. Тоа е лазарска песна од Костурско и, бидејќи е кратка, ќе ја приведеме овде целата:

Марко чува *димна гора*;
Къ је чува, шчо је чува,
От ден, до ден, три години.
Една вечер дома дојде;
Къ отиде на раното,
Гора најде повената,
Повената, развената.
Је опитфа *димни Марко*:
„Шчо си, гора, повената,
Повената, развената?“
– „Ој ти, Марко *димни Марко*.
Сношчи вечер поминае
Клети кучки самовили;
Тије мене подгазие,
Подгазие под носете!“

Во сите други песни иде само еден од составите што ги разгледуваме. Ќе се задржиме прво на оние во кои се зборува за *димни Марко*, соопштувајќи ја кратко и нивната содржина.

Во М 114 тој израз се среќава четирипати. Се раправа дека „Димни Марко“ излегол да шета со својата прва љубов Ангелина „Низ таја гора зелена, / Низ таја

Пирин планина“. Марко ја моли да му запее песна „речовита, гласовита“, за да му помине дрежката и тешката тага. Таа го предупредува дека може да чуе Турчин Војвода којшто шета тука со триста сејмени, но Марко пак настојува. Кога таа запева, доаѓа Војводата и го заробува Марка. Ангелина успева да го измами Војводата и да го ослободи Марка.

Во М 163 (од Прилеп) *димни Марко* се наоѓа во пет стиха. Се раскажува дека две девојки запеале на кладенец песна за „Елена Марковица“: „Јазак, јазак бре Елено, / Што одљуби *димни Марка*, / Та заљуби левен Дука, / Твоега мила побратима!“ Марко го чул тоа, го канил Дука на гости и се уверил дека е сето вистина. Тој ја накажува со жестока смрт својата жена.

Во Ш 341 (од Кукуш), напротив, Марко ја игра улогата на љубовник. На Болен Новак му открива мајка му дека жената му Ангелина го мами: „Она љубе *димни Марко*“. Кога Новак нејќе да поверува, таа го тера да ја прати Ангелина на вода и да ја испревари таму. И навистина, „Тамка дојде *димни Марко*“. Песната е недовршена.

Најпосле, во Ш 344 (од Кукуш) Марковиот син Енкула, украден како дете од лулка, ги бара своите родители: „Ез си бркам мојта мирна земја, / Мојот тејко, Марко, *димни Марко*; / Мојата мајка, млада Маркојца!“ тие среќно се изнаоѓаат. Составот *димни Марко* се содржи уште во два други стиха во оваа песна, во која инаку се употребува и составот *Кралевике Марко*.

Епитетот *димни*, се разбира, не се сврзува со популарната претстава за Марка Кралета, за тој робуствен и несмасен јунак, за „Марко пијаница“ (М 144) или „Марко палаина“ (М 146). Тој епитет ѝ припаѓа на една друга поетика. Тој е, во споменатата врска, реликт од поезијата на средновековната аристократска средина, а карактеристични обрасци ќе најдеме во Византија. И навистина, во

византискиот еп за Дигенис Акритас обичен епитет за јунакот е $\Theta\alpha\upsilon\mu\alpha\sigma\tau\acute{o}\varsigma$ (чудесен, прекрасен). Сп. ја за тоа забелешката на А. Ј. Сиркин: „Другој характерниј епическиј прием – употребување ели и не „постоянных“, то все же весьма характерным“ ($\Theta\alpha\upsilon\mu\alpha\sigma\tau\acute{o}\varsigma$), „благородным“; жена его – „солнцерженној (IV, 350, 635; VI, 134), „солнечнопрекрасној“ (IV, 479)³.

Имаме основа, значи, да тврдиме дека овој израз дошол до нас од најстариот слој песни што се сврзувал со името на Марка. Тоа *димни Марко* е вистинско обраќање кон крал и му оговара наполно на оној кралски лик што средновековните зографи ни го оставиле во Св. Архангел во Прилеп и во Марковиот манастир, Скопско (еден спомен за Марка како градител на тој манастир е зачуван и во народната песна: М 143). Ликот на јужниот сид на Марковиот манастир, од надворешната страна, е позачуван и особено впечатлив: тоа е уште млад човек, со изразити црти, бујна брада, и со продорен поглед под набраните густы црни веѓи. Облеката му е богато украсена, раскошна. Тоа е *димни Марко*. Друга определба што ја дополнува оваа, а се среќава во македонски народни песни, а *млади Марко* (К 140, 141, 142, 144, 145).

Како таков тој прво влегол во песните. Потоа настанал еден процес на фолклоризирање на тој лик. Изразот *димни Марко* дури и не се сфаќал во последните времиња во своето вистинско значење, со оглед на тоа дека и зборот *димни* излегол од употреба во секидневниот јазик. Тој се повторувал како обично клише. Така се случило да пропадне и во сосем несоодветен контекст во Ш 341 (Кукуш): „Она љубе *димни Марко*, / Прилепското *койлаци*, / А тфоето побратимче“. За да стане најпопуларен јунак на јужнословенската народна поезија, Марко требало да се спушта од престолот во низините, да губи од величието на велможа и да придобива народски црти.

³ А. Я. Сиркин, *Позма о Дигенисе Акрите*, Москва 1964, стр. 214.

Изразот *димна ġора* се среќава, пак во врска со Марка, но без да е тој сега наречен *димни*, во песните бр. 9, 122 и 148 кај Миладиновци. Песната бр. 9 (велигденска од Прилеп) обработува мотив сличен на оној од Ш 103 што ја цитиравме погоре. Марко шета „низ гора зелена“, а не може да најде нигде вода: Па говори Марко Кралевике: / „Варај горо, горо *Димна ġоро!* / Камо ти вода да се напиам...“ / *Димна ġора* Маркое говореше: / „Ајти Марко, ајти добар јунак! / Немој кълни гора *Димна-ġора* / Туку кълни стара Самовила / Што собрала седумдесет клаенци...“ Марко потоа успева да ја убие самовилата и водата пак потекува.

Во М 122 се расправа како Груица Новогов ја грабил Марковата невеста. Марко трга по него: „Не си појде Марко назот дома, / Туку шетат низ гора зелена: / Си го најде в она *Димна ġора*“. Марко го убива Груица.

Во М 148 се кажува: „Најмил ми се левен Марко, / Да ми вардит *Димна Гора*, / *Димна ġора* и зелена.“ Гората повенала од жал дека поминале „три синџири младо робје“. „Тога велит левен Марко: / „А къде си отидое?“ / *Дима ġора* отгоори: / „Брго трага ќе им наиш, / Сега рано поминае“. Марко ги ослободува робјето и ги дарува.

Во сите овие три песни, како што можеше да се види, *димнаġа ġора* се опишува и како *зелена ġора* што е израз далеку пообичаен во народната верзија.

Останува сега да ги споменеме уште песните во кои се содржи изразот *димна ġора*, а не се зборува за Марка.

Во М 36 (од Струга) се раскажува дека Богородица се исповедила пред Свети Никола, зашто ѝ се случило да ги проколне јасиката, евлата и бршланот. Само тие дрвја не ѝ станале и не ѝ направиле пат кога врвела „из *Димна ġора*, / Низ *Димна ġора* пуста планина“.

Во М 167 Будин Јана побегнала в гора пред стројниците и се скрила во коренот на „дрео кипароо“, под крилјата на змебот што лежел таму: „Стана Јана ми побегна, / Ми отиде *Димна ѓора*, / *Димна ѓора* Богданоа“ / Царот пуштил „три елчии“ да ја најдат: „Отидое *Димна ѓора*, / Съта гора исекое, / Нигде Јана не најдое“.

Интересната определба на *димнаѓа ѓора* како *Боѓданова* ја наоѓаме уште еднаш, во песната бр. 286 кај Верковиќ. Таа песна почнува со стиховите: „Запејало славеј пиле, / Запејало в *Димна ѓора*, / *Димна ѓора* *Боѓданова*“. Нагату следува расказот за гревовите на „сирак Стојан“ којшто лежи болен, зашто откопал момински гроб и ја целивал мртвата девојка. „Богданова гора“ се споменува и во Ш 73 (од Дебарско): Мие бефме тридесет момчиња; / Ја чувафме *ѓора* *Боѓданова*.

Во Ш 23 (од Охрид) се фалат цвеќињата и растенијата кое е поарно од другите. Во таа фалба се замешува и пчелата „од димна гора“ (Шчо и дочу жолтата пчела од *димна ѓора*... Аљ ме чуеш ти, жолта пчело од *димна ѓора*?).

На крајот, треба да го споменеме и важниот податок дека изразот *димна ѓора* е познат во некои наши краишта (Прилепско, Воденско и др.), кај постарите луѓе, како составен дел на клетва: „Да даде господ да фатиш димна гора!“ И во множина: „Димни гори, да зафатиш!“

Изразот *димна ѓора*, иако толку архаичен, пројавува очевидно извесна жизненост во нашата поетска традиција, штом го наоѓаме употребен кај наши современи поети. Бошко Смаќоски го употребува во песната „Враќање“: „Дали, драго цвеќе, венеш / чекајќи ме долго мене? / И ти честа, *димна ѓоро*, / вечна в мене ли се стори?“ (Од збирката „Всушност сè е убава балада“, Скопје 1968, стр. 32). Ристо Јачев го употребил дури повеќепати тој израз во збирката „Смртта на ангелот“, Скопје 1968:

„а од *гимна* *џора* довикуваш ангел лет“ („Жолта песна“, стр. 18); „во окото на птица од *гимна* *џора*“ („Овде лежам“, стр. 20). Во песната „Гумната 6.“ (стр. 38) тој дури изведува сложен прилог *димноџорски*: „Гумната *димноџорски* мирисаат“.⁴

Се чини по сè дека изразот *гимна* *џора* не бил создаден само како една обична комбинација во народната поезија. Една *Дивна Гора* постои како реален објект и таа се наоѓа близу до Антиохија на Оронт. Таа, дивњана гора, се споменува дури и во некои средновековни словенски ракописи. Во речникот на Срезневски се даваат за тоа следните цитати: „Памать прпд. Оца нашего Симеона, иже на дивнѣи горѣ (ἐν τῇ θαυμαστῇ ὄρει; in monte mirabili). Мст. ев. 24 мая. Жити въ стѣи дивнѣи горѣ. Никон. Панд. сл. 36“.⁵ Цитатите се од стари руски текстови, но тешко би можеле да замислиме дека еден таков религиозен центар не бил познат и кај Јужните Словени. Треба да го споменеме и тоа дека *Дивна Гора* се наоѓа близу до оние области, во кои се одвива дејството на византискиот еп за Дигенис Акритас.

И така, во изразите што ги разгледуваме ни се открива трага од контактите со византиската култура. Посебно е интересен контактот со византискиот еп.⁶ Сличноста

⁴ Двајцата поети беа љубезни да ми одговорат на прашањето од каде го знаат и како го разбираат изразот *гимна* *џора*. Јачев го чул само во споменатата клетва, Смаќоски го знае и од народната поезија. Интересно е дека обајцата го сврзуваат *гимна* со *дим*: во претставата се налагала гора со замаглица од пролетната влага. Иста асоцијација водела и до овој стих на Најчев: и нашата жед да сме богови в *димни води* се удави“ („Караманов“, стр. 53.

⁵ И. И. Срезневский, Материалы для словаря древнерусского языка I, 665.

⁶ „Девгениево дејание“, е една прозна верзија заснована врз тој еп, било преведено на староруски не подоцна од XII-XIII век (*Н. Гудзий*, Хрестоматия по древней русской литературе XI-XVII веков, Москва 1947, стр. 37). И во тој текст јунакот се наречува обично „прекрасный Девгеній“.

меѓу ликот на Дигенис и на Мака Кралета, како и меѓу некои мотиви од песните сврзани за нив, е веќе порано забележана.⁷ На јужнословенскиот терен ваквата интерференција била секогаш жива и ништо чудно што елементи од византиската поетика можеле да проникнат и во јужнословенската народна поезија и да се зачуваат во неа.

⁷ *М. Халанский* Южно-славянские сказания о Кралевице Марке и связи с произведениями русского былевого эпоса II, Варшава 1894, стр. 447–452.

ЖИВОТОТ НА ЛЕГЕНДАТА

Содржината на основниот индоевропски (и словенски) мит е исполнета со борбата меѓу Громовникот (богот на Громот) и неговиот противник. Во староиндиската традиција Индра го поразува со своето страшно оружје, громот, својот противник Демонот, којшто ги забрал негде кравите и ги запрел водите. Кравите се враќаат, врне дожд, ќе има пак берикет по полињата и добар поминок за луѓето.

Меѓу двете главни личности во овој мит понекогаш се вклучува и една женска фигура. Кај Литовците тоа била богињата Дејве која се јавува и како сопруга на Громовникот, што не ѝ пречело да се доближува во некои околности и до неговиот противник.

Овој древен сижет доживува со времето, особено во процесот на христијанизација, различни подновувања. На прво место требало да бидат истиснати имињата на паганските митолошки суштества. Како замена за Громовникот во подновените верзии се јавува самиот Господ, на св. Илија, св. Ѓорѓија, сè до епискиот јунак Марко Крале. Местото на неговиот противник го земаат Ѓаволот, Црна Арапина, Муса Кесеџија. Се наоѓаат замени и за женската улога.

Еден убав наш пример за ваква иновација ни дава легендата за Китино Кале или Китин Град во Кичево. Тука некогаш владеела Кита, за која се кажува дека му

била сестра на Марка Кралета. Против неа дошол Муса Кесеџија. Таа пратила глас до Марка и го молела да ѝ дојде на помош пред да запеат првите петли. Но таа ноќ првите петли запеале порано одошто обично. Отчајана, Кита ја напуштила својата тврдина. Муса ја стигнал кај Кнежинскиот манастир. Неа ја убил, а манастирот го запустил. Дури тогаш привтасал Марко. Се разбира, тој останал на мегданот и одмаздил за сестра си. На камењето околу манастирот се забележувале траги од копитата на Марковиот коњ и од ударите на неговата сабја.¹

Краткото резиме ни ги открива извршените трансформации на древниот мит. Женскиот лик е благородна жртва. Не е секогаш така. Ќе запаметиме дека злото урнало и еден манастир, таму кајшто и се случила борбата меѓу епските херои што го замениле паганскиот Громовник и неговиот противник.

Додека легендата за Кита останува наполно во сферата на епскиот расказ, подновувањето на кое сега ќе се задржиме, а кое претставува и главен наш предмет, се вклучува и во некои назначени историски рамки, што дава повод за актуализација на различни компоненти на содржината. Се работи за запустувањето на манастирот Трескавец кај Прилеп во турско време. Легендата ќе ја следиме по варијантите раскажани од Марко Цепенков, Јордан Хаџи Константинов-Џинот и Кузман Шапкарев.²

Во турскиот период повеќе наши цркви и манастири останале запустени подолго или пократко време. Тоа се случувало особено во анархијата што ја зафатила Отоманската империја по австро-турската војна од 1689. година и што продолжувала низ целиот XVIII век.

¹ Т. Смиљаниќ, Кичевија, Београд 1935, стр. 412.

² М. К. Цепенков, Македонски народни умотворби, кн. 8, Преданија, Скопје 1980, стр. 165–167; Ј. Хаџи Константинов-Џинот, Избрани страници, Скопје 1987, стр. 54; К. А. Шайкарев, Сборник от български народни умотворения, т. II, София 1969, стр. 609–613.

Се разбира, тоа можело да се случи и во друго време и по други причини.

Кога во почетокот на XIX век почнале да ги обновуваат на повеќе места таквите светилишта, можело да сеч ини дека во нив се враќа живот по многу и многу години. Кирил Пејчиновиќ ни раскажува живо за обновувањето на манастирот Св. Атанасија во Лешок, една акција што самиот тој ја презел во 1818. година. За него манастирот пред тоа стоел пуст цели 120 години.³ Иако по некои податоци знаеме дека во шишевскиот Св. Никола (Скопско) имало живот и во XVIII век, неговите обновувачи монахот Самоил и монахињата Параскева во 1816. година им се чинело којзнае од кога „пусто тоа светено место“, како што го нашле зарастено сето во бурјан.⁴

И Трескавец бил некое време запустен. За Цепенков така било „многу годиње“, за Шапкарев „многу време“, а за Џинот манастирот останал пуст цели двесте години. Во секој случај цезурата траела токму колку што требало манастирот да биде исклучен од историското и вклучен во митското време и да стане предмет на легенда. А кога нешто влегува во легенда, тогаш престануваат да важат сите реални преценки и по сосем инакви мерила се определуваат размерите и сосем поинаку се претставуваат појавите. Во легендата златното јаболко на Златоврв над манастирот, кога ќе болснело сонце, се гледало дури од Солун (Цепенков), и не само тоа, ами и од Солун се враќал неговиот одблесок пак до врвот (Шапкарев).⁵

³ К. Пејчиновиќ, Собрани текстови, Скопје 1974, стр. 75-77.

⁴ Ј. Хаџи Васиљевиќ, Скопље и негова околина, Београд 1930, стр. 425.

⁵ Џинот не споменува ништо за златното јаболко на Златоврв, но затоа самата планина ја вика *Златно јаболо*. И јаболкото и името *Златоврв* стојат веројатно во врска со Громовникот. Јаболкото се смета за еден од неговите атрибути, а словенскиот бог на Громот, Перун, бил претставуван со позлатена глава. Во записот на Шапкарев се среќава еден интересен податок. Кога го посетил манастирот

Ништо не пречеле тогаш оние планини на хоризонтот, повисоки од Златоврв, што го делат Солунско од Пелагонија. Цепенков кажува за петстотини калуѓери во Трескавец пред да се запустити, Шапкарев го смалил бројот на триста, но затоа Џинот, којшто е секогаш невоздржан со цифрите, го качува дури до седумстотини. Човек што ја видел манастирската трпезарија од XIV век, која одвај да созира два-триесет души, се праша колку смени требало да се изредат за да руча едно толкаво полчиште. Но во легендите такви прашања не се умесни. Трескавец од легендата не е Трескавец од обичната реалност.

По повеќе податоци знаеме дека животот во прилепскиот манастир се одвивал континуирано речиси во целиот турски период. Сепак имало години на замирање. Во манастирскиот поменик, издаден од А. М. Селищев⁶, на првите 13 листа се содржат записи до XVII век, а натаму следат оние од 70-те – 90-те години на XVIII век. Бидејќи од друга страна ни идат вести за Трескавец до 1720., треба да заклучиме дека негде меѓу таа и 1770. година се паѓа запустувањето на манастирот. Тоа се случило, така да се рече, среде во анархијата, во која се нашла Отоманската империја.

Но Трескавец бил обновен пред некои други наши манастири. Тоа не треба да нè изненадува со оглед на неговото значење и углед не само во прилепскиот крај, ами и пошироко. Привилегиите на овој манастир, со кои тој се ослободувал од давачки, биле потврдени и со султански ферман. Се верувало дури дека тој ферман бил пишуван со раката на самиот пророк Мухамед. Манастирот будел респект и кај муслиманите. Во поменичките запи-

во 1865. тој видел на врвот, на некаков драг, една обоена блескава тенекиена „валка“ (кугла), поставена таму да потсекава на некогашното златно јаболко.

⁶ А. М. Селищев, Македонские кодекси XVI–XVIII веков, София 1933, стр. 124–132.

си од крајот на XVIII век е забележана посета на Турци од село Заград. Исмаил-бег од Галичани го подарил манастирот за душа на татка си Јанкула. Марко Цепенков, самиот терзија, ни соопштува дека терзискиот еснаф во Прилеп, дури бил заеднички за Турци и христијани, ги држел своите тестири (изборни собранија) во манастирот Трескавец. Мајсторите Турци се однесувале кон таа обител со иста почит како и христијаните.

И така, она замирање на животот во манастирот, во текот на неколку децении, дало повод да се кажува во легендата дека тој стоел испустен дури до цели два века. Но се чини освен тоа дека легендата се исплела и околу еден друг настан што го погодил манастирот значително порано, во втората половина на XVI век. По запис од 1570. година знаеме дека тогаш, со средствата на некојси Стојан Хранчев и на неговата жена, бил обновен срушениот олтарски дел на манастирската црква, Б. Бабиќ и кажа мислење дека рушењето било насилно и го доведе во врска со немирите во Мариово во 1564–1565. година, во кои биле замешани и некои свештени лица. Ако било така, рушењето на најважниот дел на црквата би требало да се објасни како репресалија на турските власти. „Споменот за турскиот терор врз манастирот, рушењето и убивањето на неговите калуѓери – вели истиот автор – е зачуван во една уште и денес позната легенда за посетата на султанија Мара на Трескавец“.⁷

Така, барајќи ги можните поводи за неа, се доближуваме најпосле до самата легенда и до нејзината содржина. Во триаголникот што ни е веќе познат од основниот мит, при ова подновување главно место ѝ се дало на женската личност, со тоа што таа сега настапува во кобна улога. Султанија Мара е историска личност. Таа му била

⁷ Б. Бабиќ, Манастирот Трескавец и црквата Св. Успение Богородичино, Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, т. IV (ред. В. Мошин – Ј. Славева), Скопје 1981, стр. 42.

ќерка на кнез Лазар, што нејзината мајка, кнегиња Милица, била принудена да му ја даде за жена на победникот во Косовскиот бој султан Бајазит (1389–1404). Очевидно дека овој настан не минал без широк одглас. Името на принцезата Мар со време станало едно од оние имиња, за кои се врзуваат различни настани и приказни мотиви во народното предание. Познато е дека дури и името на Мариово го сврзале со султанијата Мара, иако ни е тоа засведочено уште во почетокот на XI век. Нејзината личност се вбројува меѓу оние околу кои се врши кристализација на легендите.

Самиот расказ ќе го предадеме, земајќи ја на прво место верзијата на Марко Цепенков. Тоа го правиме зашто таа е најблиска до духот на народните преданија, а на Цепенков, како на прилепчанаец, самата легенда му била секако позната уште од детство, што би значело во случајов пред воопшто да имале можност да се запознаат со неа Џинот и Шапкарев. Како дете Марко се искачил и на Златоврв, па ја видел и посницата, во која останала уште една коска од посникот што живеел некогаш тука. Луѓето што се качувале на врвот влегувале во пештерата и ја целивале таа коска.

Цепенков кажува дека манастирот бил направен „од илјада години горе“ и „прочуен бил од Бело Море до Црно“. Во него имало триста калуѓери. Во тоа *време* шетала некоја *царица* по светогорските манастири за да се исповеди и причести. Но таму не нашла духовник каков што барала. Чула за прилепскиот манастир и се закрена-ла таму со многу војска. Калуѓерите се исплашиле да не иде таква сила да го плени манастирот, па ги затвориле портите. Царицата молела да ја пуштат внатре, но тие не отворале. Таа се разбеснела од „инаетот калуѓерски“ и по нејзина заповед војската влегла преку сидишта и ги исклала сите калуѓери среде црква. Потоа царицата си отишла. „Повела бојја – вели Цепенков – од крвта калуѓер-

ска оживело еден свер и запписал манастирот“. „Многӯ години“ човек не можел да се приближи од него до манастирот. На една Богородица, кога народот бил собран во црквичето Пречиста на Варош, се чул силен трескот: „в манастир трештило од ведрина и ровјата удрила над црква“. Сврот (според едни – *ламја*, според други – *џушиџер*) не го виделе потоа „со крилја да летат од манастир надвор“, да прави пакост. Го нашле убиен в црква врз коските на калуѓерите. Тогаш пак бил отворен манастирот.

Во својот расказ Цепенков не го определува времето на настанот ниту поблиску времето колку стоел манастирот „записан“. Изненадува што тој не ја именува женската личност. Дали навистина не го знаел нејзиното име или му било незгодно да ја замеша во ваков настан принцезата Мара? Упадливо е и тоа што тој ја објаснува нејзината постапка, како да сака свесно да ја ублажи, со „инаетот калуѓерски“. Ровја од ведро небо може да фрли само Бог. Сврот, стариот противник на Громовникот, го задржува својот пагански облик: тој е крилат гуштер, змев или ламја.

Верзијата на Џинот претставува обид на еден осведочен борец против народните суеверија да се открие и спаси во легендата нејзината „рационална“ јатка. Тој ја именува женската личност како Кала Марија, „константинополска принцеза“... „во време Султана Мехмета II“. Таа дошла во Трескавец и побарала „от старците опростение да се причести“. Но на таа нејзина желба решително се противставил посникот дедо Арсо, којшто „нипошто не ѝ допуштал скверно да приеме кровта и телото на Господа нашего Исуса Христа“. Кога Марија, гневна, отишла и се вратила со петстотини свои луѓе, се причестила и наредила да се уништи манастирот, така што тој останал потоа пуст двесте години. Џинот не соопштува што станало со оние до седумстотини калуѓери, колку што според него имало во манастирот. Нему, се разбира,

не му прилегало да раскажува за измислици каква што е онаа за змеот и за чудесното ослободување на манастирот од неговото насилie.

Така Џинот една народна легенда ја претворил во своја „историска“ конструкција, поврзувајќи ја принцезата со сосем друг султан, којшто владеел подоцна. Но тој не го премолчал, што е многу важно, мотивот за нејзината постапка, како човек кој и самиот сметал дека е „скверно“ да им се дава причесна на жени што живеат со Турци. Тој ја држи страната на посникот, за кого од некаде знае дури дека се викал Арсо. За такво име на посникот не споменуваат ни Цепенков ни други. Затоа не би било чудно Џинот сам да му го дал тоа име, повлечен можеби од асоцијација за Арсениј, последниот охридски архиепископ. Исто така тој прв можел да ја нарече султанија Мара – Кала Марија, зашто како човек што престојувал во Солун и Света Гора секако знаел за солунската Каламарија, на која обрнува внимание и Шапкарев. Сето ова се претпоставки, но правени со оглед на начинот како Џинот и во други случаи ги градел своите „историски“ постројки.

Кузман Шапкарев го посетил Трескавец во 1865. година. За манастирот му кажувал тогашниот игумен, поп Христе. Но Шапкарев го направил својот запис значително подоцна, дури во 1890., така што тешко да можеле да му останат непоместени во споменот тие кажувања. Има веројатност дека тој си го освежил сеќавањето со тоа што го прочитал записот на Цепенков, објавен во истата таа 1890. година. Можеби тоа му било и непосредна побуда да напише и тој нешто за Трескавец. Но од нашиот краток приказ ќе се види дека за него било најважно да изнесе притоа и некои свои сопствени комбинации и домислувања.

Според него, во времето на турските освојувања прочуениот манастир имал триста калуѓери. Кога султан Мурад го покорил бугарското царство, тој ја зел за жена

царевата сестра, без да ѝ ја мени верата. Царица Марија посакала да се исповеди пред достоин духовник, а таков можело да се најде, секако во лицето на игуменот, во прилепскиот манастир Златоврв (подоцна наречен Трескавец). Таа дошла во придружба на подножјето на планината, кај Дабница, а горе во манастирот испратила некои од своите придружници да прашаат дали би можела да дојде на поклонение. Но пратениците отишле само до некаде, се вратиле и ја излагале дека божем калуѓерите не допуштаат ни да се доближи до манастирот една жена „што водела маж неверник“. Царицата пратила други, но и тие, како да биле договорени, се вратиле со таква лажна порака. Кога и при третиот обид се случило истото, таа се разлутила и наредила да ги исколат сите калуѓери, што било веднаш извршено. Така опустел манастирот од „коварство и неразумение“, а царицата отишла во Света Гора, каде што ѝ била исполнета желбата. Таа го подарила богато манастирот во кој била исповедана и оттогаш „ја нарекле божем Каламарија“ (Шапкарев објаснува дека источно од Солун кон Света Гора има Каламариска околија). Во Трескавец пак „се воплотил“ некаков свер или („подобро и поправо така да се каже“) сверот го привлекла од планина смрдеата во манастирот. Никој од него не можел таму да пристапи, дури еден ден, по многу време, кога имало големи грмежи и трескоти, овчарите не забележале дека пците им се враќаат однекаде со крвјосани муцки. Тргнале по трагите и среде црква, во самиот олтар, го нашле сверот убиен од трескавица. Оттогаш манастирот го завикале Трескавец. Не се знае точно дали тој веднаш бил обновен или подоцна.

Шапкарев, поведувајќи се можеби по Цепенков, зборува за појавата на *свер* во манастирот, без да го определува со белези на натприродно суштество. Како вистински даскал, тој дури, како што видовме, дава и своја, поприфатлива од „природонаучна“ страна, претпоставка за таа појава. За женската личност, царицата Марија, тој

укажува во белешка, под текстот дека таа се споменува и како Бела Мара или Бела Марија, упатувајќи на песните бр. 27 и 32 во својот зборник. Во првата од нив, запишана од Григор Прличев, Бела Марија вели: „црква ќе напраам пречисте Марије“. Втората песна, исто од Охрид, е очевидно лазарска („Хај ти, Маро, Бела Маро, Христом Лазаро!“). Ова е многу илустративен пример за тоа како лесно се врзувале некои и сосем странични мотиви за личност околу која се создавала легенда.

Интересна е една инверзија кај Шапкарев наспрема варијантата на Марко Цепенков. Додека овој кажува дека царицата прво прошетала по светогорските манастири, па после дошла во Трескавец, Шапкарев обратно нејзиното доаѓање во Света Гора го поставува по насилството врз Трескавец. Цепенков како да сакал да истакне дека само во прилепскиот манастир можело да се најде духовник достоин да исповеди една царица, а каква цел имал предвид Шапкарев со поинакво композиционо вклопување на истиот мотив во својот расказ, ќе ни помогне да откриеме самиот негов коментар. Тој навистина направил сè да ја објасни психолошки колку што се може постапката на бугарската принцеза, а потоа му останало да си го постави прашањето: зошто во Света Гора не стапиле нејзините пратеници како што направиле спрема прилепскиот манастир, зошто и таму не ја измамиле царицата? Да не имало во сето тоа, како и толку пати, некаков „предателски и коварен грчки прст“, којшто смислено се замешал „да биде уништен бугарскиот манастир“? „Според мене – си одговара самиот Шапкарев – многу веројатно може да биде“. Така се прави обид во легендата да се вклопи една актуелна компонента, сврзана со националните конфронтации на нашиот терен. Но дали носивоста на легендата била толкава? Впрочем, изградувањето на современи национални митови обезбедило за себе посигурен успех под плаштот на строго „научен“

приказ. Од своја страна, по истата бразда тргнала и национално интонираната белетристика.

Судбината на женската личност во нашата легенда, меѓутоа, е сврзана со фактот што е таа, иако христијанка, жена на неверник. „Скверно“ би било, спрема изразот на Џинот, да се исповеди и причести една таква грешница. Притоа не се работело за измислица во приказна, ами за горешт проблем во животот во турскиот период. Царицата Марија не била осамен случај. Како лично проклетство нејзината судбина ја делеле многу жени во различни слоеви. Спрема едно такво деликатно прашање морала да се определува и црквата. Во наследената шема, само применета сега врз запустувањето на манастирите, се вклучила и нашла израз нова животна содржина. Се извршила така уште една актуализација на митот.

Каква животна реалност се преломувала во легендата што нè интересира можеме многу добро да дознаеме од еден опширен извештај што во 1610. година барскиот надбискуп Марин Бици му го пратил на папата Павле V. Тука се опишува ситуацијата во северна Албанија, и меѓу другото се соопштува за повеќе случаи, кога жени христијанки, од католичка вероисповест, во брак со муслимани, се обраќале и до самиот надбискуп со молба да не бидат одлачени од црквата и да им се дозволи причесна. Во северна Албанија имало многу вакви бракови, било со насилно земање, било со тоа што и самите родители ги продавале своите ќерки во муслимански куќи. Покрај тоа, познато е и криптохристијанството кај исламирите Албанци.⁸

Како Џинот кај нас, барскиот надбискуп бил многу строг во односот спрема оние што му раѓале деца на маж неверник, независно од нивната длабока потреба да ја исповедаат својата стара вера. Тој дури одбил да ѝ подари

⁸ *М. Бици*, Искушења на путу по Црногорском Приморју, Албанији и Србији 1610 г., Будва 1985, стр. 29, 36, 54.

медалјонче со Христовиот лик на една таква жена, кога таа му ја искажала својата желба да го добие и да го носи. Притоа ѝ забележал дека таа „живее во немилост божја штом се согласила да му биде жена на еден неверник“. Како можело тогаш и да се помислува да се причестуваат такви жени? Надбискупот отсечно изјавува дека се „од причесна за секогаш исклучени оние (жени) што се согласуваат на грев (со маж неверник) во час на зачнување на деца, без оглед што е во прашање апсолутна сила...“

Но работата се усложнувала, и до не мали тензии доаѓало, кога една таква жена ѝ припаѓала на видна и влијателна муслиманска куќа. Тогаш строгото држење на принципот можело да доведе и до непријатни последици за свештенослужителот. Еден таков судир доживеал и барскиот надбискуп. Кај исламизираните Албанци се задржал обичајот да ги крштеваат своите деца. Како што принцезата Мара барала да ја исповеда не макар кој, ами достоин духовник, така со молба да ѝ го крсти детето до него, а не до некој обичен свештеник, се обратила видната анама Фатемија, сопруга на Дуслиага, којшто му припаѓал на султановиот џемат (дворски круг). Таа, како што вели надбискупот, – „иако млада и со благороден и красив изглед, беше не помалку горделива и страшна и тоа повеќе отколку што би се очекувало од едно женско суштество“. Надбискупот ѝ порачал да му прости што не може да ѝ ја исполни желбата, зашто тоа би било спротивно „на христијанските принципи и догми“. Таа тогаш сета возбудена му се пожалила на еден од челните христијански првенци во градот дека надбискупот нејќел да ѝ стори нешто што неговите свештеници го правеле секој ден по барање на обичен плебеец. Човекот имал мака да ѝ објасни на анамата дека надбискупот постапил така не од зла волја, ами затоа што тоа не е во негова сила.

Обичните попови, значи, и се согласувале на компромис „поминиште ради суетнаго века сего“, како што

би рекол Кирил Пејчиновиќ. Поинаку било за оние што се чувствувале задолжени да бдеат над догмите. Конфликтите тогаш биле неизбежни и секако не ретко ни наивни по своите последици. Во процеп се наоѓале и сиротите жени и достоините духовници, спрема кои не била исклучена и одмазда на некого од џематот. Сето тоа тежело како неразрешлив животен проблем.

Оние што ја вклучиле султанија Мара во легендата за пустењето на манастирот Трескавец не биле, очевидно, доброжелателни. Затоа на нашите собудени луѓе во XIX век не им успеало лесно да ја објаснат нејзината постапка и со тоа да ја намалат, ако се може, па и на други барем делум да ја префрлат нејзината кривица.

ЗА ИСТОРИСКИТЕ МИСТИФИКАЦИИ

Иако не се ограничуваме стриктно по време, повеќето примери овде ги земаме од Средниот век. Бидејќи критичкиот пристап кон историските извори е релативно нова научна придобивка и не оди поназад од XVIII век, се отворале големи можности за слободни комбинации што се вклучувале во текстовите од постаро време. Тие интервенции се од различен вид, зависно пред сè од мотивите за мистифицирање.

Најблиску до тоа што во потесна смисла го нарекуваме *фалсификациј* стојат случаите кога се изработувале лажни историско-правни документи, какви што се средновековните дарителни грамоти. Определбата *лажни* овде не носи грда конотација, зашто тие документи не се правени за злоупотреба, ами за да се одговори со нив на некоја ургентна потреба. Увид во тоа ќе ни дадат две грамоти од Зографскиот манастир во Света Гара, Калимановата и Сводната, што би требало да потекнуваат од некои средновековни владетели, а всушност се стокмени најверојатно во XVI век.

Потребата да се пристапи кон мистификација се јавувала кога наново требало да се посведочат имотните права, во случајов на еден манастир, а оригиналите биле по некоја причина загубени. Познато е дека при смените на престолот старите дарителни грамоти подлежеле на потврда. Како дополнителен мотив можела да се јави

желбата и новостекнати имоти да ја добијат санкција во документи што му се припишуваат на дарителскиот чин на еден некогашен владетел. Се разбира, при фалсификувањето се водела сметка документот надворешно да остави впечаток на старина. Се употребувале пергаментни листови, се качеле царски печати, текстот се прошарувал со букви излезени веќе од употреба. Сето тоа можеме да го забележине, на пример, врз Калимановата грамота, која би требало да биде издадена во XIII век од бугарскиот цар Калиман (1241–1246), но која веќе со самото тоа што во неа се среќаваат турцизми (чаршија, доуганы, махала) ни се открива како фалсификат од турскиот период. Освен тоа текстот се идентификува лесно како таков и со јазичните грешки, како и со безразборната употреба на старинските кирилски букви.¹

На Сводната зографска грамота², како на интересен текст, ќе се задржиме со неколку збора повеќе. Имено, таа не содржи само податоци за манастирскиот имот, ами тие податоци ги вклучува во еден легендарен расказ за создавањето на манастирот и за определувањето на неговиот синор. Со таа расказна компонента грамотата нè воведува добро во некои одлики на историските мистификации, за кои ќе се каже нешто понатаму. Царевите Лев Мудри (886–912) и Иван Асен II (1218–1241), со своите патријарси, се ставите во Зограф, шетаат по синорот и потврдуваат што е и до каде е манастирско. Се прави една своеобразна компилација со податоци од старите дарителни грамоти, загубени или можеби зачувани само во преписи. Кон тоа се додава натаму и што решил во врска со еден дел од манастирското земјиште српскиот цар Стефан Душан (1331–1355), којшто се јавува исто како сопотписник на грамотата. Што се однесува до „ис-

¹ *Ѓ. Иванов*, Български старини из Македонија. София 1931, 602–608.

² *Ѓ. Иванов*, исто, 537–540.

торискиот“ расказ, најупадлив е односот спрема историското време. Мистификаторот не гледал никаква пречка во тоа што грамотата ја потпишуваат заедно тројца владетели кои не живееле во исто време, ами ги делеле цели векови еден од друг. Времето на царевите не е обично, ами сакрално време. Ако нешто решил некој цар, тоа има надвременска, вечна важност, па хронологијата може да се превиди како несुштествена. Го изделуваме ова посебно, зашто слободниот однос спрема историското време е карактеристичен за средновековните митомани. Цели епохи може да се сврзат во една плоскост, како што на огромните фрески на мексиканските муралисти во една симултана визија се композиционо сврзани и прикажани и ацтешките божества, и шпанските конквистадори, и Панчо Виља заедно со Ленин и Троцки.

Како што ни сведочи истата Сводна зографска грамота, се случувало и манастирите да спорат за некои меѓи. Така било во Света Гора меѓу Зограф и соседниот Хиландар. Спорови се зафакале не само меѓу светските, ами и меѓу црковните велможи и на повисоко рамниште – меѓу одделни епархии, па и покрупни црковни организации. Во такви ситуации се јавувал пак добар мотив да се прибегне и кон употреба на мистификаторски потфати во одбрана на статусот, правата и привилегиите. Ќе го прикажеме тоа со некои примери од историјата на Охридската архиепископија.

По победата на Василиј II над Самуила статусот на таа црква бил принижен од патријаршија до архиепископија, но нејзината автокефалност била сепак зачувана. Со посебни грамоти Василиј II ги потврдил како границите на нејзината дијецеза, така и правата и привилегиите на самиот архиепископ и на неговите митрополити и епископи.³ Поглаварот на охридската црква ја задржува титулата на архиепископот на „сета Бугарија“. Но тоа не

³ *Ѓ. Иванов*, исто, 547–562.

значи дека таквиот статус на Охридската архиепископија не бил барем повремено оспоруван и доведуван во прашање. Се пројавувале централистички стремежи на Цариградската патријаршија, а неспокојствата произлегувале и од настојувањата да се создадат или обноват словенски цркви со зафаќање на територии на кои Охридската архиепископија полагала право.

Не случајно кон средината на XII век се јавува една суштествена интервенција во самата титула на архиепископот. Првпат во потписот на Јоан Комнин на актите на црковниот собир од 1156 г. стои дека е тој архиепископ на Прва Јустинијана и на сета Бугарија. Се инсистира оттогаш врз легендата дека градот Охрид треба да се идентификува со Јустинијана Прима. Мотивот се нашол во тоа што во VI век Јустинијан I со посебни акти ја потврдил независноста на архиепископијата на Јустинијана Прима, определувајќи ги за неа подвласните епархии. Во тоа охридската црква изнајде важна опора во одбрана на својата автокефалност и на границите на својата диоцеза. Не случајно во архиепископската титула се поставува на прво место Јустинијана Прима. Еднаш пласирана оваа легенда, наоѓа натаму место и во важни императорски акти⁴. Легендата за Охрид како родно место на Јустинијан I му била позната и на составувачот на Сводната зографска грамота, како што подоцна допрела и до нашите преродбеници во минатиот век, кои ја користат во борбата против Цариградската патријаршија⁵.

Се интервенирало, исто во XII век, и во епископската титула на Климент Охридски. Додека во Пространото Теофилактово житие тој се титулира како епископ „на Дрембица и Велика“, во познатиот список на Диканж (од средината на XI век) тој се споменува како епископ

⁴ Б. Конески, Цинот и К. Миладинов за Охридската архиепископија, Спектар VI, 12, 1988, 5–9.

⁵ Б. Конески, исто, 566.

„на Тивериопол и Велика“. Земајќи го тоа како податок од прва рака, некои почнаа да ја бараат Климентовата епархија на просторот од Тивериопол (Струмица) до Родопите. Кога ќе се има предвид историскиот контекст, многу поверојатно е дека титулата била мистифицирана со цел да се закрепат и со Климентовото име правата на Охридската црква врз Струмичката епархија, бидејќи особено во една таква гранична област тие права можеле да бидат оспорувани од Цариградската патријаршија.⁶ Вака Климент се замислува како заштитник на границите на архиепископијата, и тоа не само спрема запад (Велика), ами и спрема исток (Тивериопол).

Малку подоцна, во првите децении на XIII век, во едно немирно време, тогашниот охридски архиепископ Димитриј Хоматијан врши смела интервенција наспрема она што од првоизворите го знаеме за дејноста на Методиј Солунски и Климент Охридски. Во Краткото житие на Климента тој тврди дека во Рим Папата Адријан го ракоположил Методија за архиепископ на „Моравија и Буџарија“. А пак Методиј од своја страна го поставил Климента за „епископ на целиот Илирик и ... бугарскиот народ“⁷. Ова изместување на историските факти најмалку може да се појасни со несигурноста во народното сеќавање⁸. Такви работи не се паметат долго усното предание⁹, но по три века од историските настани толку полесно тие можат да бидат измислени, ако за тоа имало причина. Мотивот во овој случај треба да го бараме во од-

⁶ Б. Конески, Дрембица и Велика, Прилози МАНУ, ОЛЛН, XIV 1, 1989, 72.

⁷ Ѓ. Иванов, исто, 314–321.

⁸ Сп. Д. Пејќанова-Тошева, Хилядолетна литература, Софија 1974, 46.

⁹ Во 1844 г., само по неколку децении по укинувањето на архиепископјата, В. И. Григорович не можел во Охрид да го дознае името на последниот архиепископ, Сп. В. И. Григорович, Путешествие по Европейской Турции, Казань 1848, 121–122.

браната против акцијата за создавање на самостојна српска црква, со тоа што во неа ќе се вклучат повеќе епархии кои дотогаш биле под власта на Охридската архиепископија. Со тоа што Методија го направил архиепископ на Бугарија, а под Климента фактички ја вклучил сета територија на Охридската архиепископија, Димитриј Хоматијан како да брзал да ги испревари своите словенски противници да не го засноваат прво тие своето историско право на црковна самостојност при соодветна преработка на кирило-методиевската традиција. Не ќе биде случајно што неговото житие на Климента станало достапно во две верзии – грчката и словенска¹⁰, со тоа се обезбедувала поголема гласност на неговата конструкција.

Посебен вид мистификации се правеле за да се возвеличи славата на некој харизматичен клан, династија, народ, па и на одделни истакнати луѓе. Познато е како античките градови-држави го сврзувале своето создавање со некој митски предок. Рим бил основан од Тројанците што под водството на Енеј се населиле на тоа место по пропаста на Пријамовиот град. Овој мит е поставен во основата на славниот еп на Вергилиј „Енеида“. Тој мит го оспорил во минатиот век нашиот Јордан Хаџи Константинов-Џинот, којшто тврди дека Тројанците се населиле околу Скопје и Ниш. Џинот тврдеше и други такви смели работи, како да сакаше да покаже дека донаучната митотворечка дејност останала понекаде жива и до најново време. Свесни сме дека еден ваков исказ имплицира дека има и „научна“ митотворечка дејност.

Средновековните хроничари, ако е само можно да се најде некој знак, би го истерале потеклото на своето племе сè до Библијата. Тоа го постигнал, на пример, анонимниот маѓарски хроничар од почеток на XIII век. Тој кажува дека Маѓарите водат потекло од Ноевиот син Јафет, а опора наоѓа во тоа што во Стариот завет се спо-

¹⁰ *Ѓ Иванов*, исто, 314–321.

менува за земјата Магот. Поради првиот слог на ова име, тој не се сомнева дека го пронашол коренот на својот народ. Нагату тој во маѓарската историја ги вклучува Хуните заедно со Атила, иако Хуните ѝ припаѓале на сосем друга гранка¹¹.

И Стефан Првовенчани се постарал да го сврзе почетокот на српската држава и народ со антиката и раното средновековје¹².

По пропаста на Византија, кога Московското велико кнежевство придобиваше сè поголем престиж меѓу православните народи и веќе назреваше идејата за Москва како трети Рим, Иван Грозни тврдеше дека Русите не го примиле христијанството од Грците, ами дека се покрстени во истовреме како и Грците. Минејќи преку сите познати историски факти, опора за тоа тој наоѓаше во легендата дека апостол Андреј, брат на Симона-Петра, вршел мисионерска дејност во областите околу Киев¹³. Се разбира, како што веќе се уверивме, историското време можеше притоа да биде сосем пренебрегнато. Рускиот престиж требаше да се возвиси и со тоа што откај XV век почна сè порешително да се тврди дека самиот јазик на Кирил бил руски¹⁴.

Не само ова, ами и многу нешто друго се изменувало со времето во однос на солунските браќа зависно од целите што си ги поставувале митотворците, излегувајќи од потребите на својата епоха. Понекогаш мотивот за тие

¹¹ *M. Perényi*, La conscience nationale dans les chroniques hongroises du XIII^e siècle. Le développement de la conscience nationale en Europe orientale, Paris 1969, 54.

¹² *Е. П. Наумов*, Античность в представлениях и сочинениях древносербских книжников. *Studia Slavica*, К. 80-летию С. Б. Бернштейна, Москва 1991, 324.

¹³ *Д. С. Лихачов*, Национальное самосознание древней Руси. Москва–Ленинград, 1945, 100.

¹⁴ *Д. Пејканова-Тошева*, исто, 46.

интервенции произлегува од длабоки конфликти на религиозен и државно-политички план. За тоа ни дава јарка илустрација т.н. Солунска легенда, позната по препис од Тиквешкиот зборник (крај на XV или почетокот на XVI век). Во тој текст Кирил е лишен од сите историски ознаки. Тој немал никаква врска со Цариград и Рим, тој дури не бил роден во Солун. Изразитата антигрчка тенденција во овој текст може да се објасни како реакција против приклонот на Цариград во периодот пред неговиот пад под Турците спрема унијата со Рим. Само славното име на Кирила не можело лесно да се жртвува. Но токму затоа тоа требало да биде ослободено од сè што во некаква позитивна смисла би ги прикажувало неговите врски со Рим и Цариград¹⁵. А подоцна, во првата половина на минатиот век, еден изразит митоман, карпатскиот Русин Ј. И. Венелин, отиде и понатаму. Тој се реши да му ја откаже на Кирила дури и заслугата за составувањето на словенските букви, припишувајќи му ја таа заслуга на готскиот епископ Вулфила (IV век)¹⁶. Карпатска Русија беше терен на унијатска акција. Венелин очевидно поради тоа не можеше ни да го смисли фактот дека Кириловиот гроб се наоѓа во Рим. Но затоа тој ја откри шансата, дека без Кирила може уште повеќе да се возвеличи словенското минато.

Со сето тоа линијата на митоманската дејност меѓу Словените ја доведовме многу близу до најновото време. Сепак критичкиот пристап кон изворите, својствен за современите историски науки, ги стеснува можностите за мистификации од класичен вид, бидејќи брзо и ефикасно ги открива. Минато е времето на паушални тврдења како оние на Иван Грозни, Ј. И. Венелин или тврдењата на Мавро Орбин дека древните Македон-

¹⁵ B. Koneski, Solunska legenda. Filologia e letteratura nei paesi slavi. Studi in onore di Sante Graciotti, Roma 1990, 912–917.

¹⁶ Д. П. Турол, Доказуванџ да су славянски народи примили христијанство јошт пре Кирила и Методия, с Русскогo по венелину, Београд 1841, 21–22.

ци биле Словени и на Џинот дека Словените го измислиле феничанското писмо и дека Тројанците се населиле околу Скопје и Ниш. Меѓутоа и во тие навидум неповолни услови митотворештвото си наоѓа свој простор. Во самата историска наука го откриваме тоа преку наклоноста да се пренебрегнуваат примарните извори и да се градат конструкции врз текстови повеќе или помалку начнати од мистификаторски интервенции. Од социолошки аспект е интересно дека понекогаш доста лежерно се отклонуваат пошироките последици од еден фалсификат, иако тој навреме бил посочен како таков. Причината за споменатата наклоност и лежерност лежи во фактот што за митотворештвото во наше време еден од главните мотиви е создавањето на национални митови. Но сето ова можеме да го сметаме за второстепено, а главното е што служењето на таа задача може да се врши многу поефикасно без сочинување на класични мистификации. Доволно е да се погоди соодветна дикција, со акцентирање на некои појави и факти и бегло преминување преку други, па да му се припише дури и величие и исклучителност на нешто што во животот било заправо минорно. Со таков патос она што треба да претставува научен историски дискурс, воден по правилата на научниот метод, се доближува до возвишеноста на патриотската поезија. Така се создава еден нов жанр во рамките на она што би требало да биде обновена историска наука.

СОЛУНСКА ЛЕГЕНДА

По студијата на Б. Ангелов нема причина да се сомневаме дека „Солунската легенда“ е текст по потекло од покасно време (Ангелов 1967: 44–66). Така се враќаме кон мислењето на Марин Дринов дека тој текст бил составен не порано од XIV, а можеби во XVI век или дури подоцна (Дринов 1885: 187). Сепак, како што тоа го покажува Ангелов во својот преглед, имаше доста научници што се застапуваа за старината на „Солунската легенда“. Интересно е дека како аргумент за поголемата старина се земаше и тоа што во легендата не се споменуваат Турците (Ангелов 1967: 55). До ова тврдење се дошло дека легендата не ја читале во целостта на „Тиквешкиот зборник“, во кој се наоѓа нејзиниот најстар препис, туку изолирано. Меѓутоа, во споменатиот зборник се содржи посебно слово за Измаил, синот на Агара, чии потомци би требало да бидат „сите погани народи: Турци, Татари, Арабјани, Саракини. Тие сите се викаат и „Измаелкани“. Така посоката на аргументот се пресвртува.

Дека овој текст треба да се чита во целостта на зборникот, најдобро се гледа по тоа што и во однос на една суштинска компонента на легендата нејзиниот составувач можел да се инспирира токму од некои текстови во составот на самиот зборник. Се работи за состојбата на иницијација преку која Провидението му соопштува на избраниот човек големо откритие Кирил го заборава грчкиот јазик, за да може да учествува во откривањето

на словенските букви. Но во словото за тоа како било пишувано Светото евангелие, што се содржи во овој ист зборник, читаме дека и евангелистите ја загубиле моќта на говорот, за да можат да ја примат божествената порака. Пример за ваква иницијација ни дава и словото за тоа како Давид го напишал псалтирот, па и некои места од житието на Марија Египќанка. Така целината на изборот што го добил името „Тиквешки зборник“, а што потекнува од крајот на XV или почетокот на XVI век, приближува кон подоброто разбирање на „Солунската легенда“ и на околностите во кои таа била создадена.

Читањето на зборникот во целост ни открива и некои јазични особености што не можат да се пренебрегнат ни кога станува збор за самата легенда. Имено, веќе Н. А. Начов, издавачот на „Тиквешкиот зборник“, во својата придружна студија, забележа украинизми (русизми) во него, како: *виплъ*, *скръжить* и др. (Начов 1894: 89). Русизми се среќаваат спорадично во целиот зборник, па и во текстот на „Солунската легенда“. Многу интересен е примерот: (језики) *словинскѝи*, во кој несомнено имаме украинска замена на „јат“. Освен тоа среќаваме: *убојажусја*, *рѣша*.

Во „Тиквешкиот зборник“ наоѓаме и изразити српизми. Притоа не мислиме на особеностите на српската рецензија, бидејќи е и инаку зборникот пишуван на таа рецензија, туку на локално маркирани особености. Изразит пример за тоа е: *ш* ними. Вакви елементи среќаваме и во текстот на „Солунската легенда“ и тоа на едно место што поради нејасноста предизвикуваше двоумење: *в* устех *ношаше* *зборькъ* *сьчици* *скокине*, *супуль* *свезану*. Причина за нејасноста станало тоа што погрешно било напишано *скокине* место *смокине*. Во Rječnik JAZU е забележано *smokinja* (= *smokva*) и *Smokinja* (*brdo i zasela u Hercegovini*). Во истиот речник *suponik* (’*ko upola s kim stoku drži*’) е потврдено од црногорскиот и херцеговски-

от терен. Очевидно *суџулъ* стои место прилогот *суџол* со значење „преку половина, насреде“. Со оглед на ширината на симболичките значења што се сврзуваат со смоквата, употребата на зборот *смокиња* во нашиот контекст станува сосем разбирлива.

Во „Тиквешкиот зборник“ среќаваме и елементи што се карактеристични за македонските говори. Локално се маркирани *чеша* (за *чаша*) и *каниска* (грцизам), бидејќи се ограничени на јужните македонски говори.

На тој начин изделуваме во „Тиквешкиот зборник“ три јазични слоја што ни даваат увид во историјата на тој ракопис. Тоа има свое значење и во однос на текстот на „Солунската легенда“ како составен дел на зборникот. Можеме со доволно сигурност да тврдиме дека прво имало една руска (руско-украинска) верзија на ракописот, која потоа била препишана на српска рецензија, при што во текстот влегле и некои изразито регионални српски јазични елементи. Најпосле доаѓаме до оној препис што го имаме во „Тиквешкиот зборник“ и во кој проникнале и македонизми.

„Тиквешкиот зборник“, како што споменавме, потекнува од крајот на XV или почетокот на XVI век. Сè зборува, а посебно неговата јазична слоевитост, во полза на претпоставката на Н. А. Начов дека тој текст можел да биде препишувачан во една таква голема монашка средина како светогорската (Начов 1894: 89). во таа средина имало непосреден контакт меѓу монаси од различни словенски православни земји. Така можело лесно да дојде до споменатата јазична слоевитост во зборник што очевидно будел широк интерес. Датирањето на „Тиквешкиот зборник“ ни дава основа да помислуваме дека во текот на XV век една српска верзија била направена спрема руска верзија. Меѓутоа, нема потреба како исклучива можност да го претполагаме тоа дека руската верзија била пренесена да речеме од Украина. Таа можела да настане и во

самата Света Гора во кругот на руските монаси, меѓу кои Украинците биле особено бројни.

„Најмногу изненадува тоа што некои научници во „Солунската легенда“ гледаат изразита похвала на Кирил Солунски и знак за неговата голема популарност во народот. Таквото становиште се опира врз предрасудата дека Словените секогаш и во сите услови се приклонувале пред култот на солунските браќа. Ако се ослободиме од таа предрасуда, лесно ќе забележиме дека во „Солунската легенда“ е направено сè да се негира историската претстава за Константин-Кирил, што ја создаваме спрема најстарите и најнадежни извори.

Место младиот енергичен филозоф се јавува личност на која солунскиот митрополит Јоан ѝ се обраќа со зборовите: „О, старче безумни!“ Овој Кирил дури и не знае каде се наоѓа Солун, ами доаѓа таму дури по многу перипетии. Јордан Иванов своевремено укажа на контаминацијата со Кирил Кападокиски (VII век), бидејќи легендата тврди дека словенскиот првоучител бил роден во Кападокија (Иванов 1906: 62–72). Јас би додал дека во овој текст е присутна уште една контаминација – со Кирил Александриски (V век) којшто не само овде го затсрива ликот на Константина-Кирила.

Особено е важно тоа што во „Солунска легенда“ нема ни спомен за Цариград, откаде што потекнала акцијата на солунските браќа, туку се раскажува дека Кирил првата побуда, првата иницијација за своето дело, ја доживеал во александриската црква. Важна е и втората иницијација, во Солун, кога тој го заборава сосем грчкиот јазик, очевидно за да се истакне дека не можело да има никакво грчко влијание наспрема словенското писмо. Самото Провидение му ги открива на Кирила 32-те словенски букви. Спрема тоа, словенското писмо е од божествено потекло и Грците не можеле никако да влијаат на неговата појава. Некои препишувачи очевидно ги из-

ненадувало тоа што се споменуваат само 32 букви. Така во Трновскиот препис тој број е покачен за три. Во врска со ова не треба можеби да се заборава дека 32 е кабалистички број (Былинин 1982: 582).

Така е сторено сè да се пренебрегнат, секако со некоја намера, историските факти. Се спасува само Кириловото име (неговото крштено име Константин и не се споменува), но со него се сврзува сосема поинаков животопис. Меѓутоа, овие митомани биле добро начитан. Тие прават контаминации и избираат историски контекст во кој ќе ја префрлат Кириловата дејност. Од стар летопис тие ја пренесуваат веста за покрстувањето на Словените на Брегалница. Тие знаат за словенските опсади на Солун во VII век, и секако не случајно го споменуваат солунскиот митрополит Јоан (од истиот век). Водејќи сметка за некоја временска сооднесеност во својата приказна, тие очигледно го имаат предвид и Кирил Кападокиски. Но и самата таа историска основа како да е смислена за да се покаже дека словенската азбука била откриена не во соработка, ами во конфликт со Грците.

Веќе споменавме дека односот спрема солунските браќа, а посебно спрема Кирила, се менувал во одделни историски ситуации. Во XII век далматинските глаголаши, отклонувајќи ја Кириловата заслуга, својата азбука му ја препишаа на св. Јероним. Сигурно не е наивно ни тоа, што во хрватски глаголски извор се говори дека Кирил и Методиј биле родум од Солин, во Далмација (Grabar 1986: 143). Во XVI век руската црква го беше запоставила, ако не и напуштила сосем празнувањето на Кирил и Методиј, додека во исто време беа задржани помените на јужнословенските светители Јоан Рилски и Сава Српски (Архим. Сергиј 1875: 140). Ова може да биде поблиску разбрано, ако го поврземе со фактот дека ликот на св. Кирил не е прикажан во „Стематографија“ на Христифор Жефранович (1741), иако се таму, покрај св.

Методиј, претставени и учениците на солунските браќа. Секако е во право Цветан Грозданов, кога овој фрапантен факт го објаснува со интервенцијата на Карловачката митрополија која сакала да ги избегне сите неугодни асоцијации во врска со тоа што гробот на Св. Кирил се наоѓа во Рим (Грозданов 1983: 236). Така доаѓаме до еден несомнено важен мотив што треба да го имаме предвид и кога правиме претпоставки за времето на настанувањето и за идеолошката насоченост на „Солунската легенда“. И во 40-те години на XIX век, еден осведочен митоман, каков што беше карпатскиот Русин Ј. И. Венелин, инспириран веројатно од истиот мотив, им ја откажуваше на солунските браќа заслугата за составувањето на словенската азбука, тврдејќи дека таа била позната уште од IV век, кога ја издумал епископот Вулфила (Тирол 1841: 21–22). Речиси во истото време, во своите париски предавања, Адам Мицкјевич соопштуваше дека во Рим починал не само Кирил, што е познато, ами и Методиј, како и дека целата акција на солунските браќа била иницирана од Римската столицина (Mickiewicz 1955: 107). Така сега, и од спротивната страна, се уверуваме колку можел да биде важен мотивот што го споменавме.

Јавното пренебрегнување на Цариград, па и на Рим, во „Солунската легенда“, и јавното декомпонирање на историскиот лик на еден подвижник, споменот на кого се врзуваше токму за тие центри, може, според кого се врзуваше токму за тие центри, може, според мене, најдобро да се вклучи во еден историски контекст со особено значење за православните словенски народи во XV век. Имено, во 1439. година беше заклучена, при асистенција на цариградскиот патријарх и дури при поддршка на византискиот цар, познатата Флорентинска унија. Опасноста од тој акт ја почувствуваа особено православните во границите на Полска и Големото литовско кнежевство, каде што и пред тоа се преземаа акции за унија. Александриската, Антиохиската и Еру-

салимската патријаршија веднаш зедоа негативно ставовиште спрема унијата, што го потврдија и на соборот свикан во 1443. година во Ерусалим.

Така се случи што, спротивставени на унијата, православните монаси, особено оние од најзагрозените области, да побараат начин почетокот на словенската писменост да го сврзат со славна личност која нема да ги потсетува на Цариград и Рим. За да го спасат за себе славното Кирилово име, тие пристапиле кон негација на неговиот историски лик. За надокнада му припишаа директен контакт со Провидението.

И така, јас мислам дека во „Солунската легенда“, токму преку поништувањето на историските факти од Кириловиот живот, се изразува отпор спрема некои стремежи во определена историска ситуација во првата половина на XV век. Украинизмите во „Тиквешкиот зборник“ и во самата „Солунска легенда“ уште повеќе нè уверуваат дека во нејзиното составување или смислување учествувале луѓе што остро им се протиставувале на стремежите кон унија. Друго е прашањето дали текстот настанал прво негде во Украина или меѓу руските монаси во самата Света Гора. Можно е и едното и другото. Составувачот или составувачите сепак добро ги знаеле односите меѓу грчките и словенските монаси во Света Гора, необично лоши токму во XV и XVI век (Зоровиќ 1985: 191). Митрополитот Јоан во „Солунската легенда“ му вели на Кирила: „О, старче безумни, Бугарите се човекојадци и тие тебе ќе те изедат“. Во тие зборови е изразен вековниот супериорен однос на Грците спрема Словените, за што има повеќе потврди и од поново време.

Уште еден момент може да се земе предвид за нашата претпоставка за генезата на „Солунската легенда“. Контаминацијата со Кирил Александриски се наоѓа во латинскиот текст „*Legenda Quemadmodum*“ од XIV век (Bartošková 1967: 289–296). Не е исклучено дека тој текст

влијаел на составувачот (или составувачите) на „Солунската легенда“. А латински можеле да читаат, и до латински извори полесно да доаѓаат, токму православни монаси од областите во составот на Полска и Литва. Разлика меѓу споменатиот латински текст и нашата легенда се јавува во тоа што во него стои дека Кирил и Методиј биле родум од Александрија. „Солунската легенда“ дури воопшто не го споменува, што би се очекувало во еден наративен текст, Методија, можеби за да не се комплицира приказната.

Беше изнесена една претпоставка дека растежот на националната самосвест во трновска Бугарија во втората половина од XIV век претставувал историски фон врз кој можел да се појави текст како „Солунската легенда“ (Ангелов 1967: 60). Тој момент не треба да се губи од предвид кога се работи за согледување на целокупната историска слика, но споменатата претпоставка губи од својата уверливост кога ќе се земе предвид дека двајца најистакнати претставници на бугарската елита во почетокот на XV век, митрополитите Кипријан и Григориј Цамблак, како фаворити на Цариградската патријаршија, вршеле консилијантна улога во руските епархии во смисла на премин кон унијата (Trajdos 1985, 211–234) растежот на самосвеста добива сосем поинаква уверливост, ако се има предвид руската средина на XV и XVI век, што ја чекаа тешки искушенија не само на црковен, туку и на државно-политички план. Вистина, во „Солунската легенда“ се зборува за Бугарите, но веќе од фразата „иди в земљу пространу и в језики словинскыје, се рекше блъгаре“ станува јасно дека се работи за синонимна употреба на ворпосните народносни имиња. Впрочем, што се однесува до тие имиња, секогаш биле можни и вторични интервенции при препишувањето на текстот. Самосвеста за растежот на која говориме ја открива својата смисла во зборовите на еден Иван Грозни: „Ние веруваме не во Грците, ами во Христа; ние сме ја примиле христијан-

ската вера во самиот почеток на христијанската црква, кога Андреј, брат му на апостолот Петар, дошол во овие краишта, за да отиде потоа во Рим; на тој начин ние во Москва сме ја примиле христијанската вера во исто време кога и вие во Италија и ја држиме ненарушена досега“ (Лихачев 1945: 100). Враќајќи се на нашата легенда, можеме да помислуваме, значи, дека се присирала веќе идејата за третиот Рим.

БИБЛИОГРАФИЈА

Ангелов Б. Ст., Из старата Българска, руска и сръбска литература, т. II, София 1967.

Архим. Сергиј, Полныйј месяцолов Востока, т. II, Москва 1875.

Былинин В. К., К проблеме поэтики славянского барокко, „Советское славяноведение“, 1982, 1.

Грозданов Ц., Портрети на светителите од Македонија, Скопје 1983.

Дринов М., Новый цекровно-славянский памятник с упоминанием о славянских первоучителях, „Журнал МНП“, 1885, ч. 238.

Иванов Ј., Северна Македонија, София 1906.

Лихачев Д., Национальное самосознание древней Руси, Москва 1945.

Начов Н. А., Тиквешки рѣкопис, „Сб. НУМ“, т. X, 1894.

Тирол Д. П., Доказивање да су славјански народи примили християнство јошт пре Кирила и Методија, с Русског по Венелину, Београд, 1841.

Ђоровић В., Света Гора и Хиландар, Београд 1985.

Bartoňková D. (ed.), *Magnae Moraviae fontes historici*, t. II, Brno 1967.

Grabar B., Kult Ćirila i Metodija u Hrvata, „Slovo“, 36, 1986.

Mickiewicz A., *Dzella*, t. VIII, Warszawa 1955.

Trajdos T., Mitropolici Kijowscy Cyprian i Grzegorz Camblak, „Balkanica Posnaniensia“, II, 1985.

КИРИЛ ПЕЈЧИНОВИЌ ПРОТИВ ПАГАНСКИТЕ ОБИЧАИ

Еден од методите што ги применувала црквата во борбата против паганството бил „преклопувањето“ на паганските со христијански празници, со цел да е преосмисли нивната првобитна содржина. Но тоа сепак значело само компромис, така што во крајниот резултат се задржале повеќе или помалку сè до наше време пагански обичаи, прикрупени дури и кон најголемите датуми на црковниот календар.

Тоа постојано ја налагало акцијата за ограничување и елиминирање на таквите реликти во христијанската обредна практика. Еден пример за таков настап, во средината каде што живеел и дејствувал како свештено лице, ни дава Кирил Пејчиновиќ, особено со својата проповед за празниците („Огледало“, 1816).

Пејчиновиќ прво крева глас против неумереностите при празнувањето, кога се јаде и пие без насита и кога луѓето се предаваат на думбуш и веселба. Замерката ги опфаќа и ората и песните (се разбира, оние песни што Кирил ги нарекува „бесовски“ и „соблазнителни“). Смеслата на празникот треба да се изразува со скрушена молитва кон светецот. За луѓето, меѓутоа, од крај време таа смисла се барала во душевна релаксација и во откинување од секидневноста.

Но покрај ваквите поуки, како главна цел во својата проповед Пејчиновиќ го поставил откривањето на безбожноста на некои вкоренети обичаи и навики.

На прво место тој удира против обичајот да се коле курбан, обраќајќи им се на верниците со остар укор: „А вије се надеате на курбани што колете на Атанасов ден, со тоа да угодите Богу. А не знаете елетија курбани идолска жртва, еврејска жртва, а не христијанска. Тој христијанин што коле курбани не ест христијанин, токо ест Евреин или идолопоклоник, и тој свјаштеник што поет на глава на овенот со свеќа запаљена лаже за добитка, за пара, за месо, а у закон христијанскиј немаат писано поп да чати на овен а христијани да колет курбан“. Кривицата се дели, значи, на две страни, зашто во еден ваков обред попот само ја презел и ја продолжува службата на паганскиот жрец.

Помалку е познато паганското потекло на обичајот да се држат четвртоци, па затоа на него ќе се задржиме малку повеќе. За тој обичај Пејчиновиќ расправа во една од најживите епизоди во својата проповед. „Во едно село видох, - ни соопштува тој – попот ореше во четврток, а простии сиромаси христијани некнижни отидоа да му строшат ралото, и го учат попото, му велат: - Денеска ли најде да работаш, поп чоек и книга знаеш!“. попот се брани дека и од книга, и од прашање по духовници и владици знае дека „четвртоци не се држа, ни петоци, салт недели и други велики празници“. Но селаните не се задоволни од неговиот одговор. Тие бараат да се почитува тоа што им останало до стари, зашто инаку, ако удри град, нем да им помогат ни попови ни владици. Ако попот не го почитува тоа, нека го напушти селото, – „мије таков поп некемо“. Попот е принуден, за ужас на проповедникот, да се покори пред таква закана, „поминиште ради суетнаго века сего“.

Пејчиновиќ бил во право, како христијански мисионер кога и држењето на четвртоци го вклучувал во ѓаволските суеверија и „покуши“. Како и кај други народи, и кај Словените и Балтите четвртокот му бил посветен на Громовникот и бил дури нарекуван „Перунов ден“ (сп. ги податоците во книгата: *В. В. Иванов, В. Н. Тойоров, Иследования в области славянских древностей*, Москва 1974, стр.24). не се работело во девет четвртоци, почнувајќи од Величетврток, како што е тоа потврдено за нашиот терен (в. подолу. Од приведеното место кај Пејчиновиќ дознаваме дека со тоа се очекувало да се измоли заштита на берикетот од град.

Дејството на беседата на Пејчиновиќ очевидно не било големо. И покрај коренитите промени што ги донесол во меѓувремето животот, ништејќи ги архаичните претстави и навики, тукуречи сè до наши дни, макар и во одделни места, е забележано колењето на курбани и држењето на четвртоци.

Како по некаков инает во 50-те години на овој век, според соопштението на заслужниот антропогеограф д-р Јован Ф. Трифуновски, курбан се колел сè уште на Атанасовден дури и во самото село Сушица, во кое некогаш Пејчиновиќ го сочинувал своето „Огледало“. На тој празник курбан се колел и во блиското Усје, а за с. Градовци (Кадина Река) ни се соопштува дека курбанот бил бел овен од една година. Во тоа се таи некаква симболика: се укажува можеби на победата на светлината (во народот се знае дека на Св. Атанасија денот е поголем за цел саат) и едновремено на годишниот циклус. За Струмичко уште во 60-те и 70-те години истиот истражувач бележи дека курбан се коле речиси во секое село. Во 30-те години од нашиов век во крајот северно од Велес, курбан колеле уште во неколку села (М. С. Филиповиќ). Освен на Атанасовден, тој обичај се вршел и на Илинден (познато е дека св. Илија е една од главните замени на словенскиот Громовник).

Еден ваков обичај бил очевидно предлабоко сврзан со народното доживување на празниците, за да можело штогоде да направи за неговото напуштање некаква проповедничка аргументација. Впрочем, не бил Пејчиновиќ единствен што ја сетил кривката на зборот. Пред него, во втората половина на XVIII в., католички емисари во Бугарија, сигурно не помалку ревнски од него, просто се чудат во своите писма до Ватикан од тврдоглавоста на своите верници, кои никако не се согласуваат да се откажат од курбанот.

За обичајот да се држат четвртоци располагаме со помалку понови податоци. Сепак е за годините пред војната за северните велешки села нотирано дека не се работело во четвртоците до Величетврток до Спасовден, а по војната за Кумановско (с. Димонце и с. Мургаш) дека се држат девет четвртоци од Величетврток до Дуовден (притоа е за Мургаш додадено дека некои таму работеле и во недела).

Наглата урбанизација ги корне древните обичаи посилено од секаква проповед.

ЧОВЕЧКИ КУРБАН

Обично се мисли дека принесувањето на човечка жртва во нашиве региони му припаѓа на далечното минато. Но случаи на таков курбан, во врска со некои празноверници, се забележани и во поново време, па давале повод и за судско гонење. В. Чајкановиќ соопштува за суеверјето дека за да се открие закопано богатство треба да се принесе на жртва човек или дете. Како особено познат случај на вакво ритуално убиство, за кој се пишувало и во други земји, тој го споменува оној што станал во 1892. година во смедеревскиот град (Мит и религија у Срба, Београд 1973, стр. 426). Како што ќе видиме, за нас овде не е без значење што податокот е сврзан со Смедерево. На друго место истиот автор се задржува на гурѓовденскиот обичај да се турне „на смеа“ некоја девојка в река, па после веднаш да се извлече (*џаму*, стр. 12). На таа „шега“ е замена за древниот обичај да му се принесува човечка жртва на речното божество.

Ние се задржуваме на овој предмет, зашто ни се стори дека несвесен актер и сведок на такви случаи, и токму во Смедерево, бил татко му на Марко Цепенков – Коста. Велиме *несвесен*, зашто од тоа што ни е раскажано можеме да заклучиме дека самиот Коста се лажел за вистинската причина за тоа што му се случило и што го видел.

Марко Цепенков ни дава една жива слика за својот татко, особено во својата Автобиографија, но и во други

попатни белешки. По многу нешто тој негов татко бил бележит човек, бујна и немирна глава. На млади години стигнал да стане дури пандур кај кнезот Милоша, кој што го засакал многу како „јунак и бинација“. По едно несреќно паѓање од коњ, тој ја оставил таа служба и отворил во Смедерево меана „баш на Дунао“.

Работата му тргнала добро, па тој наскоро „клат в ќемер стотина дукати“. Тоа го насетиле двајца тукашни луѓе и „му скројале еден маривет“ како да му ги земат парите. За да му се доближат, едниот од нив му носел често на Коста една киска цвеќе како од сестра носел често на Коста една киска цвеќе како од сестра си („за гоа го милуала“). Еден ден еве ги тие двајцата, и едниот од нив му кажал дека му се сонило кај може да откопа еден казан дукати. Но за да се изврши успешно работата, требало прво некој човек со сиви очи и што има јатаган со црни шарки украсен да го бележи местото, да го удри ножот среде, па потоа да се копа. А Коста има и такви очи и таков јатагач. Парите ќе си ги дела. „Пусто око чоечко лакомо, беше се излагал...“ – раскажува натаму Марко. Отишле на местото, и откако го бележал и се исправил, едниот од нив му фрлил рака пепел в очи. Но Коста брзо се навел и го тргнал пиштолот на нив, ама тие избегале и не ги погодил. После се криеле со месеци и двај успеале преку пријатели да го намолат да им прости.

По тоа како му ја претставил оваа случка на својот син, се гледа дека Коста Цепенков не бил свесен за тоа на што бил обречен. Се разбира, ни неговиот ќемер немало да куртули, но по тоа што го дознаваме за суеверјето во врска со закопано азно можеме да бидеме сигурни дека тој бил определен за курбан во еден ритуален чин.

Дека во истиот крај останале такви траги од паганството и при други поводи, ни се потврдува од тоа што Коста го прикажувал за една лута зима, кога Дунав замрзнал „до девет педи“ и преку него минале со коли

(*М. Цейенков*, Македонски народни умотворби, кн. 8, Скопје 1980, стр. 204–205). Турскиот паша на среде Дунав „беше испекол еден брав“ и наредил да се постави на калето плоча со натпис кога се случила толку тешка зима. Покрај другите настани што станале тогаш, Коста му го раскажал на сина си и тоа дека во Смедерево на Водици, некои што излегле од црква „стреле еден Евреин близу до дупката што била сечена од мразо, за вода да си леат смедерчаните, та беа го ватиле за раменици и таксуале вино, кој двајсе оки, кој триесе наддавале, наддавал и пустио Евреин, арно ама тие не го слушале и го пуштиле во дупката во Дунав и се удаил пусти Евреин“.

Наддавањето за вино ни го објаснува во еден свој запис Кузман Шапкарев. Таков обичај на Водици имало и во Охрид. На езеро ќе се збереле луѓе и почнувала таква лицитација. Оној што ќе ја загубел, ќе го турнеле облечен во езеро. Но, се разбира, тој ќе испливал, макар жива вода. Самото тоа што во Смедерево кутриот Евреин го свлечкале за раменици покажува што му смислиле наддавачите.

Случката во Смедерево е раскажана така, да може да се заклучи дека Коста ја доживеал како нешто што го направиле невоздржани луѓе од бес. Но таа поскоро може да се разбере како принесување човечка жртва на божеството на големата река, за да се смисли тоа во својата сурова закана. Пашата се надевал дека истата цел ќе ја постигне со еден печен брав.

Причината што Коста не ја открил вистинската смисла на настаните за кои му кажувал на сина си Марка лежи во различниот степен на христијанизација во одредени области на Балканот.

ЛИКОВНО ДОЖИВУВАЊЕ НА БАЈКАТА

Очевидно, некаков среќен миг довел до тоа македонските бајки што ги прераскажува Душко Наневски да бидат илустрирани од нашиот истакнат уметник Димитар Кондовски. Мигот донесол зговор. Зговорот донесол плод. Многу ми е интересна тука спрегата меѓу зборот и визуелната претстава.

Се разбира, во бајката или сказната основен е зборот. Но дали си даваме притоа доволно сметка колку во доживувањето на содржината на бајката учествува визуелната страна?

Бајката ја доживува најдлабоко и најспонтано детето. На детето му раскажуваат, но и му велат, ако шалави: „Биди мирен, го гледаш ли пупачот како ги спружил нозете од маслинката“. Детето се пули, ништо не видува, но му се чини дека навистина гледа, зашто натаму го упатил зборот. На крајот на краиштата, детето не слуша само „пу, пу, пу“, ами го гледа пупачот, иако по осите правила не би требало да види едно такво суштество што заправо не суштествува.

Тоа доживување на бајката по најспонтан детски начин му дава голема шанса на ликовниот уметник. Тоа, се разбира, му дава шанса на оној што ја разбрал длабоко работата, а не на оној што мисли дека му е задачата да даде плитка илустрација на бајката.

За наша среќа, Димитар Кондовски е премногу уметник за да дозволи да се сведе до рутиниран илустратор.

Тој дошол на една ингениозна идеја – она што е во нашата бајка простор, и што ѝ припаѓа на визуелната сфера – да го постеле. А се знае како се постила кај нас просторот – со килими, со ирамчиња, со тантели по прозорците.

Мислам дека Кондовски прави неверојатен обид да го збогати ликовно она што значи културен регион со нешто што го претставува ликовното восприемање и доживување на истиот тој регион.

Јас сум пиел вода од кладенче, наведнат по коленици. Јас не знам дали уште еднаш во животот ќе имам таква среќа. Но ако се случи така, јас во бистрата вода ќе гледам шарки од нашето ирамче, како што гледаат Марко и неговиот Шарец со очите на Димитар Кондовски. И со тоа пиењето на бистра вода ќе ми биде послатко.

По визијата на Димитар Кондовски целата моја земја, од Битолско до Велешко, од Велешко до Солунско, како што се вели во една народна песна, ми е послана со килими со чудни шарки. Над полињата, над реките, над луѓето, по облаците, се простира едно богатство од ликовни облици, наследено од длабокото минато, со кое самите наши бајки или сказни добиваат една неподозирани свежина.

Ќе се задржам само на една сказна од многуте што ликовно ги пресоздава Димитар Кондовски. Тоа е сказната за Марко Крале и Самовилата. Јас му благодарам на Кондовски што Марко Крале не го пресоздал како секој наш бабачко, ами како човек што може не со сила, ами со шарм, да совлада и една горска самовила. Не е неговиот Марко, за среќа, замумулен тип со кој луѓето сакаат да тераат шега. Тој има сила во мускулите, без да биде неинтелигентен борач, и тој има и израз на длабоко чувствителен човек, што го издава дури и извивот на неговите бујни мустаќи.

Кондовски го пресоздаде Марка, како што ја пресоздаде и самовилата самогорска, по вистинската мера на нашата народна, а не на балканската чаршииска традиција.

Јас му благодарам многу на мојот драг пријател, на извонредниот сликар Димитар Кондовски. Таму каде што требаше во светот на сказните да газам бос, и да ме глочкаат камчиња, и да ме боцкаат чички, тој ми посла по целата моја земја килими и ирамчиња.

ПОВЕРИЈА ОД ПРИЛЕПСКО

Пред некои педесет години запишав повеќе пове-рија од Дунавка Конеска, 75-годишна, неписмена, родена во с. Дреновци (Прилепско). Досега сум објавил само две од нив, и тоа според првобитниот запис на прилепскиот говор.¹ Подоцна установив дека во едното се содржи стар мотив, познат од романот за Александар Велики од Псевдокалостен². Сега с решив да ги објавам и другите, додавајќи и по некоја забелешка, таму каде што можев тоа да го сторам. Кажувањата, освен првото, се однесуваат на животните и растенијата. Јазикот е нормализиран, освен во првиот текст (за денот и ноќта), во кој се задржани особеностите на дијалектот.

1. ДЕНОТ И НОЌТА

Некогаш немало ден, немало ноќ: сето било темница. Коа рекол Госпо да биди, зел свети Спириден една ќерамитка – ја стиснал вака в рака. По божја повела водата си се одделила и паднала долу. А над ќерамитка останало светлина.

Белешка. Во првата книга Мојсејева стои: „Во почетокот Бог ги создаде небото и земјата. Земјата беше

¹ Б. Конески, Прилепскиот говор. Годишен зборник на ФФ, кн. 2, 1949, 297–298.

² Б. Конески, Еден мотив од Алехандрида, Спектар 1991, 17.

безоблична и празна; и имаше темнина над бездната; Духот Божји лебдеше над водата. И рече Бог: „Нека биде светлина!“ И би светлина. И виде Бог дека светлината е добра; и ја оддели Бог светлината од темнината. И светлината ја нарече ден, а темнината ја нарече ноќ. И би вечер, и би утро – ден први“ (Битие 1, 1–5).

Се разбира, во нашиот расказ му е многу смело доделена улога на св. Спиридон уште во самиот почеток на генезата. Но митот крепи сè. Името на светецот доживеало интересна промена по образецот на имињата на празниците како: Спасовден, Петровден, Митровден. Св. Спиридон Чудотворец се празнува на 25. декември. Кај нас тој бил еснафски сведен на кондурациите. Како се случило нему да му се додели улога при лачењето на светлината од темницата? Можеби поради тоа што неговиот празник доаѓа непосредно по зимскиот солстициум, па со него било згодно да се блокира некој пагански култ сврзан со тие денови. Во народот биле познати некои податоци од астрономскиот календар. Така се кажува дека веќе на св. Игнет (2. јануари) денот е поголем од ноќта колку врв од игла. Св. Спиридон бил епископ тримифунтски. Се родил на Кипар. Умрел во 348. година. Чудна е онаа ќерамитка во неговата рака. Да не била ишаркана со клинообразно писмо во некој древен халдејски мит? Старите космографи знаеле за глинени плочки со записи за создавањето на светот.³ За улогата на такви плочки во вавилонските и асирските митови сп. ги соодветните места во изданието: *J. B. Pritchard, Ancient Near Eastern Texts, Princeton 1955, 63, 100, 104, 111–113.*

³ *Р. М. Грјућ*, Космолошки проблеми по нашим старим рукописцима, Годишњак скопског Филозофског факултета, I, 1930, 181.

2. БИВОЛ И МАЈМУН

Се обложило свињата и жената. Свињата рекла: „Што ќе родам јас, ќе се почуди векот, земјата ќе ја повлече“. Жената рекла: „Што ќе родам јас – лишка на веков“. Родила мајмун. А пак свињата родила бивол. Биволот се плашел да трча многу, да не би да пукне земјата, затоа одел полека.

3. БУБА КОПРИНЕНА

Кога го симнале Ристоса од крстот, сите се собрале да го тажат. Дошла жабата, и таа писнала: „И моето вакво беше, пулооко, мекомео“. Богородица, кутрата, не можела да се додржи, се насмеала. „Уста моја – рекла – да би ми плукала црви!“ Плукала и – во плунката црви. Од нив, од црвјето, станале буби што ги храниме за коприна. Затоа останало да се држи толку чест на бубите, да не се зборува лошо за нив.

Белешка. Со повеќе подробности овој мотив е обработен кај *М. Цејенков*, Македонски народни умотворби во десет книги, второ издание, кн. 7, Скопје 1980, ст. 65–66. Жабата тука го споменува својот покоен жабар. И овој мотив се создал, се чини, како далечен одглас на 150-иот Давидов псалм, со неговиот завршен стих: „Сè што дише нека го фали Господа“. Во „Тиквешкиот зборник“ се раскажува како Давид не можел да го напише Псалтирот дури не ги оставил на мира жабите да го фалат по својому Господа, макар што нивното крекање многу му пречело. Ако жабата има право да го фали Господа, таа има право и да го тажи неговиот распнат Син, независно од тоа каков впечаток на присутните остава нејзиното тажење.

4. ВОЛК

Некогаш волкот го викале „редач“. Од булук до булук секој ден му се паѓало дел по една овца. Слегол Господ кај еден овчар и тогаш токму на волкот му бил редот да дојде кај тој овчар. Овчарот отишол да залее вода. Ете ти го и волкот. Ама Господ не му давал сам да си одбере, ами му дал едно продрснато шилеже. Волкот се оклештил. Тогаш Господ го удрил со квалот и го проколнал да не може главата да ја врти лево-десно. Зел два камена, ги удрил камен од камен, и од нив станале два песа – да бега волкот штом ќе им го дочуе гласот.

Белешка. Паралела кај *Ј. Иванов*, Богомилски книги и легенди. Софија 1925, стр. 335–336 (од с. Вакарел, Бугарија).

5. ГУГУЧКА

Гугучката си имала еден брат. Го отепале кај Велес под некој мост. Од жал за него се сторила птица. Што има црно околу вратот, тоа било од незиниот црн превез. Таа едностојно го тажи брата си: „Гугуче, братенце, Јаковче, на Велес, под Велес, на мостот, под мостот“. Да се отепа гугачка е голем грев.

Белешка. Варијанта кај *М. Цейенков*, Македонски народни умотворби..., кн. 9, стр. 35–36 (под бр. 168); Гугучката го жалела својот син Гуго (Горѓија) што и умрел (Ах, Гуго, Гуго, чедо мое мило!), па Господ ја благословил да се стори гугучка и да гуга довека.

6. ЗМИЈА

1. Змијата ја викале Краса. Одепа простум – на опашка. Кога ги излагала луѓето, Господ ја удрил и ја проколнал да се влече довека по земи. Таа рекла: „Јас ќе

ги касам луѓето за петица“. „На луѓето челото им е петица“, така рекол Господ, за да не може да ги каса.

2. Змиите имале змијарници, кајшто живееле заедно. Еднаш во годината нивниот цар излегувал на ден Еремија, да види што е и како е. Венец носел на главата. Змиите од змијарник не правеле лошо. Ако некоја укаса, другите ја нејќеле веќе, бегале од неа. Да отепаш змија до змијарник било греота. Некојси Јанкула од Дреновци отишол на Еремија на некој змијарник. Четириесет и пет змии отепал и ги натрупал под камен. И оттогаш фатил да криви.

Белешка кон ѿ. 1. Вук Караџиќ во својот Српски рјечник, под *краса*, бележи: „Срби приповиједају да се змија звала *краса* док није била Јеву преварила“. Во бугарскиот речник на Најден Геров за *краса* е дадено значењето „змија“ без никакво друго објаснение. Кај нас во развиена форма и со ред посебности преданието е забележано кај *М. Цейенков*; Македонски народни умотворби..., кн. 4, стр. 7–11. Таму стои дека *Краса* му било името на оној ѓаволски „големец“, соработник на Сатаната, на когошто му паднала „ждребката“ да ја излаже Ева. „И така големецо *Краса* се преоблекол во една кожа змиена и је отишол на Ева да ја лажи...“ Откако Господ „се научил“ дека Адама и Ева „беше ’и излагала *Краса*, ја проколна *Краса* да стани една аспида и да се влечи по мев по земјата и кој човек да ја види, да ја столчи главата, до векутума века“. Родот на името *Краса* се менува во текот на расказот. Најстар запис на овој мотив е од XVII в. во легендата „Початие свиета“ до Босна (*Ј. Иванов*, Богомилски книги..., стр. 322–323). Како и во нашата варијанта, таму се кажува дека змијата во рајот одела на опашка, како човекот што оди на нозе. Се викала „красна девица“. Со ова се изјаснува дека *Краса* е еуфемизам со значење „убавица“. Немаме потврда дека тој еуфемизам се употребувал за змијата и во секиднев-

ниот говор. Тоа што го соопштува Вук поскоро сведочи дека тој се пренесувал во легендата за падот на Адам и Ева. Тоа дека на луѓето челото им било петица го нема во верзиите што ги споменавме.

7. КОЊОТ И МАГАРЕТО

Коњот секогаш му мислел добро на стопанот, а магарето лошо. Кога го јаваат магарето велело: „Мотика, лопата!“, а коњот: „Држ се, не бој се!“

8. ЛАСТОВИЦА

Напролет жените, штом ќе видат првпат ластовица, ќе ги размрдаат прстите и велат: „Како што ѝ летаат крилјата на ластовицата, така да ми брзаат рацете во работата!“.

9. МЕЧКА

Од мечка козина да носиш, да не сонуваш соништа.

Пословица: Сита мечка стопан не припознава.

10. ОВЦИТЕ И ГОВЕДАТА

Овците некогаш штрклееле, а говедата се крделе (се збирале во стадо). Патувал Господ по земјата, му се припило вода. Говедарот нејќел да му покаже кај има. Господ фрлил клетва, говедата да штрклеат. Овчарот добро го послегал. Тогаш Господ си ја клал капата на еден стап и под сенката сите овци се собрале.

11. ОРЕЛ

Орлите биле колнати, да пијат вода само до дупки по спилите. Некогаш, кога сите се собрале да копаат корита за реки и извори, орлите нејќеле да работат, за да не си ги извалкаат убавите нови скорни. Меѓу двете Богородици, кога напати секнува водата по спилите, се сушаат жални пискоти од орлите жедни за капка вода.

12. ПУПУНЕЦ

Пупунците лете не прелетувале во топлите краишта, ами останувале да зимуваат во некоја ограда. Во некоја дупка меѓу камењето од оградата, тие ќе се наределе во колце и секој ќе му го пикнел клунот в газ на тој пред себе. Храната што ја серел едниот, другиот веднаш ја голтал и така се хранеле сета зима. Има луѓе што сето тоа со освои очи го виделе.

Белешка. И јас сум чул од очевидец дека пупунците навистина ја минеле зимата така – наредени во колце. Што се однесува до нивната исхрана, не би ме изненадило, ако еднаш се открие дека тоа е досетка на еден од оние антички автори што со неисцрпна фантазија измислувале секакви чуда за животните и растенијата.

13. ПЧЕЛА

Направил Господ воденица. Клал камења од железо. Сè било готово, ама воденицата не можела да работи. Дошол Ѓаволот, влегол да ја види. А Господ ја испратил пчелата, да се скрие и да слуша што ќе каже Сатаната. Отишла пчелата и му застанала на капата. Ѓаволот шеткал нагоре-надолу низ воденицата, буцкал едно-друго и најпосле рекол: „Хм! Голема мајсторија! Како не може само да му текне? Да земе да стави камења од камен и уште едно чекетало овде кајшто се пушта житото од ко-

шот, па да видиш како ќе работи!“ тогаш пчелата бррр! – летнала. Кога се видел Ѓаволот излаган, се пуштил до што го држи сила да ја втаса пчелата. Писнала таа, до Господа! Ѓаволот а да ја фати веќе, се отворил некој бор и таа се скрила внатре. Ја поткачил само со капата и речиси ја прекинал преку половина. Отишла после пчелата кај Господа, сè му расправила и се расплакала: „Ами сега, Господи, како ќе се влечам вака, јас сирота?“ – „Не плачи - ѝ рекол Господ – јас сите пчели ќе ги направам како тебе“. Оттогаш се пчелите така прекинати по половината. Господ го благословил борот дека ја прибрал пчелата, да тече од него смола. После ја направил воденицата.

Белешка. Овој расказ се придружува кон веќе познатите преданија што, во духот на дуалистичкото учење, говорат за партнерството на Господа и Ѓаволот во создавањето на светот. Ѓаволот понекогаш изнаоѓал и подобри решенија. Господ бил поради тоа дури принуден да се служи и со разузнавачки методи. Освен овде, пчелата во таа служба се јавува и во следните преданија, објавени на едно место кај *Ј. Иванов*, Богомилски книги..., на страниците: 330 (од Бесарабија), 336 (од Етрополе) и 348 (од Софиско). Впрочем, пчелата им врши слична услуга на боговите уште во древниот хетитски мит за телепанус (сп. *Ј. В. Pritchard*, op. cit. 127).

14. СТРАЧКА

Меѓу двете Богородици сите страчки од земјава се собирале во некоја далечна планина, да го вршат смилот што таму го посеале самовилите. Потоа пак се враќале сите со искубани вратови, како што биле врзани за самовилскиот стожер. Кога ќе си дојделе, се фаќале да цагорат, да си ги редат маките што ги тргале од самовилите.

Белешка. Сп. *М. Цейенков*, Македонски народни умотворби... кн. 9 стр. 76 (под бр. 466).

16. ШТРК

Во марта, кога доаѓаат штрковите, се прават од црна и бела волна „мартинки“ и се носат неколку дена на врат, на раце или на палците од нозете (за да не се сопина и убива човек). Потоа ги клаваат на стожер, а децата пеат:

„Штрк, штрк балабан!
Полна пушка шарлаган!
На ти мартинка,
дај ми кошула!“

Белешка. Сп. М. Цейенков, Македонски народни умотворби... кн. 9, стр. 49 (под бр. 249).

17. ВРБА, ЈАСИКА И ТОПОЛА

Ми прошетала славна Пречиста,
ми прошетала низ сето поле.
Шо ја видело, сè ја станало,
со корен станало, со врв се поклонило.
Саде не стана врба, јасика
и танка топола.
И ’и проколна славна Пречиста:
„Цут да цутите, род да не родите!“

18. КАЧУНКА

Качунчице имала мајка-маштеа. Рано ја разбудила: „Стани, Качунчице, сите цвеќиња распутија, а ти си заспала!“ А кога станала – снег. Измрзнала.

19. ЛУК

Вечерта на Бадник се мачкаат со лук, за да не ги касале комарци.

На Ѓурѓовден рано треба да јадеш лук, за да не те разбива магарето.

20. ПЧЕНИЦА И ПРОСО

Пченицата ја носеле веќе на гумно, а просото в поле да го сеат. Патем се сретнале. „Добро утро, ситно-дребно!“ – рекла пченицата. „Дал Бог добро, јадра-руска!“ „Кај одиш?“ „На нива да ме сеат, ами ти?“ „На гумно да ме вршат“. „Приготви и за мене гумно.“ Кога го рекло тоа просото, пченицата не можела да не му се подбие шега. Арно ама, тукушто ја дотерале, фатиле силни врнежи и со недели не запирале. За вршење не можело да се помисли. За тоа време просото потерало, узреало и ете кај го носат – на гумно еден ден, кога запрел дождот. А пченицата уште таму. Кога го видела, од мака пукнале токму преку среде.

Пословица: Одошто пукнала пченицата?!

Белешка. Варијанта кај М. Цејенков, Македонски народни умотворби... кн. 9 стр. 39.

21. ШИП

Шипот бил самовилски трендафил. Ако искорнеш шип, тешко тебе! Да седнеш или да спиеш под шип, пак не чини. Некој ако се врател од шумата болен, прво одат кај што берел дрва, да видат да не има див трендафил. Ако има, ќе попрскале околу со мед, за да му мине болеста на човекот. Ако се наоѓа шип на раскрсница, целиот го редат со дарови шамии, кошули, гаќи, за да се смилат самовилите.

БИБЛИОГРАФСКА БЕЛЕШКА

Податоци за првото објавување на текстовите:

1. „Еден опит“; *Б. Конески*, Стари и нови песни, Прилеп 1979 (предговор);
2. „Излезе сејач да сее“: *Odjek (Sarajevo)* 15–30. XI 1979;
3. „За поетскиот превод“: *Градац (Чачак)* 198, 6, 21;
4. „За поезијата“: Дваесет години Струшки вечери на поезијата, Струга 1982;
5. „Совпаѓања“: *Разгледи* 1985, 1;
6. „Очудување“: *Современост* 1986, 1–2;
7. „Архитектонскиот принцип“: *Разгледи* 1986, 1–2;
8. „Двокатна песна“: *Спектар* 1985/6;
9. „Срце ширини широко“: *Стремеж* 1984, 3–4;
10. „Проширено сеќавање“: *Спектар* 1984/4;
11. „Националниот фон на поезијата“: *Летопис матице српске (Нови Сад)* 1985, 3;
12. „Вкусот на водата“: *Развиток* 1988, 3; 13–15. „Одломки“ – „Генерирање на една песна“ – „Лирата“: *Разгледи* 1988, 7;
16. „Нагорени места“: *Разгледи* 1989, 2-3; 17–20. „Раката на мајсторот“ – „Уби ме прејака реч“ – „Светскиот литературен процес“ – „Автоматизација“: *Разгледи* 1989, 7–8;
21. „Антиципации“: *Современост* 1992, 7 –8, 22. „Стилски синтези“: *Литературен збор* 1992, 1–2;
23. „За македонската литература“: *Политика* 1, V 1956;
24. „Македонската поезија во медитеранската сфера“: *Нова Македонија* 18. V 1980;
25. „Реч при отворањето на Бранково коло“: Се објавува првпат овде;
26. „Чудото на десетеречот“: Се објавува првпат овде;
27. „Неколку опсервации

во врска со Вук Караџиќ“: Прилози на МАНУ, Одделение за лингвистика и литературна наука 1989; 2; 28: „Батко Ѓорѓија“: Современост 1992, 7–8; 29. За „Тешкото“: М. Р. *Блечић*, Како се раѓала југословенска револуционарна поезија, Београд 1979; 30. За „Везилка“: Школски час (Београд) 1989, 1; 31–32. „Во природата“ – „Мигот“: Разгледи 1989, 7–8; 33. „Свети Спиридон со ќерамитката“: Современост 1992, 1–4; 34. „Еден мотив од *Александрида*“, Спектар 1991/17; 35. „Детството Исусово“: Прилози на МАНУ... 1990, 1; 36. „Царева Вода“: Прилози на МАНУ... 1991, 2; 37. „Скриени значења“: Прилози на МАНУ... 1992, 2; 38. „Димни Марко и димна гора“: Прилози на МАНУ, Одделение за општествени науки 1970, 1; 39. „Животот на легендата“: Прилози на МАНУ... 1992, 2; 40. „За историските мистификации“: Литературен збор 1991, 5–6; 41. „Солунска легенда“: *Filologia e letteratura nei paesi slavi*, Roma 1990, 42. „Кирил Пејчиновиќ против паганските обичаи“: Нова Македонија („Лик“) 6. V 1992; 43. „Човечки курбан“: Пулс 14. V 1992; 44. „Ликовно доживување на бајката“: Се објавува првпат овде; 45. „Поверија од Прилепско“: Литературен збор 1992, 1–2.

СОДРЖИНА

Вовед	7
Предговор	19
СВЕТОТ НА ПЕСНАТА	
Еден опит	23
Излезе сејач да сее	39
За поетскиот превод	43
За поезијата	49
Совпаѓања	53
Очудување	59
Архитектонскиот принцип	67
Двокатна песна	73
Срце ширини широко	81
Проширено сеќавање	87
Националниот фон на поезијата	95
Вкусот на водата	101
Одломки	107
Генерирање на една песна	113
Лирата	119
Нагорени места	127
Раката на мајсторот	135

Уби ме прејака реч	141
Светскиот литературен процес	145
Автоматизација	151
Антиципации	161
Стилски синтези	167
За македонската литература	173
Македонската поезија во медитеранската сфера	179
Реч при отворањето на „Бранково коло“ 1984	185
Чудото на десетерецот	189
Неколку опсервации во врска со Вук Караџиќ ...	193
Батко Ѓорѓија	199
За „Тешкото“	203
За „Везилка“	205

СВЕТОТ НА ЛЕГЕНДАТА

Во природата	211
Мигот	215
Свети Спиридон со ќерамитката	219
Ден мотив од „Александрида“	223
Детството Исусово	227
Царева Вода	231
Скриени значења	237
Димни Марко и димна гора	243
Животот на легендата	251
За историските мистификации	265
Солунска легенда	275
Кирил Пејчиновиќ против паганските обичаи ...	287
Човечки курбан	289

Ликовно доживување на бајката	293
Поверија од Прилепско	297
Библиографска белешка	307

