

**КНИЖЕВНОСТА КАКО ЈАНУС
– ЗА ДИХОТОМИЈАТА МЕЃУ УСНАТА И ПИШАНАТА
КНИЖЕВНОСТ**

Кристина Димовска

*Институт за фолклор „Марко Цепенков“
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје, Македонија*

Keywords: written literature, oral literature, epic speaker, epic performance, epic author, epic formulae, jongleur, tradition

Summary: The dichotomy, or the ambivalence of the literary system, presents a basis for this research paper, which aims at portraying the two constitutive models of literature, i.e., the written and the oral model. The former one is often acknowledged as exclusive, sophisticated, refined and intellectual, versus the latter, as its inversion, plebeian, inclusive, crude and illiterate. Our goal will be to show the inaccuracy of this axiological treatment.

Клучни зборови: пишана книжевност, усна книжевност, епски пејач, епски перформанс, епски автор, епски формули, жонглер, традиција

Резиме: Дихотомијата или амбивалентноста на книжевниот систем е основата на овој текст кој се обидува да ги претстави двата составни модела на книжевноста – усниот и пишаниот – низ призма на нивните дистинктивни белези. Ако пишаната книжевност се вреднува како елитна, ексклузивна, рафинирана и ерудитна, тогаш усната книжевност тоне од тежината на дискриминирачките квалитети какви што се плебејска, инклузивна, груба и аграфиска. На сосема ограничен простор, овој текст ќе укаже на погрешноста на ваквиот аксиолошки третман.

Човекот започнал да го спознава светот првично преку слушнатиот, замислениот, бестелесниот, а дури подоцна преку пишаниот, писмено фиксираниот и визуелно конкретизируваниот збор. Усниот збор, неговата анализа и следствено, доживувањата што ги предизвикува, се во доменот на истражувањето на усната книжевност. Оваа не постои засебно и индивидуално, ами во цврста врска со нејзината паралела,

писмената книжевност, и обата модела го формираат она што во целост го поимаме како книжевност.

Усната книжевност, наспроти пишаната или графички фиксирана книжевност, придонесе да се сменат статусот и рецепцијата на книжевниот текст. Пред да бидат трансформирани, модифицирани и соодветно сместени во системот на пишаната (уметничка) книжевност, еповите циркулирале како усно преносливи мотиви, живеејќи низ своите многубројни варијанти и варијации, измени, дополнувања, интегрирања на опсежно помалите и покусите спевови во една компактна верзија. Многу подоцна, тие ја добиле формата во која се читаат и се анализираат денес. Ова е применливо и за корпусите на епски песни, со таа разлика што некои од мотивите, иако запишани, функционираат и се интерпретираат едновременно и по устен пат. Ова ја потенцира тешкотијата на херменевтичките анализи на епските песни во варијантност. И денес, „дури и кога пишувањето нашироко се практикува, усните мотиви остануваат живи во општеството и можат да постојат долго време во зависност од нивните закони“ (Zumthor, 1985: 5).

Усната книжевност, често, се посматра преку дискриминирачките ознаки, што ѝ ги доделува образованата, урбана средина, какви што се: селска, пучка, плебејска, аналфабетска, традициска или фолклорна.¹ Таа е еден хиперсензибилен феномен, зависен од надворешните фактори и влијанија и настанува во инаков штимунг од пишаната. Нејзините автори, често, но не секогаш, се луѓе со понизок степен на образование од авторите на пишаната книжевност. Затоа е посматрана со ироничен и со омаловажувачки тон како неука, ефемерна, примитивна, аграфиска, лаичка, маргинална, профана и анонимна.² Погрешните сфаќања диктираат поимање на усната како какофонична, а на пишаната книжевност како хармонична форма на уметност. Првата е хаос, а втората космос. Втората, долго време предизвикуваше анимозитет и несигурност, што ја зачна дилемата како да ѝ се пристапи и, следствено, како да се толкува. Наспроти писмено фиксираниот текст, кој може да се чита и многу подоцна од периодот

¹ „Примитивна“, „народна“, „природна“ и „херојска“ кај Пери (Parry, 1972: 377). Од аспект на квалитетот на народноста, народната книжевност се прифаќа како уметничко самовообличување на колективната душа (Геземан, 1972: 126).

² Пишаната книжевност, нејзината двојничка, е крунисана со далеку поласкави епитети и самоуверено се издигнува на супериорна позиција како ексклузивна, елитна и уметничка.

на неговото оригинално зачнување, усниот текст е директно зависен од дистрибутивниот закон (Čubelić, 1988: X). Овој не само што е нужен услов за негово опстанување туку и за одржување во меморијата на неговите пренесувачи. Неосновано е мислењето дека усната книжевност е нерафинирана, неструктурирана и дека без помошта на перото или на пенкалото, не можат да се обликуваат структурите на вербалниот исказ. Последица на ова мислење е идејата дека секое книжевно дело со комплексна структура мора да е производ на пишаниот и на визуелниот, а не на усниот, слушнат збор (Lord, 1991: 30). Секое погрешно мислење има корени во незнаењето. Книжевната поетика е, всушност, изградена врз основата на концепти, првично загатнати во усната, а дури потоа, детално разработени во пишаната книжевност (Lord, 1991: 32).

Тешкотиите со проучувањето и со поимањето на усната книжевност потекнуваат од природата на категоријата *усност* како флуидна, минлива и актуализирана единствено во часот на нејзино соопштување, пеење или раскажување; таа е достапна само преку интимната врска меѓу нејзиниот интерпретатор (рецитатор) и слушателската публика. Ова ја прави визуелно мигновена и недофатлива. Таа постои обмислувајќи се преку инаков опсег на фонолошко-фонетски, морфолошки, синтаксички и стилистички компоненти на еден јазичен состав, од оној на пишаната книжевност. Бидејќи е мигновена, таа е феноменолошки недофатлива и постои само во мигот кога е погодена диспозицијата за нејзино изнурнување и оживување; таа бега, не може да биде заробена ни фатена, оти не постои средство што ќе ја в-граничи, вдоми, врами, ситуира, како што е листот хартија за пишаните искази, записи, текстови и дискурси. Таа постои единствено преку јазикот и воскреснува од заборавот, само кога се зборува за неа, или кога самата се збиднува како настан. Но, ова нејзино оживување е секојпат во ново руво и затоа зборуваме за форми на нејзина појавност, а не за нејзин фиксен идентитет. Нејзиното постоење е обусловено од синцирот на метаморфози, ревитализации, преосмислувања и креативни трансфигурации. Навистина, ќе се помисли дека постојат технолошки алатки, што би можеле да го вратат усниот исказ, но дали тоа ќе биде истиот исказ или ќе биде запис за него? Дури и пишаниот документ претставува доказ за постоењето на некогаш чуен устен исказ, кој останува засекогаш загубен, штом кулминира со својот крај и се вгради во материјализиран текст. Оттука, зборуваме за засекогаш загубен зрак на

автентичност што го придружува секој устен перформативен чин, оти никогаш навистина не се исполнува идентична композиција, исто како што и начинот на епско пеење не е ист.

Во времето кога било актуелно епското пеење, особен материјал за идни мотиви давале современите настани, а не само историските собитија. Во игра биле и туѓите форми на епско пеење и (рас)кажување. Актуализирани биле и атипични, неприпадни песни кои бидувале врамени во соодветен историско-културен контекст. Добро сведоштво е преработената, крајна верзија на *Песна за Роланд*, која иако се темели на тенденциозен идеолошко-религиски суперлативизам, очигледно циркулирала во варијанти на кои првично им биле несвојствени овие атрибути. „Некогаш се сметале за поважни имињата и спомениците за историските настани, другпат раскажувачкиот материјал што им одговарал на естетските потреби на одредено време и социјална средина“ (Органџиева, 1972: 44).

Ако книжевноста се спореди со еден биолошки организам, тогаш пишаната, уметничка книжевност е генотипска, наспроти усната како фенотипска.³ Генотипот и фенотипот не се апартни или диспаратни, туку се суштинска целина и есенцијален дел на секој жив организам. На сличен начин, книжевноста е составена од нејзините два модела – усниот и пишаниот. Усната книжевност е динамична, појавна и перформативна, наспроти пишаната која е фиксна и статична. Првата е социјална и дијалогична, оти во нејзиното јадро лежи интерактивниот атом на комуникацијата меѓу пејачот и публиката, наспроти асоцијалноста и монолоичноста на втората која се развива по принципот на „читање во себе“ и најчесто подразбира еден читател. Социјалниот аспект на усната книжевност ја подразбира и средината во која таа се изведува, оти игра улога во нејзиното обликување. Во теоријата се прави дистинкција меѓу автентична и неавтентична усна средина. Првата е онаа

³ *Génos* (ген), *týpos* (лик), како склоп на сите наследни особини кои ги содржи еден организам и кои во дадени услови доведуваат до развој на еден индивидуален, одделен организам. Генотипот е една единствена, уникатна и неповторлива информација или личен белег, наспроти фенотипот (*phainómenon* или појавност и *typos*), што претставува збир на надворешните, видливи и, оттаму - идиосинкратски својства на суштествата.

средина во која преносот на наративите е единствено изводлив по устен пат и на ниеден друг начин. Неавтентична средина е онаа во која истовремено, наизменично и паралелно постојат двата модела на книжевност (Pavličić, 1986: 422).

„Народната епика подразбира не само надворешна, туку и внатрешна конзистентност, како и конзистентни херојски фигури. Јунаците се исти во сите песни. Таа се карактеризира со стилистичка и, што е најважно, со содржајна народно-идеолошка конзистентност. [...] Сумата на дистингвирачките карактеристики на кој било народен еп, лежи во неговата конзистентност, која е една од најдобрите и највредните карактеристики на еповите. [...] Вистинската епика, однадвор е заокружена, но однадвор е како мозаик“, пишува Владимир Проп (цит. спор. Нонко, 1990: 20). Книжевноста дифузно се дели на два модела, не затоа што постојат две различни култури во едно општество туку затоа што постојат две форми на книжевниот израз, односно усна и пишана форма (Parry, 1972: 377).

Во обидот да ја заштити усната книжевност од конвенционално доделените негативни ознаки или девалоризирачки обележја, Чубелиќ настапува со ставот дека таа треба да се третира како адекватен партнер на пишаната книжевност. Не треба да се пренебрегне и влијанието што таа го извршила во општите книжевни текови. Ова значи дека и двата модела треба да се третираат како два актуелни аспекта на еден заокружен книжевен процес и како составни делови на една целокупна национална книжевност (Čubelić, 1988: XXX). „Потребата за расветлување на усниот процес на составување, го одразува мноштвото термини што се употребуваат за усната раскажувачка книжевност. Тешкотиите достигнуа не мал степен, поради двосмисленоста на терминологијата и поради тоа што секоја школа одбра различно именување на оваа книжевност. [...] Терминот 'усна' ја нагласува темелната дистинкција меѓу усната раскажувачка книжевност и онаа книжевност што ја именуваме како епска. Но, и овој термин носи извесна двосмисленост. Некои недоразбирања поврзани со теоријата на Пери за усноста се резултат на недостатокот од разбирање за особениот начин на кој се употребува зборот 'усна'. Честопати, на пример, се слуша дека усната книжевност е поезија што е напишана со цел да биде рецитирана [...]. Она што е важно не е усното изведување туку составувањето за време на усната изведба“ (Lord, 1990: 23).

Категоријата на усност со која оперира усната книжевност нужно подразбира две основни законодавни инстанции без кои не би можел да се оствари процесот на пренос на епскиот наратив. Првата позиција му се доделува на епскиот пејач како прагматичен инаугуратор на наративот, кој функционира не само како медиум на пренос туку и како медијатор меѓу знаењето и оној кому истото му е упатено. Втората позиција ѝ се доделува на слушателската публика, онаа која се здобива со знаењето и која директно учествува, доведена на исто рамниште со самиот епски интерпретатор, во перформативниот чин на исполнувањето на епот. „[...] Рапсодот не се слева со сликите пред себе, туку слично на сликарот, со набљудувачко око ги согледува надвор од себе самиот; тука станува очигледно напуштањето на индивидуалноста и претопувањето во туѓата природа. А овој феномен се јавува епидемично: целата толпа на тој начин се чувствува маѓепсано“ (Ниџе, 1960: 49). Но, преформулацијата на усниот говор во уметничка литература, односно, во писмено фиксиран текст во случајов, се гради според законите на писмениот јазик. „На сите нивоа, од фонемата до надреченичните синтаксички единства, тој [усниот говор - К.Д.] се организира како систем од редуции, пропусти и елипси. [...] Елементите на усната, редуцирана структура само наместа се внесуваат во текстот и имаат улога на определени сигнали: по нив знаеме дека денотат на нормализираниот текст е она значително поскратено, со вонјазична ситуација и интонација обусловено јазично ткиво, што претставува од себеси усниот говор“ (Лотман, 2005: 157).

Илустративно за дихотомијата меѓу усната и пишаната книжевност е категоријата на авторството. Во случајот со првиот модел на книжевност, постои епскиот пејач или интерпретатор како инстанција која го шири знаењето по аудитивен пат. Улога во процесот на вербално фиксирање на чуеното има и запишувачот, со статус инаков од оној на авторот. Во моделот на пишаната книжевност, овие инстанции не се во игра и на нивното место свечено настапува авторот. Дури и кога се крие под плаштот на псевдонимите, или кога се вплеткува во игри со имиња како некаков Одисеј, авторот во пишаната книжевност е познат и неговиот идентитет не е загатка за публиката. Спротивен е случајот со авторството во усната книжевност, оти зборуваме за категорија што честопати е опскурна, амбигвитетна или конфузна. Речиси никогаш со апсолутна сигурност не може да се потврди нејзината веродостојност. Така, името на поетот Вјаса, Веда Вјаса или Кришна Дваипајана се јавува секогаш кога се зборува за

проблемот на авторството на *Махабхарата*. Но, материјата дополнително се усложнува, ако се земе предвид дека името на Вјаса не е само сопствена именка туку и општа, со значење „аранжер“ или „компилятор“. Следствено, зад сенката на Вјаса, совршено добро би можел да стои друг автор, група автори или група аранжери, чии имиња биле засенети од историските текови. Како негова супституција, честопати, се јавуваат неговите пет ученици, од кои Ваишампајана бил задолжен за усно ширење на *Махабхарата* (Hiltebeitel, 2001: 34). И финската *Калевала* е производ на напорите на Елијас Лонрот, нејзиниот собирач, кој компилирал две варијанти, пред да ја фиксира последната верзија на епот. Овие, сепак, не се природни варијанти што би се формирале во регуларните процеси на живата традиција. Иако материјалот со кој располагал Лонрот имал традиционална природа, тој интервенирал во структурирањето на текстот и ги поделил песните на различни жанрови. Следствено, иако епот е традиционален, тој претставува индивидуален конструкт на еден нетрадиционален поединец (Lord, 1991: 106).

На крајот од *Песна за Роланд*, вистинскиот автор или последниот фиксатор на епот⁴ го завршува финалето со загатката „И тука завршува песната на Тиролд“. Дури во финалето, првпат се појавува ова име. Читателот никаде не налетува на лични заменки во овој стих, што би имплицирале став или гледиште на епскиот наратор. Постојењето на автор или на последен запишувач на последната верзија на овој еп навистина се среќава: во строфите CVIII, CLIV, CLXXIII во францускиот препев на Жозеф Бедие, евидентно е

⁴ Комплексно е прашањето дали од жанровски аспект зборуваме за еп или за епска песна. Етимологијата на француското *chanson* сугерира дека по обем имаме работа со опсежно помал наратив од оној изложен во, да речеме, старогрчките епови. Но, нејзината структура говори поинаку. Споредени со староримските или со старогрчките епови, француските *chanson de geste*, по обемот, имаат жанровски карактер на епски песни. Но, споредени со други епски песни, какви што се, да речеме, епските песни од македонскиот циклус за Крале Марко, тогаш тие повеќе потсетуваат на епови. Од содржински аспект, тие повторно се епови, оти честопати во своето јадро обработуваат собитија чие развивање бара доволна флексибилност на хронопотоп и обично не се третира некој настан чија кулминација инстантно се постигнува. Бахтиновата дистинкција меѓу епот и романот не може соодветно да се примени и да биде точна за индиските епови кои по својата структура повеќе одговараат на термилошката одредница „роман“ во западната терминологија (Hiltebeitel, 2001: 36-37). Доволно вредна споредба е „безнадежната непроменливост“ (Бахтин) на еден Игор Свјатославич, како типичен епски лик, наспроти Арјуна и неговите морални дилеми или, пак, концептот на *висварупадарсана* или космичката форма на Кришна со илјада лица во *Багавад-Гита*.

присуството на инстанција која будно ја следи битката проникнувајќи ја со лични просудувања. Но, ако оваа верзија на епската песна ја споредиме со нејзиниот англиски еквивалент, односно со препевот на Леонс Рабијон, ќе се воочи отсуството на персонализирано интервенирање во строфата CLVI (Bédier, 1920; Rabillon, 1885: 58).⁵ Еден ваков итар наратор, кој вешто се крие и ненадејно избликува, среќаваме и во стих 74 од *Беовулф* (Greenfield, 1982: 40).

Ќе се најдеме на ист крстопат, ако сакаме да зборуваме за авторството на *Слово за походот Игорев*.⁶ Не само извесниот бард Митуша туку и бардот Кјодина/ Ходина, черниговскиот војвода Олјстин Олексич, киевскиот историчар Пјотр Бориславич,⁷ па дури и самите принцови Игор и Всеволод Свјатославич од Киев, профилираат како кандидати за оваа позиција. Хјодина е, всушност, руски фикционален еквивалент на норманскиот жонглер Тајефер (Taillefer) и на староанглискиот Каедмон (Caedmon). Неговото име се среќава веднаш до името на „славниот Бојан“, во стих 673 од *Словото*. Имињата на овие епски пејачи потонале во празен аукторијален простор и за нив може само да се шпекулира, но не и да се тврди. Диференцијациите во ставовите на различните ерудити ги прават крајните заклучоци на оваа тема блиску до невозможни и присилени сме да шпекулираме со расположливите податоци, сè до оној миг додека не се најде унисоно решение. Во овие случаи, плаузибилно е сфаќањето дека вистинската животна сила се крие во анонимноста, со зборовите на нараторот од *Кон другата земја* и дека „само оние за кои никогаш нема да се слушне, можат да го преобразат светот“ (Маџунков, 2008: 43).

Дали ова значи дека преференциите и вештината на преведувачот, односно на исполнувачот на препевот, ја фиксираат аурата на епот? За еден оншалантен и пасивен читател, овие навидум безначајни детали нема да резултираат со никаков вртоглав импакт во неговата рецепција на наративот. Теориски неинволвируваниот или едноставно - семантичкиот читател, чекори низ текстот со амбиција да стигне до крајниот стадиум на приказната и нему не му е од важност дали некој Тиролд или Бојан се провлекуваат со своите коментари низ текстот

⁵ Што одговара на строфа CLIV кај Бедие.

⁶ Понатаму *Словото*. Сите референции упатуваат на македонскиот препев на Тодор Димитровски.

⁷ Да се погледне: Рыбаков Б.А. 1991. *Петр Бориславич: Поиск автора 'Слова о полку Игореве'*. М Молодая гвардия.

или не. Но, семиотичкиот читател го воочува расцепкувањето во структурата што се јавува со проблеснувачкиот, надворешен коментар на некоја инстанција која може да биде и со нефикционален статус. Да биде работата уште посложена, статусот на епскиот автор се побркува со оној на жонглерот. Почесто авторот, отколку жонглерот, претставува Алфа и Омега во создавањето на текстот.⁸ Авторот е еден, а жонглерите многу. Вторите се француски варијанти на балканските гуслари, и нивната задача била изведувањето на епската песна или на епот пред публика, но не и нејзино создавање *ab ovo*. Епската песна, или епот, што усно го изведувале, преку претходно добро подготвен аудио-визуелен чин, им била позната како материјал. И покрај интервенирањата во структурата и, генерално, во формата, жонглерите не биле агенти на креација, туку на лудизам и на трансмисија.⁹ Во нивното перформирање многу поголем импакт има *меморијата на интертекстот* која може да се сфати и како интермемотички склоп или содејство од различни мемории и матрици на помнење, под што се подразбираат и различни погледи и визии на стварноста (Ќулавкова, 2006: 132). Типичен пример за тоа е стих 61 од *Словото*, кој го опева сврзувањето на „слава стара и денешна“ од пејачот Бојан. Низ херменевтичка оптика, овој стих упатува на спојувањето на старите со новите наративи или пак за ковањето на интертекстуален пакт меѓу нив. Ова спојување, прилепување, прикачување на старото кон новото,

⁸ „Кога за поетот велíme дека е творец, ние користиме теолошка метафора. Грчките зборови за 'поезија' и за 'поет' имаат технолошко, а не метафизичко, или пак религиозно значење. (...) Овој елемент на божественоста – токму поради тоа што е божествен – е нешто што постои без и над човекот“ (Curcius, 1963: 146).

⁹ Чинот на креација им се припишувал, сепак, на трубадурите. Како синонимни, иако погрешно, се поистоветуваат жонглерот (фр. *jongleur*, од латинското *joculator* или „некој кој се шегува“, „шегација“), минстрелот (фр. *ménétreel*, лат. *ministralis* или „некој кој е во нечија служба“) и трубадурот (ит. од глаголот *troubare*, следствено *troubadour* или „изумител на нови мелодии“, „пронаоѓач на рими“). Во средновековна Франција, жонглерите биле патувачки свирачи следени честопати од придружниот музички перформанс на трубадурите. Во *Речник на книжевни термини* (во ориг. *Rečnik književnih termina*), сепак, именката жонглер се користи како синоним за минстрелот (или менстрелот). Трубадурот е дефиниран како провансалски лирски поет со скромно потекло, кој вршел функција на најмен поет на дворот на некој благородник, но можел да биде и од повисок социјален и општествен слој. Добар показател за последново е што нивната поезија се карактеризирала како „далеку од непосредна, проста и груба“ и била наменета за слушателска публика со истенчен вкус и со чувство за врвен израз (*trobar ric*). Во овој контекст, за трубадури се сметале оние што биле во позиција на демиурзи на усните, најчесто поетски творби, додека жонглерите и минстрелите биле најмувани како нивни изведувачи и интерпретатори.

може да се однесува и на создавањето амалгам од постарите и поновите верзии на истороден мотив. Македонската и јужнословенската епска традиција се богати со вакви примери, особено во песните за Крале Марко.¹⁰

Епскиот перформанс го начнува прашањето за варијантноста или за алтернатиите на еден устен мотив. Овој онтолошки феномен може да се именува како ефект на серијалност, оти зборуваме за неколку серии на семантички истиот мотив. Верзијата на *Махабхарата*, што денес ни е достапна, претставува производ на ретуширани и дисфигурирани руини (Winternitz, 1927, 328). Современиот читател нема пристап до оригиналната древна херојска епопеја. Варијантноста и варијабилноста на формите на наративите не се однесува стриктно на по обем поголемите епови, туку и на епските песни. Следењето на структурно-формалните промени на епските песни е релативно полесно отколку кај еповите. Примери постојат и во македонската усна книжевност, каде што е присутна варијантноста на претставата на агонот меѓу Крале Марко и Муса Кесеџија. Мотивот го среќаваме во запис од Велес, датиран од околу 1908 и запишан од Јован Томиќ, во запис од Тетово, датиран од 1916 и запишан од Михаил Арнаудов, во запис на С. Ив. Бојанов, кој ја слушнал песната од слепиот гуслар Никола Тилев од село Надобрачко-Разлошко. Друга верзија на песната е запишана во село Лопатица (Петровски, 1969: 60, 62). Освен кај Пенушлиски,¹¹ кај Верковиќ, Шапкарев и кај Китевски, воопшто не се среќава овој мотив,¹² а кај Цепенков е застапен како предание (Цепенков, 1972: 151). Ова сознание е, можеби, доказ за старите корени на овој наратив, иако по својот архитектонски состав и по композицијата, по стилот и по штимунгот на битката, оваа песна, евидентно, припаѓа на епските песни со историска тематика.¹³ Мотивот си го трасирал патот и во албанската јуначка епика и тоа со инакво финале во различните

¹⁰ Илустративен материјал се наоѓа во следењето на варијациите на бројот на „заспани срца“ на хтонско-антропоморфните опоненти на овој јунак.

¹¹ Со исклучок на *Народна поезија* од 1964, *Јуначки мегдан – епски народни песни* од истата година. Застапена е во *Јуначки народни песни* од 1968, 158-164.

¹² Се мисли на *Фолклорни и етнографски материјали* на Верковиќ од 1985. Истата песна е застапена во неговата трета книга од истата година (*Македонски народни умотворби-јуначки и трпезариски песни*, стр. 162).

¹³ Поделбата на песни со митско-фантастични и со историски елементи е само формална. Опеаната битка меѓу Марко и Муса Кесеџија е анахрона, оти овие две личности не биле современици.

верзии. Во зборникот *La poesia epica di confine nell' Albania del Nord* од 1943 постои песна со овој мотив долга 507 стиха (Јаќоски, 1984: 20).

Постоењето во сфера на варијанти не го одминува ни *Словото*, особено ако предвид се земе дека грофот Алексеј Иванович Мусин-Пушкин, одговорниот за наоѓање на стариот ракопис, тврдел дека го добил од Јоил Биковски, архимандритот на архиерејскиот дом во Јарослав. Пронајдениот ракопис е непостоеен, оти наводно бил уништен во московскиот пожар од 1812. Затоа, пак, постои т.н. *Катеринина копија*, направена од рачно препишана верзија на епот, која била откриена дури во 1864. Единствената позната верзија на епот *Беовулф* е напишана на западно-саксонски дијалект што се говорел на територијата на југозападна Англија. Но, оваа верзија претставува копија на загубениот оригинал, датиран од VIII или X век, чии корени се трасираат во северна или во централна Англија (Reoig, 1982: 1). Како и деветте клона на *Песна за Роланд* така и *Беовулф* постои во две копии направени во 1786-87 и слично како *Словото* така и овој еп бил соочен со заканата од исчезнување поради пожарот од 1731. Ова е индикација дека во морето на достапни записи, верзии, копии и варијанти, истражувачот останува во неразрешливо недоумие не само за тоа која копија е најверодостојна за анализа туку и која копија е најверна на оригиналот. Дали еден писмено фиксиран наратив, достапен во својата финална форма денес, не произлегува од некогашната жива и циркулирачка усна традиција? Се поставува и прашањето дали средновековните епови биле рецитирани од свештениците и монасите за време на религиозните служби или биле презентирани пред „обичниот“ народ. Погубна е недостапноста на првите варијанти, но дури и да се тие достапни, несомнено претрпеле модификации низ процесот на писмено фиксирање. Утешително е, сепак, сознанието дека ракописите - фрагментирани или не - на старите текстови, се достапни и постојни. „Сите езера не се налик едни на други, дури ни по шумот на брановите со кои ги записнуваат своите брегови; па сепак, зарем секое од нив не скрива во своите длабочини тајна која го разликува од сите останати и по која може да се познае?“ (Маџунков, 2008: 25). По оваа аналогија, секоја варијанта на даден наратив е текст *sui generis*.¹⁴

¹⁴ Обично се претпоставува дека техниката на печатот, наметнувајќи ѝ го својот графички јазик на новата култура, довела до тоа да исчезнат варијантите на книжевниот текст. Лотман не се согласува и смета оти печатениот текст дава само извесен

Во услови на недостаток од пишан текст, епските интерпретатори се служеле со плејада мнемотехнички операции за да меморираат што поголем содржински дел од наративот. Бидејќи епските наративи располагаат со особена должина, која оди надвор од границите да биде меморирана во целост, пејачите се служеле со техники за олеснување на рекреативниот процес. Се потпирале на варијабилни комбинации на сижејно-фабуларните елементи на наративот, така што изведбата се покажувала како неповторлив, минлив, временски ограничен, а со тоа и ефемерен и неповратен чин. Тие постојано останувале во жива комуникација со традицијата која им ги нудела рамковната фабула за наративот, правилата за нејзино структурирање, но и стилските обрасци за нејзиното обликување. Дури и кога создава навидум *ex nihilo*, епскиот пејач се потпира на традицијата и никогаш, или барем ретко, се приклонува кон создавањето на творба *extempore*. Лорд навестува оти глаголот „импровизира“, кој се однесува на креативно-перформативниот чин на раскажување или на пеене, често ја води мислата во погрешна насока, создавајќи слика небаре епскиот пејач експериментира со зборообразувањето и со реченичните формули во чинот на создавањето. Како посоодветни ги предлага одредниците „компонирање по формула и тема“ или „композиција во перформанс“, („рекомпозиција во перформанс“), за да се избегне сфаќањето за некаква незауздана либералност на креативниот чин. „Аутсајдерот погрешно разбира, кога му се вели дека пејачите можат да создадат песна 'на која било тема' и бара тема надвор од традицијата. Резултатот е куриозитет кој не покажува ништо повеќе од тоа дека пејачот обично не создава една песна *extempore* на која било тема, туку на одредени видови теми за кои располага со материјали од сопственото искуство“ (Lord, 1991: 77). Во епскиот говор „еднозначното и цврстото се составуваат со многузначното и проточното, со цел да се раздвојат на истото место. Безличниот плашт на митот отсекогаш е она истото, но содржината на раскажувањето е различна и [...] строгиот идентитет, во кој е загубен епскиот предмет,

инваријантен тип текст (на пример, на нивото на интонација), а снимките претставуваат негови варијанти (Лотман, 2005: 91).

служи токму за тоа – да се постави неговиот идентитет пред лошото неидентично, пред еднообразната артикулираност“ (Adorno, 1985: 146).

Епските пејачи или интерпретатори, особено оние од средниот век (кога „духовите не биле опиени од славата што ја носи книжевното творештво“), отворено прифаќале готови калапи на теми и мотиви и не чувствувале потреба од наоѓање нови содржини (Банашевиќ, 1935: 184). Но, епските пејачи во руралните, необразовани средини, се соочувале со инаков текст. Како што се зголемувал бројот на луѓе што стекнувале наобразба и умешност за читање и за пишување, атрибутот на престижот, претходно речиси секогаш резервиран за епските пејачи, ја сменил припадноста и се населил во сферите на образованите кругови. Како резултат на ова, културните активности на епските пејачи ориентирани кон аудитивно исполнување на песни нашироко прифатени и признаени како традиционални, станувале поретки и им се заканувало целосно исчезнување.

Мнемотехничките операции се дел од техниките преку кои се меморирал обемен опсег од содржината на епот. Егземпларна е употребата на истиот епитет во конструкцијата на номенклатурата на јунакот: Марко *добар јунак*, Тур Всеволод, Муса *Ќесеџија*/ Муса *Арбанаса*, Филип *Маџарина*, Црна Арапина, *доблесниот* Роланд. Во македонската, но и, генерално, во јужнословенската епска песна, честа е и конструкцијата на јунаковото име со некој ојконим: *од Прилепа* Марко, Марко *Варошанин*/ Марко *из Варошот*, Беле *од Костур* или Беле *Костурчето*.¹⁵ Понекогаш, името ги открива сите оние особини на предметот што не се содржани во неговиот лингвистички знак.¹⁶ Именката има метричка вредност што дозволува ограничен опсег на промени, но со додавањето орнаментален епитет, лесно се конструира реченица со потребната должина. Во еповите, во поголемиот број случаи, циркулира една доминантна ваква комбинација (Parry, 1971: 266).

¹⁵ Компаративите во јуначкиот еп имале идеолошки карактер, оти биле во тесна врска со владејачката идеологија на времето, кога биле конструирани и со тоа се објаснуваат нивната традиционалност, неменливост, конечност и шематичност (Лихачов, 1972: 211).

¹⁶ Пруст признава дека она што му дава одредена форма на светот околу нас во нашата свест не е неговото име, туку начинот на кој зборуваме. Неговиот став дека треба да бидеме внимателни со имињата и со нивната тиранија е само уште една потврда за тоа колкава е нивната моќ.

Во епот *Беовулф*, поетот, или запишувачот, оперира со метонимијата, на сличен начин како што старогрчкиот поет го користи симилето. Така, кралот Скилд Скевинг е „дарителот на прстени“, кралот Хротгар „чувар на Скилдингите“, а морето е „пехар на брановите“ (Greenfield, 1982: 28, 82). Овој олеснителен репетитивен чин ја фиксирал примарната идентификација на епскиот јунак не само во свеста на епскиот пејач туку и во свеста на публиката. Дури и самиот книжевен јазик, без оглед на неговата припадност во сферата на усното или на пишаното, се отклонува по својата структурираност и намена од секојдневниот јазик, особено кога ткае приказна за еден сакрален свет. Атипично би било користењето апстрактни поими, странцизми (туѓи зборови), етимолошки нејасни зборови или заумен јазик од епскиот пејач, што не е случај со неговиот контрапункт, современиот поет кој својот адут понекогаш го наоѓа во јазичните инвенции и во неологизмите. Епскиот пејач не е футурист, ни надреалист. За разлика од либералноста на фиксиралиот дискурс, дискурсот на епскиот пејач е конзервативен. Па, во контекстов, усниот перформанс е карактеризиран од итерација на звуци и од паралелизам на структури, чија функција е зајакнување на моќта на исказите и поттикнување на нивната ефективност. Пишувањето не било за таа намена (Lord, 1991: 20). Во случаите кога епскиот пејач користел нови, нетрадиционални фрази, конструкции и формули, без оглед на тоа дали се придржувал строго до традиционалната дикција, тој го напуштал „безбедното“ поле на усната книжевност и полека, но сигурно, се придвижувал кон механизмите на пишаната книжевност. На тој начин, веројатно несвесно и неволно, тој станувал практикувач на пишаната книжевност, а неговиот стил добивал атрибути на транзиционалност (Lord, 1991: 25).

Пери izdelува два вида на епски формули: во првата група би спаѓале формули што се меѓусебно неслични, а во втората група, формули што изразуваат слична идеја со речиси иста зборовна конструкција. Секоја група на две или повеќе такви формули втемелуваат систем кој, следствено, може да се дефинира како група фрази со иста метричка вредност. Нема темел за сомнеж дека пејачот што ги користел бил наполно свесен за нивната сличност и ги усвоил не само како единечни формули, ами и како формули од одреден тип. Поетот кој создава стихови со брзина што сам ќе ја избере, никогаш нема да биде присилен да направи грешка во стихот, но пејачот кој без запирање мора да го следи потокот од формули, честопати прибегнува

кон нерегуларни стихови (Parry, 1971: 275, 318-319).¹⁷ Овој недостаток не се должи на поетската некомпетентност туку на неефикасноста на креативните техники. Поетот кој усно твори, чиј чин се збиднува *hic et nunc*, ја ткае творбата со претходно усвоени формули како главни алатки. Спореден со поетите што пишувале и запишувале, поетите што усно перформирале ги преобразувале во стих само оние идеи содржани во фразите познати за самиот пејач како медиум. Така, епскиот пејач настапува од позиција на раскажувач на еден наратив што претставува овоплотена меморија, „епифанија на запаметеното, доживеаното и виденото искуство“ (Кулавакова, 2009: 190).

Дистинкцијата меѓу усната книжевност како ефемерна и писмено фиксираната, уметничка книжевност како долговечна, може да се изведе и преку поимот на она што Бахтин го нарече *епска дистанца* или апсолутна оддалеченост и алиенираност на читателот, толкувачот, херменевтот од раскажаното. Чуениот материјал е дел од едно веќе заокружено, фиксирано, *апсолутно минато* време, кое не може ниту да се измени, ни естетски да се модифицира или системски да се трансформира. Тука ништо не менува ни капацитетот ни интенцијата на оној што го промислува. „[...] Книжевната теорија дејствува самоуверено и прецизно кога има случај со веќе заокружени жанрови што функционираат како формирани, дефинитивни и јасни објекти. Овие жанрови [особено јуначката епика - К.Д.] ја задржуваат својата ригидност и канонски квалитет во сите класични епохи на својот развој“ (Bakhtin, 1981: 8). Тоа е така, зашто писмено фиксираниот еп е финализиран и даден во својата конечна форма, не е подложен на измени и оттука – е конклузивен, на крајната стапка на развитокот како текст, гледан чисто од еден прагматичен аспект.

Јасно е дека им пристапуваме на историски заокружените епски песни и епови преку една креативна дистанца која овозможува објективна валоризација, иако по цена на нивно откинување од

¹⁷ Пример за една ваква формула е итеративниот стих „лаганину, сину на роб“ во *Песна за Роланд* и тоа еднаш во зборовите на архиепископот Турпин (Crosland, 1999, 95:26), на Роланд (Crosland, 1999, 46:170) и на Карло (со исклучок на првиот епитет) (Crosland, 1999, 249:68). Ист случај е и конструкцијата „слатката Франција“ како опозит на земјата на непријателот како почва на демони. Во *Словото*, тоа се варијантите „погани“/ „погански“ за Половците што се среќаваат дванаесетпати. Но, во случајот со овој еп, само хипотетички зборуваме за конзистентна итерација на формули, оти не ни е достапен текстот во неговата целост. Во *Беовулф*, тоа би бил стихот: „Рече Беовулф, синот Егтеов“, кој се повторува осумпати, во истата форма, со исклучок на грешките при спелувањето во оригиналот (Renoir, 1982: 12).

нивниот натален простор и контекст. Колку и да е висок нивниот ранг и нивната изразна сила, колку и да е добро нивното одржување, колку и да е точно нивното толкување, сепак, преместувањето во современ контекст на поимање ги одвојува од нивниот свет. Светот на расположливите дела е распаднат, а откинувањето од тој распаднат свет не може да се поправи, со што делата не се повеќе она што биле (Хајдегер, 2006: 49-50).

Литература на кирилица:

- Банашевиќ, Никола. 1935. *Циклус Марка Кралевића и одијеци француско-талијанске витешке књижевности*. Скопље: Скопског научног друштва.
- Верковиќ, Стефан И. 1985. *Фолклорни и етнографски материјали*. Ред. Кирил Пенушлиски. Скопје: Македонска книга.
- _____. 1985. *Македонски народни умотворби-Јуначки и трпезариски песни*. Ред. Кирил Пенушлиски. Скопје: Македонска книга.
- Геземан, Герхард. 1972. „Српскохрватска јуначка песма“, кај: Недић, Владан (прир.) *Народна књижевност*. Београд: Нолит.
- Димитровски, Тодор (преп.) 2002. *Слово за походот Игорев*. Скопје: Наша книга.
- Јаќоски, Воислав. *Интерпретација на мотивите во македонската и во албанската јуначка епика*. Скопје: Студентски збор.
- Лихачов, Д. С. 1972. *Поетика старе руске књижевности*. Београд: Књижевна мисао.
- Логман, Ј. М. 2005. *Структурата на уметничкиот текст*. Прев. Ефтим Манев. Скопје: Македонска реч.
- Маџунков, Митко. 2008. *Кон другата земја*. Битола: Микена.
- Органицева, Цветанка. 1972. *Осврт врз изучувањата на настанувањето и развитокот на јужнословенската епика до 1920 година*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.
- Петровски, Блаже. 1969. *Преглед на македонските народни песни за Крали Марко*. Скопје, [s.n.].
- Ќулавкова, Катица. 2006. *Херменевтика на идентитети*. Куманово: Македонска ризница.
- _____. 2009. *Задоволство во толкувањето*. Скопје: Макавеј.
- Хајдегер, Мартин. 1999. *Праизбликот на уметничкото дело*. Прев. Кица Б. Колбе. Скопје: Магор.
- Цепенков, Марко. 1972. *Преданија*. Ред. Кирил Пенушлиски. Скопје: Македонска книга.

Литература на латиница:

- Adorno, Theodor. 1985. *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*. Zagreb: Shkoljska knjiga.

- Bakhtin, Mikhail. 1981. *The dialogic imagination*. Ed. by Michael Holquist, trans. by Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Bédier, Joseph (trans.) 1922. *La chanson de Roland*. Paris, [s.n.].
- Crosland, Jesse (trans.) 1999. *The Song of Roland*. Cambridge, Ontario, [s.n.].
- Čubelić, Tvrtko. 1988. *Povijest i historija usmene narodne književnosti: historijske i literarno-teorijske osnove te genološki aspekti – analitičko-sintetički pogledi*. Zagreb, [s.n.].
- Curtius, Ernst Robert. 1963. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trans. by Willard R. Trask. New York and Evanston: Harper & Row.
- Greenfield, Stanley B. (trans.) 1982. *A Readable Beowulf: The Old English Epic Newly Translated*. Introduction by Alain Renoir. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Hiltebeitel, Alf. 2001. *Rethinking Mahabharata: A Reader's Guide to the Education of the Dharma King*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Honko, Lauri (ed.) 1990. *Religion, Myths and Folklore in the World's Epics*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Lord, Albert. 1990. *Pjevač priče*. Beograd: Idea.
- _____. 1991. *Epic singers and oral tradition*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Niče, Fridrih. 1960. *Rođenje tragedije*. Beograd: Kultura.
- Parry, Milman. 1971. *The Making of Homeric Verses*. The Collected Papers of Milman Parry. Ed. by Adam Parry. Oxford: Clarendon Press.
- Pavličić, Pavao. 1986. „Epsko pjesništvo“, kaj: Škreb, Zdenko & Stamač, Ante. 1986. *Uvod u književnost*. Zagreb: Globus.
- Rabillon, Léonce (trans.) 1885. *La chanson de Roland: Translated from the Seventh Edition of Leon Gautier*. New York: Henry Holt & Co.
- Winternitz, Moriz. 1927. *A History of Indian Literature*. University of Calcutta, [s.n.].
- Živković, Dragiša. (ed.) 1984. *Rečnik književnih termina*. Banja Luka: Romanov.
- Zumthor, Paul. 1983. *Oral poetry: An Introduction*. Paris: Editions du Seuil.