

ISSN: 1857-7377

CONTEXT

КОНТЕКСТ

33

Institute of
Macedonian
Literature
Ss. Cyril and
Methodius
University

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

Skopje 2026 Скопје

CONTEXT / КОНТЕКСТ 33

Review for Comparative Literature and Cultural Research
Списание за компаративна книжевност и културолошко истражување

Editor - in - chief
Sonja Stojmenska-Elzeser
Institute of Macedonian Literature, Ss. Cyril and
Methodius University in Skopje, Macedonia

Главен и одговорен уредник
Соња Стојменска-Елзесер
Институт за македонска литература, Универзитет
„Св. Кирил и Методиј“ - Скопје, Македонија

Executive Editors
Ema Lakinska
Institute of Macedonian Literature, Ss. Cyril and
Methodius University in Skopje, Macedonia
Slavica Petrovska-Gjorgjevska
Institute of Macedonian Literature, Ss. Cyril and
Methodius University in Skopje, Macedonia

Извршни уредници
Ема Лакинска
Институт за македонска литература, Универзитет
„Св. Кирил и Методиј“ - Скопје, Македонија
Славица Петровска-Ѓорѓевска
Институт за македонска литература, Универзитет
„Св. Кирил и Методиј“ - Скопје, Македонија

International Editorial Board
Richard Hibbitt
University of Leeds, United Kingdom
Liedeke Plate
Radboud University Nijmegen, The Netherlands
Marijan Dovic
Institute of Slovenian Literature and Literary Studies
ZRC SAZU,
Slovenia
Angela Fernandes
University of Lisbon, Portugal
Martin Hetényi
Constantine the Philosopher University in Nitra,
Slovakia
Mehmet Samsakçı
Istanbul University, Türkiye

Меѓународен редакциски одбор
Ричард Хибит
Универзитет во Лидс, Обединето Кралство
Лидеке Плате
Радбо Универзитет во Нијминген, Холандија
Маријан Довиќ
Институт за словенечка книжевност и книжевни
студии при Словенечката академија на науки и
уметности, Словенија
Ангела Фернандес
Универзитет во Лисабон, Португалија
Мартин Хетењи
Универзитет Константин Филозоф во Нитра,
Словачка
Мехмет Самсакчи
Универзитет во Истанбул, Турција

ISSN 1857- 7377

Република Северна Македонија
Министерство за култура и туризам



Republic of North Macedonia
Ministry of Culture and Tourism

This issue is supported by Ministry of Culture and Tourism of Republic of North Macedonia
Изданието е објавено со материјална поддршка на Министерството за култура и туризам на
Република Северна Македонија

INSTITUTE OF MACEDONIAN LITERATURE
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje

ИНСТИТУТ ЗА МАКЕДОНСКА ЛИТЕРАТУРА
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

CONTEXT / КОНТЕКСТ 33

Review for Comparative Literature and Cultural Research
Списание за компаративна книжевност и културолошко истражување



Skopje – Скопје
2026

CONTEXT is an international review and publishes contributions in English and in Macedonian. All submissions are peer reviewed.

Manuscripts and editorial correspondence should be addressed to:

Institute of Macedonian Literature
Grigor Prlicev 5, p.o.b. 455
1000 Skopje
Republic of North Macedonia

КОНТЕКСТ е меѓународно списание и објавува прилози на англиски и на македонски јазик. Сите текстови се рецензираат.

Ракописите и редакциската преписка се упатуваат на следната адреса:

Институт за македонска литература
ул. „Григор Прличев“ бр. 5, п. фах 455
1000 Скопје
Република Северна Македонија

електронска верзија на списанието
<https://iml.edu.mk/context-контекст/>

CONTENTS / СОДРЖИНА

Сашо Димоски / Sašo Dimoski

ВЕШТАЧКАТА ИНТЕЛИГЕНЦИЈА И СОВРЕМЕНИТЕ ИЗВЕДУВАЧКИ УМЕТНОСТИ:
НОВИ ПЕРСПЕКТИВИ НА ИЗВЕДБЕНОСТА / Artificial Intelligence and Contemporary
Performing Arts: New Perspectives of Performativity7

Natali Rajchinovska-Pavleska/ Натали Рајчиновска-Павлеска

МЕТАРНОР AS A SEMIOTIC KEY IN VISUAL POETICS / Метафората како семиотички
клуч во визуелната поетика.....19

Лорета Георгиевска-Јаковлева / Loreta Georgievska-Jakovleva

РЕАЛНОСТА И ТРАУМАТА ВО ДОКУМЕНТАРНИОТ ФИЛМ („МОЛКОТ НА РАЗУМОТ“
ОД КУМЈАНА НОВАКОВА И „ЖЕЛЕЗНА ТВРДИНА“ ОД МИТКО ПАНОВ) / Reality and
Trauma in Documentary Film (*Silence of Reason* by Kumjana Novakova and *Iron Castle*
by Mitko Panov)27

Senka Anastasova/ Сенка Анастасова

EPISTEMOLOGY OF FEMINIST DECOLONIALISM AND AESTHETICS OF BORDERLANDS /
Епистемологија на феминистичкиот деколонијализам и естетиката на граничните простори37

Ема Лакинска, Владимир Мартиновски / Ema Lakinska, Vladimir Martinovski

ТЕОРИСКИ АСПЕКТИ НА ВИРТУЕЛНИТЕ МУЗЕИ / Theoretical Aspects of Virtual Museums...47

Гоце Смилевски / Goce Smilevski

ПРОЕКТОТ „ТРАУМАТА ВО ЛИТЕРАТУРАТА“ ВО КОНТЕКСТ НА СОВРЕМЕНИТЕ
ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИ ПРОУЧУВАЊА НА ТРАУМАТА / The Project *Trauma in Literature*
in the Context of Contemporary Interdisciplinary Trauma Studies59

Елена Карпузовска / Elena Karpuzovska

СРЕДЕ МАСКАРАДАТА НА ОГЛЕДАЛАТА: КАРНЕВАЛСКАТА ФАНТАЗМАГОРИЗАЦИЈА
НА ЖИВОТОТ ВО „ПРИНЦЕЗАТА БРАМБИЛА“ НА Е. Т. А. ХОФМАН / Amid the Masquerade
of Mirrors: the Carnavalesque Phantasmagorias of Life in E. T. A. Hoffmann's *Princess Brambilla*67

Владимир Ѓорѓиески / Vladimir Gjorgjeski

ПОСТ-ТЕЛЕСНА ИНТИМНОСТ ВО СОВРЕМЕНАТА МЕДИУМСКА КУЛТУРА / Post-bodily
Intimacy in Contemporary Media Culture85

Маријана Клеменчик / Marijana Klemenchikj

СЕСТРИНСТВОТО, ДУХОВНОСТА И КУЛТУРНИОТ ИДЕНТИТЕТ НА ЖЕНСКИТЕ ЛИКОВИ
ВО РОМАНОТ *БОЈАТА НА ПУРПУРОТ* ОД АЛИС ВОКЕР / Sisterhood, Spirituality,
and the Cultural Identity of Female Characters in Alice Walker's *The Color of Purple*97

Срѓан Микиќ / Srgjan Mikjickj

ДОПИРОТ И ТЕХНОТЕЛОТО / Touch and the Technobody109

Владимир Јовановски / Vladimir Jovanovski

КАРАТЕДО И ЗЕН – ПАТОТ НА ПРАЗНИНАТА ВО СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ И КУЛТУРА
/ Karate-do and Zen: The Path of Void within Contemporary Art and Culture123

Елена Карпузовска

<https://orcid.org/0009-0008-3953-9587>

УДК 821.112.2-32.09

**СРЕДЕ МАСКАРАДАТА НА ОГЛЕДАЛАТА:
КАРНЕВАЛСКАТА ФАНТАЗМАГОРИЗАЦИЈА НА
ЖИВОТОТ ВО ПРИНЦЕЗАТА БРАМБИЛА НА
Е. Т. А. ХОФМАН**

Клучни зборови: Е. Т. А. Хофман, книжевна фантастика, германски романтизам, интермедијалност, карневализација

*Да ја забораваме сејќа тѝаа на светѝов!
Фридрих Шилер, „Елизиум“
И живеам тѝака како некој друѝ да живеел во мене.
Сили Придом, „Крај на сонот“*

**За една варијација на
фанѝасѝичноѝо кај Хофман**

Во маестралниот расказ „Непознатиот пријател“ (1923) на рускиот нобеловец Иван Бунин, интригантната протагонистка се запрашува: „како може да го видиме во сонот тоа што никогаш не сме го виделе во животот? (...) Впрочем, ние дури не ги разбираме ниту своите сопствени соништа, творбите на својата сопствена вообразба. Наша ли е таа, таа вообразба или говорејќи поточно, сите нешта што ние ги именуваме како наши вообразби, наши замисли, наши мечти? На нашата волја ли се потчинуваме ние, стремејќи се кон таа или кон онаа

душа“ (Бунин, 1995: 363)? Расказот на Бунин еманира само суптилни наслутувања на очуднувачка аура, но неодрекливо е што со философската енигматичност, изненадувачки, задира во сржта на уметничката фантастика – во прашањето: каква е ноуменологијата на необјаснивото и натприродното, на оностраниот, трансцендентен, виш свет чиј логос господари со животот? Што се чудата? Зошто чудата се *чуда* само кога е невозможно да се објаснат, кога му се измолкнуваат на расудокот? Каков е скриениот механизам на нивното спроведување во материјалната стварност и најсуштествено то – дали не е уметничкото кредо на фантастичката трансфигурација на материјалната стварност, Впрочем, начин да се открие, или барем ноетски да се наслути *висѝинскоѝо* лице на стварноста? Дали во дијалектичкиот конфликт меѓу стварноста и сонот, меѓу рационал-

носта и лудилото, меѓу логиката и ирационалноста, меѓу прозата на емпиријата и поезијата на духот – всушност, не настанува единствено – уметничкиот ефект на фантастичното, туку и *единствена*, таинствена, но неприкосновено – *високинска* актуализација на животот?! Овој репертоар од прашања е длабоко проникнат и во наративните фантазмагорични лавиринти на новелата „Принцезата Брамбила“ (1820) на германскиот романтичар Ернест Теодор Амадеус Хофман (1776 – 1822).

Настанокот на фантастичната литература – за детерминирањето на поетичката формула е заслужен токму Хофман, впрочем, започнува со генезата од народната сказна која еволуира во *уметничка сказна*, па сè до жанровската автономија на фантастичниот расказ. Евоцирајќи ја проникливата синтагма на Александар Блок за романтизмот како метафора за возвишено шесто сетило, неслучајно е што фантастиката е инаугурирана во оваа пресвртна епоха. Развојот на германскиот романтизам кон крајот на XVIII век и почетокот на XIX век нужно е поврзан со феноменот на симбиозата и интермедијалните синкретички проникнувања на литературата со останатите уметности. Оваа премиса ја афирмира и согледбата на Теофил Готје кога тој тврди дека „сферата на литературата се прошири и сега ја содржи во себе и сфера-

та на уметноста во својата неизмерна орбита“, поттикната од „привлечните форми“ на другите уметности кои ѝ го доближиле „сонот за убавината“ (Gautier, 1901: 18-19), што ги сугерира и антипозитивистичките романтичарски концепции за универзализмот и идеалот на космичкото единство меѓу човековото битие и онтолошката димензија на трансцендентната стварност, но и идеалот за синтеза на научните и уметничките епистемолошки системи. Според тоа, оправдана е и фасцинацијата и опсесијата на Хофман со музичката уметност, но и со опусот на францускиот барокен уметник и гравер – Жак Кало¹ – манифестирано во новелата или загадочната капричо-сказна – „Принцезата Брамбила“. Паратекстуалната индикација: „Капричо според Жак Кало“, инскрибирана од страна на Хофман – сугерира двоен, а дури и повеќезначен жанровски клуч. Од една страна, се упатува на *капричо* – термин со етимолошка историја во италијанскиот јазик (*capriccio*)², а позајмен од музичката уметност кој означува дело со игрива, жизнерадосна природа и непредвидливи, изненадувачки ритмички модуляции. Во ликовната и во архитектонската уметност, пак, терминот реферира на уметнички стил од епохата на ренесансата кој се одликува со визуелна очудувачка симбиоза

¹ Хофман како редок полимат, иако формално во прозата на животот извршувал граѓанска функција на судски советник, и самиот бил извонреден композитор, оперски и симфониски диригент, театарски сценограф, режисер, уметник, карикатурист, театарски и музички критичар. Неговата прва книга раскази од 1814 – 1815 г., впрочем, и ќе биде насловена *Фанџази во манирој на Кало*. Следствено, личноста на Хофман особено придонесува во развојот на феноменот на синтетичкото проникнување на уметностите – карактеристично за романтичарската естетика.

² Во лексичко значење на каприц, кудливост, сентиментално своеволие на склоностите во нечие поведење.

меѓу имагинарни, фантазмагорични и стварносни мотиви и изобразби. Жанровската интерференција помеѓу музичката и ликовната естетика, кон која во дијегезата се надоврзува и интермедијалното сродство со театарската уметност, Хофман го крунисува и со енигматичното посредство на барокната естетика на Кало, со што настанува средба меѓу музичката компонента на една „слободна, каприциозна композиција“ интонирана во имагинарен „стил на гротеска“ (Берновская, 1982: 220). Во комплексната систаса од фантастично-чудесни и необјасливи собитија во дијегезата, несомнено, Хофман изведува луцидно подражавање на моделот на уметничкото, музичко капричо, но едновременно, од жанровска визура, приказната фрагментарно може да се детерминира и како доследна уметничка сказна, како сказна-новела³ со мотивски одгласи од сказочните пиеси на Шекспир и Карло Гоци, како фантастична повест, но и како театрална сказна во стилот на италијанската *commedia dell'arte*. Всушност, и самиот Хофман верувал дека театрализацијата е најсоодветен модус преку кој

може да се ефектуира природната синкреза меѓу стварноста и фантастиката, со цел создавање на „романтичарската двосветовност“ (Карабегова, 1994: 65), поради што, оваа капричо-сказна отвора свет детерминиран од естетика на една фантазмагорично-поетска миракулизација која се актуализира на многубројни тематски и наратолошки рамништа.

Суштинската херменевтичка апорија во *Принцезајџа Брамбила* на Хофман се сокрива во жанровската дихотомичност, која, пак, ја имплицира проблематизацијата на феноменот на фантастичното, поточно, количеството на изведени фантастички лудизми, како и границите на сензибилизацијата на ирационалниот импресионизам на самата приказна. На рамниште на рецепција, во капричо сказната на Хофман, жанровската демаркација помеѓу *фантастично* и *сказочно* – е порозна и пречекорлива, а тие се фигуративно искажано – заканувачки настроени едно кон друго во поглед на нивната автономна онтолошка актуализација внатре дијегетичкиот универзум. Определбата за тоа дали приказната на Хофман е *фантастична* или претставува само *сказочно капричо*, каде

³ Жанровски, поимањето на приказната и како *фантастично-сказна новела* е мошне правилно. Според наративниот динамизам и фабуларната архитектоника, *Принцезајџа Брамбила* соодветствува со формалните одлики на новелата наследени уште од XIV век од *Декамерон* на Бокачо: заокружено и кратко предавање на фабуларните ситуации, брзи решавачки пресврти, сценска колажност и минимизирање на естетиката на детаљот. Гете, во дослук со етимолошката позадина на терминот, *новелата* ја дефинира како „событие кое се случило неочекувано“, при што ја нагласува „вредноста на новоста, невообичаеноста и занимливоста; сè што предизвикува чудење, што ја буди фантазијата, ги допира чувствата, додека разумот останува пренебрегнат“ (*Rečnik književnih termina* 1986: 489). Овие карактеристики наполно се во дослук со природата на уметничката сказна која ги меланжира парадигмите на народната сказна, но „се стреми кон повисоки артистички цели за стилистичка елеганција и философска или алегорична функција“ (Stableford, 2005: 23) – одлики кои исцело го имплицираат и жанровскиот етимон на приказната на Хофман.

фантастичното се пројавува само како прелажлив, лудистички фантом-феномен – е амбивалентна и најмногу е обусловена од семантичката схема која читателот би ја прифатил. Имено, диегетичката (фикционална) рамка на фабулата актуализира онтолошка конфронтација не само на логичкиот емпириски поредок на стварноста наспроти феноменот на фантастичното, туку и онтолошко соперништво меѓу светот на чистото фантастично и светот на натприродно сказочното, светот на митско-бајковната миракулизација. Поинаку кажано, станува збор за загадочен модус преку кој Хофман ги противставува формулата на фантастичката имагинација и моделот на сказната, поради што, за теориски да се детерминира меланжот меѓу фантастичното и сказочното, но и да се иследат диегетичко-тематските демаркации на онтолошкото нетрпение меѓу светот на фантастичката изненада и светот на логосот на сказната – нека биде сугерирано да биде исползуван поимот – *фанџазмајоризација* на емпирискиот поредок на логичката, референцијална стварност, со кој ќе биде определена феноменолошката хибридизација меѓу уметничката фантазма и бајковната митема, но и кој ќе покаже колку дијалектиката на фантастичното е во неспорна синтетичност со феноменот на карневализацијата и со импликациите од алегоричните семантизми иманентни на херменевтиката на сказната.

Огледала со две лица: фантастичниот лудизам и карневализацијата

Фантастичката ирационализација на стварноста во *Принцезајџа Брамбила* се одвива претежно во три доминантни и меѓусебно испреплетени тематски струи: 1. Топосот на двојништвото – изведен низ посредство на психолошкиот лудизам на фантастичката иронија и карневалската гротеска; 2. Феноменот на пандетерминизмот со што настанува онтолошки поредок на сепроникната мрежа од ситуации во кои ништо не е коинцидентно и случајно и сè е доведено во меѓусебна непосредна созвучност; 3. Ониричната скепса која ја загатнува порозната и вечно нерационализирана граница меѓу сонот и јавето. Причината поради која приказната на Хофман придобива качества на уметничка сказна е тоа што наративниот прелудиум е сопрво ситуиран во стварносен хронотоп, а ирационализацијата на животот ќе настапи постепено прикрадувајќи се според играта на законите на фантастичното. Со оглед на тоа што ефектуацијата на фантастичното настанува на границата меѓу чудесното и чудното, при конфронтацијата меѓу две стварности кои дисјунктивно се исклучуваат една со друга, фантастичната диегеа според заклучокот на Цветан Тодоров, нужно настапува развивајќи се од едно „совршено природно состојание, за потем да го досегне натприродното“ (Todorov, 1987: 174). Така, приказната на Хофман се отклучува во совршено спокојната и со ништо *сомнијелнајџа* атмосфера во шивачката работилница на

мајсторот Бескапи. Младата шивачка Џачинта Соарди и нејзината старателка – шивачката Беатриче се претставени како ревносно работат над свечените костими за карневалот кој само што ќе започне во градот Рим. Играта со двата пара двојници, Хофман ја започнува со вообразбата на Џачинта која на необјаснив начин ќе доживува непрестајни психолошки метаморфози – во образот на имагинарната принцеза Брамбила, за напоредно да се манифестира и поистоветувањето на артистот Џилио Фава со принцот Корнелио Кјапери. Додека работи над фустанот за непознатата дама, младата Џачинта, гледајќи низ прозорецот во градот кој се подготвува за маскарадните свечености, тагува затоа што е невозможно да учествува на празничниот карневал. Восхитена од фустанот што самата го изработува, таа љубопитно се запрашува „која е таа среќница која ќе се украси со овој божествен фустан“ (Хофман, 1964: 9), уверена дека таа личност мора да биде некоја таинствена *џринцеза или самовила*. Индикативна е токму сентименталната склоност на Џачинта кон волшебни ескапистички контемплации, со оглед на тоа што мечтаењата за неа се единственото бегство од едноличниот и прозаичен живот во работилницата. Одеднаш, атмосферата придобива уште помиракулизирали валери кога Џачинта чувствува дека шијејќи, во *сјајниите драгоцени камења се појавуваат лица на чудесни мали сушіїесїџа* кои ја уверуваат дека ѝ помагаат да го заврши раскошниот фустан, а во мигот кога ќе одлучи за кратко да го облече фустанот, самата чувствува дека во работилницата „присуствуваат некои невидливи духови“ (исто, 11).

Кога во работилницата ќе влезе нејзиниот сакан – младиот артист Џилио Фава, продорот на феноменот на фантастично ониричното се сензибилизира откако ќе биде пречекаан од чудесната и неверојатна глетка – имено, младата шивачка Џачинта – облечена во фустанот на таинствена-та дама, ќе прилега на полно идентично како непознатата призрачна *џринцеза* која ги посетувала неговите соништа: „– Ха, што гледам! Дали е тоа сон што ме мами? Не! Тоа е само таа, божествена, се осмелувам да ја наречам со храбри чувствени зборови! Принцезо, о, принцезо!“ (исто, 12). Меѓутоа, оваа мала ласкава театрална фантазмагорија ќе заврши откако Џилио ќе признае дека мошне добро е *свесен* дека дамата пред него е *само* неговата обожувана Џачинта и дека тој настапил обраќајќи ѝ се со обична љубезна шега, при што раскажува за чудното искуство што го доживеал откако уморен по изведбата на ролјата во римскиот театар – заспал и во соништата го сретнал чудесното привидение на една непозната дама која кај него разбудила најсрдечни сентиментални егзалтации.

Втората лудистичка апорија на идентитетите орбитира околу артистот Џилио Фава и принцот Корнелио Кјапери. Имено, пред црквата „Св. Карло“ толпите народ ги забавува познатиот шарлатан Челионати, кој раскажува „за луди бајки, за мачки со крилја, за човечиња што скокаат, за мандрагори“ (исто, 16). Соништата на Џилио и стварноста се проникнуваат кога препредениот Челионати пред толпата раскажува за пристигнувањето на мистериозната принцеза Брамбила од далечната Етиопија (потомка на кралот кој ја изградил Троја), која е вис-

тинско „чудо од убавина и богата со неизмерни драгоцености, така што би можела без тешкотија да го поплучи целото Корзо со најубавите дијаманти и брилијанти“ (исто, 19), а која пристигнала во Рим за меѓу карневалските маски да го пронајде својот принц Корнелио. За загубениот принц, Челионати ќе вети дури и парична награда повикувајќи ги луѓето да го бараат во своите „соби, одаи, кујни, подруми, шкафови и фиоки“ (исто, 19). Последните траги на расудливоста во умот на младиот артист окончаваат откако, иако ќе покаже сомнеж во трикстерските игри, тој ќе се послужи со волшебните очила што ќе му ги подари Челионати, а кои „ги брусел мудриот индиски магионичар Руфјамонт“ (исто, 20), кои се актуализираат како оптички инструменти на фантастичкиот ефект: имено, Фава во една од карневалските кочии низ нивните стакла ќе успее да ја види токму принцезата Брамбила, која е истообразна со волшебното привидение од неговите соништа, а која е едновременно идентична и со младата шивачка Цачинта. Оттука па натаму настапува делирична, фантазмагорична и конфузна лудистичка и психолошка карневализација на идентитетите на Цачинта и артистот Џилио, чии образи непрестајно, како во некаков фантастично-маскараден и гротескен карусел се пресвртуваат заменувајќи си ги местата, иако во физичката стварност – емпириски тие се истоветните две личности. Отаде, Џилио небаре обземен од некое безумно волшебство, опседнат со сликата на принцезата од соништата, ќе го послуша советот на Челионати и врз себе ќе облече необична и шеговита витешка маска составена

од шапка со перја од петел, црвен кукест нос и дрвен меч, подготвен како рицар да ја пронајде принцезата Брамбила. Уште еден пресвртен заплет настанува при средбата со традиционалната маска Панталон, кој е убеден дека Џилио е токму принцот Корнелио, при што тој ќе го прифати неговото тврдење евоцирајќи спомени за своите патувања во Асирија. Ирационализацијата на логичката стварност се интензивира едновременно со напредувањето на состојбата на личносната дисоцијација на Џилио. Така, Панталон ќе му подари шише со вино од кое ќе се ослободи мирислива, црвена пареа која се вообличува во мираж со прекрасното лице на Брамбила, но штом вообразениот принц ќе посегне кон неа – ова привидение ќе исчезне заедно со палавиот и шеговит Панталон.

Хофман е единствениот романтичар кој успеал да „ги разведе возвишено-личносното и индивидуално-егоистичното“ (Чавчанидзе, 1982: 61) како две струи во човековата душа. Неслучајно е што личносната схизма или онтолошкото раздвојување како акт на психолошки лудизам на свеста им се случува токму на младата Цачинта и артистот Фава. Имено, младата, скромна шивачка е опседната со мечтата да учествува во карневалските, раскошни маскарадни свечености и да побегне од сиромашната и здодевна работилница, додека, пак, младиот Џилио е претставен како вонредно надмен, нарцисоидно вообразен и високопарен артист кој себеси се смета за „надарен од природата со разни пријатни таленти“, за „роман во движење, (...) авантура која побегнала од кориците на животот“ (Хофман, 1964: 15), и кој си вообразу-

ва дека може да ја отелотвори секоја совршена и волшебна ролја во и отаде животот⁴. Оваа лудистичка замена и психолошка игра со идентитетите доследно ја подражава парадигмата на фантазмагоричното *кайричо* што го оркестрира Хофман. Сите очудувачки преобразби и вообразувања на Џачинта и Џилио се актуализираат во еден *circulus vitiosus*, во чија ирационализирана орбита се движат нивните деперсонализирани и психолошки дисторзирани личности следејќи еден фантастичен, жизнерадосно-хуморескен, непредвидлив и изненадувачки карневалски манир на личносни дисонанции, но и епифанични чинови на краткотраен анагноризис, по што, тие одново влегуваат во маѓепсаниот круг на поистоветувања и вообразби. Оттука, може да се изведе заклучок за следната схема на двојници кои наизменично варираат низ личностите преобразби и психолошките несвесни маскирања: Џилио Фава и Џачинта Соарди како фактуални личности во фикционалната емпирија и принцот Корнелио и принцезата Брамбила – секој од нив како нивен фантастичен и маскараден двојник.

Хофман атмосферата на сите собитија ја оркестрира според една фантазматична карневалско-лудистичка логика на замена на идентитетите. Се стекнува впечаток дека низ сите појавувања, исчезнувања, талкања, авантури, криенки и потраги низ римските улици, плоштади и палати, фактуалните личности на Џачинта и Џилио постојано минуваат, влегуваат,

патуваат и излегуваат за повторно да се промолкнат назад, низ бесконечна лавиринтална низа од невидливи и волшебни огледала со двострани стаклени површини кои непрестајно се пресвртуваат штом секој од нив ќе премине на другата страна од онирично-карневализираниот космос на огледалото на фантастичните метаморфози на идентитетот. Метафората на невидливите огледала е, впрочем совршена со оглед на тоа што огледалото како предмет подразбира „игра на дијалектичка размена меѓу предметите и одразите“ (Mabij, 1973: 26). Тодоров истакнува дека феноменот на фантастичното мора да се одликува со неодлучност и колебливост во можноста за рационализација на неobiчното и невозможното, со што „претставува искуство на границите“ (Todorov, 1987: 97). Следствено, се наметнува и онтолошката апорија: дали тие невидливи психолошки огледала се, всушност, огледала на сонот или на лудилото?! Дали френетичната опсесија со автоидентификацијата со *gruïoïo*, имагинарно, психолошки апокрифно онирично *Јас* на Џачинта и на Џилио е само кошмарна гротеска, или вистинско собитие на свеста што се актуализира во материјалната предметност на стварноста освоена под власта на неразгадочни и натприродни сили? Дали психолошката фантазмагорична маскарада може наполно да ѝ се измолкне на расудливоста?

Во карневалскиот Рим кој го слика Хофман, загосподарува еден панмиракулизиран свет.

⁴ Во таа смисла, особено е енигматичен случајот на Џилио Фава, кој како актер/уметник, што ќе рече – вистинско дете на имагинацијата, така загатнува Хофман – се чини дека е совршен, идеален 'плен' за фантастичките игри кои не подлежат на рационално објаснување.

Фантастичкиот и ониричен пандетерминизам ја фрла невидливата мрежа од тајни и загатки врз стварноста. Протагонистот во фантастичкото дејство е по правило – расудливо свесен за противречноста меѓу стварното и невозможното, но едновременно е и заробен во мрежа од психолошки апории кои не му дозволуваат да го рационализира продорот на натприродното. Убедувањето на Џилио Фава дека тој е навистина принцот Корнелио и убедувањето на Џачинта дека таа е навистина принцезата Брамбила – е предуслов за актуализација на ефектот на фантастичните собитија, но од сомнежот на младиот артист дека попаднал под моќта на волшебствата на Челионати – убеден дека тој сака да му напакости со завидливоста кон неговите прославеност и дарба и кој врз сè наметнува „маска на луда шега“ (Хофман, 1964: 77), произлегуваат и конфузната колебаивост – немоќта рационално да ги објасни необичните собитија, како и индикацијата за состојбата на лудилото. Пандетерминизмот на фантастичката власт на несознајното избива и во сцената на враќањето на Џилио во римскиот театар од каде што е прогонет. Прислушкувајќи, од новите артисти тој ќе дознае дека мистериозната принцеза Брамбила нему му подарила торбичка со златници. Одеднаш, во својот џеб, Џилио навистина пронаоѓа таква торбичка со извезен напис: „Сети се на својата слика од соништата“, поради што почнува да се сомнева дека „станал играчка на непознати сили“ (исто, 33-35). Кога среде римскиот театар во поворката ќе ја види

принцезата Брамбила во психолошкото битие на Џилио, „се вообличуваше темно претчувство дека и оваа пантомима стои веројатно во таинствена врска со сите чудесни нешта кои му се случија; но како што човек кој сонува напразно се обидува да ја задржи сликата што извира од неговото сопствено Јас, така ниту Џилио не можеше ништо јасно да разбере на кој начин е можна таа врска“ (исто, 35). Битијата на Џилио и Џачинта се поделени припаѓајќи на две стварности: едната во која тие се Џилио и Џачинта кои се обидуваат да ја рационализираат својата состојба и кои живеат потаен духовен живот полн желби, соништа и идеали; и друга стварност во која тие *сѝануваат* принцот Корнелио и принцезата Брамбила – во свет од привиценија, вообразби, фантазми и гротескни мечти. Нивните идентитетски ролји се пресвртуваат во една ирационална, хуморескно-френетична вртелешка, дотолку што за миг дури и исчезнува границата меѓу личноста и маската. Пандетерминистичкото завладување на непознатите сили подразбира дезавуирање на границите меѓу субјективноста и објективноста, меѓу стварното и имагинарното, меѓу духот и материјата, што имплицира и со схизоонтолошкиот исход на умножувањето/подвојувањето на личноста и ефектуација на топосот на двојникот. Загадочно е што замената на идентитетите секогаш подразбира исчезнување на еден од двојниците. Последично, Џилио никогаш не ја сретнува принцезата Брамбила, едновременно сретнувајќи ја Џачинта и обратно. Личноста на Џа-

чинта мора да исчезне за да се појави чудесната принцеза од соништата на Џилио⁵. Привидниот демон на лудилото Џилио ќе го симне од пиедалот на најдаровитиот актер во Рим, преобразувајќи го во расеан, обезумен, прогонет артист кој ги губи сите трагички ролји поради кои се беше прославил; заборавајќи на Џачинта, тој бесцелно скита низ римските улици упорствувајќи во ирационалната и делирична потрага по волшебната Брамбила, која е само одраз во меурче од пената на сонот во животот на младиот артист. Сè во оптичките игри на лудилото станува само конфузно и иронично продолжение на соништата, во кои тој е обземен од ониричниот, миражен идеал на Брамбила: „Животот му беше само неговиот сон, а сè останато безначајно, празно ништожество: затоа може да се замисли дека тој во себе го занемари актерот. Притоа, наместо да ги говори зборовите на својата ролја, тој говореше за својата слика од соништата, за принцезата Брамбила, се заколнуваше дека ќе го совлада асирскиот принц. Мечтаејќи дека и самиот ќе стане принц, тој западна во лавиринт од побркан, пресвртен говор“ (исто, 27). Демистификацијата на лудилото на Џилио, бездруго е сугерирано во разговорот меѓу Челионати и германските уметници во Кафе Греко. Имено, градскиот волшебник раскажува за чудесните способности да исце-

лува од состојбата на т.н. „хроничен дуализам“ (исто, 109). Скришум, покажувајќи кон Џилио (кој безутешно верува дека е принцот Корнелио), додека германските уметници љубопитно се распрашуваат за него, Челионати објаснува дека овој млад човек страда од состојба на „необична лудост во која сопственото Јас се подвојува, поради што сопствената личност веќе не може да се одржи“, при што оној што страда „не може да се разбере самиот себеси“ (исто, 111). Очевидно е дека состојбата на дисоцијативното бунило имплицира и феномен на откажување од себството (од вистинското Јас) и прифаќање на личноста на имагинарниот двојник. Оттаму, Џилио (вообразувајќи дека го отелотворува својот двојник – асирскиот принц Корнелио) е убеден дека го соборил своето вистинско Јас (смешниот и безвреден артист Џилио Фава) во витешки двобој, за, горделиво пред германските уметници во Кафе Греко, да воскликне огласувајќи ја пред светот својата голема *шајна*: „Да, господа, јас сум навистина принц, и, покрај тоа, несреќен, зашто напразно се трудам да дојдам до сјајното, моќно царство кое го наследив“ (исто, 112).

Во хаотичната, гротескно-фантазмагорична игра со идентитетите, Хофман напоредно и проникнато ја развива и карневализацијата како секундарен феномен на фантастичката мисти-

⁵ Во извесна смисла, тоа покажува колку е деликатен феноменот на фантастичното. Доколку се прифати дека станува збор за две различни личности кои наизменично се маскираат една во друга и доколку двојникот е материјализирана другост, ефектот на фантастичното по малку избледнува и се повишува степенот на рационализација на оската на ролјите. Фантастичкиот ефект го одржува својот живот само доколку опстои неодлучноста во феноменологијата на чудесното, т.е. во начинот на кој се преплетуваат појавите на Џилио и на Џачинта наспроти појавата на принцот и принцезата Корнелио и Брамбила.

фикација на собитијата. Целиот градски топос се преобразува во една огромна, жизнерадна и карневалска театарска сцена. Рим станува еден свечен, волшебен театар, еден отворен и жовијален маскараден спектакл, а главните ролји им припаѓаат токму на Џилио и на Џачинта и на нивните вообразени двојници: Корнелио и Брамбила. Со право, предпочувајќи ја нивната двосветовност и двообразност, книжевниот историчар Херман Август Корф уверува дека Хофмановите ликови често прилегаат како да се измолкнале од „паноптикум или на театар на марионети“ (цит. според Шевченко, 1982: 235). Светот што го гради Хофман е оркестриран во онирично-гротескната атмосфера на една карневалска фантазмагоризација. Карневалот и фантастичното споделуваат истоветни духовни идеали: развластување на стариот свет и создавање на нов кој ќе биде потчинет на таинствени закони и ослободување од емпириските предубедувања на стварноста и загосподарување на скриен, виш утописки поредок кој владее со волјата на битието. Контрастот меѓу стварниот и карневализираниот живот се дезавуира: сè е само маскарада на соништата, на мечтите и вообразбите. Михаил Бахтин посочува дека кога настапува карневалот со универзалниот, сатурналиски дух, ги укинува сите хиерархиски разлики, светот се преобразува во една празнична,

космичка *позба* на животот, бесмртноста и виталистичката радост⁶. Во светот на Хофман, со карневализацијата на животот „се возобновува и амбивалентноста на битието“ (Bakhtin, 1984: 249). Неочекуваните, наврапити преобразби и пресвртувања на психолошките ролји меѓу Џачинта и принцезата Брамбила и меѓу Џилио и принцот Корнелио, маскарадните пејзажи од шарени поворки, галеријата од класичните ликови на *commedia dell'arte*: сите Коломбини, Пулчинели, Арлекини, чудесните суштества како еднорозите, принцезите, витезите, целиот тој ониричен театар од миракули, народна, плоштадна смеа и гротески, сугерира антиподен, хетеротопичен свет на границата меѓу сонот и стварноста. Карневалската игра подразбира смрт на старото Јас во име на раѓањето на едно ново, жовијално, бесмртно себство, кога не постои друг живот вон логосот на карневалските пресврти. Токму таква метаморфозична моќ поседуваат и маскарадните костими. Небезразложно, Џилио и Џачинта доживуваат промена на духовниот идентитет кога врз себе ги носат костимите на рицар и на принцеза. Маскарадната преобразба поттикнува идентитетска епифанија, како на пример кога Џилио ќе го купи костимот од мајсторот Бескапи, препознавајќи се како принцот Корнелио: „Значи дека костумот е направен за мене и за никого друг. Срекен

⁶ Бахтин реферира токму на искуството на Гете кој присуствувал на еден карневал во Рим во 1788 година – опишан во „Италијанско патешествие“, каде што, имено, прибележува дека секој римски граѓанин кој во текот на годината се плашел и од „најмалата грешка“ во текот на карневалот „од себе ја отфрла сета сериозност и расудливост“ (Гете, 1980: 206), при што ја истакнува космичката натура на карневалот чии закони и поредок „се повторуваат како многу појави во природата“ (исто, 231), а токму таков повторлив, маѓепсан круг на личностни карневалски метаморфози е забележлив и во фабулата на Хофман.

Бескапи! Пред вас стои токму принцот Корнелио Кјапери. Тој е оној кој кај вас ја најде својата суштина, своето Јас!“ (Хофман, 1964: 77) – екстатично соопштува тој. Дури и гротескниот витешки двобој меѓу Џилио и Панталон, кога Џилио (вообразен како принцот Корнелио) ќе биде соборен, ќе биде инсценирана карневалска шега, во која соперниците едновременно жестоко се противставуваат еден кон друг, но и срдечно си оддаваат почит кон чесниот рицарски морал, при што, народната плоштадна смеа – трагичното, сериозното и возвишеното ги преобразува во иронично и хуморескно.

Во духот на карневалската фантазматична очуденост на животот, заплетот на Хофман придобива комплексно ирационализирани и енигматични димензии кога настапува феномен на едно збунувачко, имагинарно соперништво меѓу вистинското Јас и неговиот двојнички фантомски симулакрум – феномен што се актуализира и во умот на Џилио и во умот на Џачинта. Имено, додека артистот Џилио Фава го минува времето во маѓепсани кругови на потрага по волшебната принцеза Брамбила, неговиот имагинарен двојник – принцот Корнелио ласкаво ѝ се подворува на младата Џачинта Соарди. Настанува една кошмарна игра низ невидливите огледала на вообразбите и лудилото, во која одеднаш двојникот / имагинарното, карневализирано Јас – заговорнички и непријателски се свртува против вистинското / емпиrisko Јас, што сугерира внатрешна хаотична, интрасубјективна психолошка и автодеструктивна колизија на дијадичното личносно себство. Една од илустративните сцени е онаа во

која среде римските карневалски свечености, Џилио изненадувачки сретнува една маскирана фигура до најмала подробност идентична и истообразна со него. Маскираниот, кој Џилио го набљудува како свое друго Јас, свири на гитара и танцува со една дама, при што одненадеж слуша шепот кој му открива дека е тоа принцезата Брамбила која танцува со асирскиот принц Корнелио. Истоветно, во еден од ретките мигови на разумска сталоженост, ослободен од трескавичниот занес на душевните сомнабулизми – кога Џилио ќе ја посети Џачинта во шивачката работилница, таа ќе го предупреди за постоењето на *нејовиот* соперник – принцот Корнелио, кој веќе ги освоил нејзините чувства: „Не се плаши, добар Џилио, но многу лесно е возможно во последниот ден од карневалот, да го заменам овој скроман фустан со пурпурна наметка, а оваа мала собичка со престол!“ (исто, 72). Откритието побудува нов напад на безумничка опсесија и обземеност на духот од мистериите на лудилото, така што Џилио ѝ соопштува на Џачинта дека кон крајот на карневалските свечености, и тој ќе се стекне со богатства, избирајќи ја принцезата Брамбила за своја сопруга, при што и обајцата ги споделуваат мечтите за идните времиња полни радост, раскош, благосостојба, а дури и ги замислуваат и своите царства кои ќе одржуваат пријателско соседство. Од друга страна, настанува фабуларна ситуација во која, среде бајковитите занесеништва на умот, Џачинта согледува соперничка во принцезата Брамбила, т.е. во својата идентитетска психолошка сенка, за чии чувства ги изразува надежите дека ќе бидат освоени од страна

на Џилио, со што, принцот Корнелио – идентитетската сенка на Џилио – ќе може да ја прифати нејзината девојчинска рака. Патувањата низ невидливите огледала на ониричната свест, се заканувачки доколку битието остане предолго во светот внатре. Така, во манирот на онаа „романтичарска хиперболизација на чувствата“ (Flaker, 1976: 117), Џачинта вообразува дека принцот Корнелио постојано ја посетува – со волшебни моќи да остане невидлив пред светот на луѓето – претворајќи ја сиромашната одаја во „голема, сјајна, свечена сала со мраморни сидови, килими проткаени со злато, постели од дамаст, маси и столови од абонос и од слонова коска“, и кој, кога ќе пристигне неа ја понесува над иреален, трансцендентно сказочен свет кога таа со „најшарени, најсветли крилја на перуга“ лета со него „низ синилото на небото, низ сета убавина која ја имаат земјата и небото, сето богатство, сите драгоцености кои се само насетени и се отвораат во најдлабокото окно на светот на мојот копнежлив поглед. Тогаш е сè, сè е тогаш мое!“ (Хофман, 1964: 100). Двостраните, тајни огледала на сонот и на лудилото, Хофман подигрувајќи се со семантизацијата на хронотопската архитектура на приказната, ќе предупреди дека може да се скршат, така што Џилио и Џачинта ќе мора да откријат едно друго огледало – она на митските миракули и на сказновидниот свет населен среде карневалската стварност.

Во палатата на сказната: помеѓу фантастиката и алегоријата

Дали феноменот на фантастичната ирационализација на стварноста исцртува своја граница во приказната на Хофман? Станува збор за комплексен начин на тематска алтернација меѓу фантастичното и чисто чудесното, кои се меланжираат во облик на една сепроникната карневализирана фантазмагоризација на животот. Во Хофмановата фабула струјат контури на синкретичен фантастичен ефект што настанува во хронотопскиот јазол меѓу мизансцените на бајката и на фантастичното. Фантастичното господари во емпирискиот, историски свет, а сказната се актуализира во еден дистанциран, екстерен и екстраординарен, па дури и солипсистички свет со самосвојни закони. Со границите на фантастичното, Хофман се поигрува жанровски и тематски, непрестајно преобразувајќи ја нивната природа, поместувајќи ги и редефинирајќи ги. Диференцијацијата меѓу фантастичното и сказочното е наметната од хронотопската антиномија. Имено, хронотопот е основна семантичка и симболичка синтеза на диететичките време и простор, а токму Бахтин ја апострофира променливата, варијабилна и непредвидлива природа на хронотопите кои може да „се вклучуваат еден во друг, да постојат напоредно еден со друг, да се преплетуваат, да се заменуваат, да се сопоставуваат, да се противставуваат, или да се доведуваат во уште посложени заемни содејствија“ (Бахтин, 2012: 498). Хофман создава фантазмагоризиран свет аксиолошки контрастиран според двојствена хроно-

топичност. Првиот хронотоп е оној во кој настапува феноменот на фантастичното, и кој се однесува на материјалниот свет *вон* палатата Пистоја (хронотопот на Рим, градскиот театар, карневалските плоштади, гостилницата Кафе Греко, работилницата на мајсторот Бескапи), и вториот кој ја опфаќа мизансцената *заг* вратите на палатата – како свет во кој загосподарува феноменот на чудесното.

За разлика од светот на историското време *надвор* од палатата, каде фантастичното настапува со *ипродорит* и неговото *несовјатање* со рационалните феномени – создавајќи еден онтолошки експес, во светот на сказната каков што е светот *во* палатата, феноменот на чудесното е априорен онтолошки фон на фабуларната ситуација, така да се каже – во сказната *чудеснојто не очудува*, бидејќи тоа е логос, предикативен светотворен закон на таа стварност, а натприродното и фантазматичното не се дисјунктивно диспаратетни со поредокот на сказочниот свет. Тие се негова и духовна и материјална квинтесенција. Хронотопите на *ипрајот* и на *средбајта* (според бахтиновските детерминанти) се вкрстуваат токму во градската палата, а карневализацијата дијалектички го имплицира пресвртот од *смешно иројескнојто* кон духовната синтеза на *мијскојто* и романтичарски *сублимно чудеснојто*. Цилио и Џачинта, по сите маскарадни метаморфози и криенки, конечно – како принцезата Брамбила и принцот Корнелио се сретнуваат токму зад вратите на Пистоја, зад прагот кој ја навестува областа која постои под власта на силите на чудесното. Бездруго, тука сè уште може да се наметне дилемата дали влегување-

то во палатата е карневалска инсценација, уште една онирична шарада или игра на лудилото, но оваа апорија како да исчезнува откако по дадената рицарска заклетва за верност од страна на принцот Корнелио пред принцезата Брамбила, парот – опкружен со сказочни поворки од ликовите од *commedia dell'arte*, дами, еднорози, слуги, кочии, музиканти, пажови, егзотични животни – ќе влезе во палатата Пистоја каде што буквално како во церемонијална магиска свеченост ќе *оживее* сказната за изворот Урдар, за кралот Офијох, кралицата Лирис и магот Хемрод (која во дијегезата настапува интерполирано – антиципирана со нарацијата на Челионати пред германските уметници во Кафе Греко).

Фантазмагоричната атмосфера во чудесната сала полна музика, цвеќе и рајски птици, во клучот на хиперболично и егзотично чудесното, е сензибилизирана со присуство на припадниците на еден бајковит свет: самиот волшебник Руфјамонт, т.е. магот Хемрод и кнезот Бастијанело ди Пистоја (демистифицираниот Челионати), кои го завршуваат обелоденувањето на крајот од сказната за кралот Офијох и кралицата Лирис. Одеднаш, озвучена од харфи, свона и фанфари, салата се преобразува во волшебна градина, а куполата „се отвора и се претвора во небесен свод, столбовите се претвораат во високи палми (...) а големо кристално огледало се расплинува во светло, прекрасно езеро“ (Хофман, 1964: 119). Според сказната, магот Хермод, кој владее со езерото Урдар, ги советува младите крал и кралица како да го спознаат светот, но и како да проникнат во *себеси*. Од срцето на оној кој ќе се огледа во вол-

шебното езеро – исчезнува тагата, и во него се вселува гениј на вечна животна радост. Така, и Џилио и Џачинта ќе го побараат својот одраз во езерската површина (како двојници на Офијох и Лирис), при што „дури тогаш се препознаа, се погледнаа меѓу себе и воскликнаа во смеа, која притоа, можеше да се спореди само со смеата на кралот Офијох и на кралицата Лирис“ (исто, 119). И карневализацијата и митизацијата на овој сказочен свет споделуваат идентичен идеал, а тоа е вербата во обновата и раѓањето на новото, метафизички освестено Јас. Пјер Мабиј верува дека огледалото ги доведува до сомнение сетилните сознанија и „ги предизвикува првите метафизички прашања“ и „вистинската природа на стварноста“ (Мабј, 1973: 26-27), затоа што тоа одразува еден виш духовен, имагинарен свет кој е ослободен од материјалниот детерминизам на животот. Идејата за дијадичноста на битието е блиска до романтичарскиот светоглед. Автогносеолошката катарза и постигнувањето на личносната полнота, кај Џачинта и Џилио се случува во затворањето на дијалектичкиот круг на преобразбите со препознавањето на своето себство во волшебното езеро, кое само низ уметничкиот, маскарандо-театралниот лудизам може да ги испита најдлабоките внатрешни дихотомии – враќајќи се во прероденото Јас. Волшебното езеро Урдар е алегорија за онаа „прекрасна сила на мислата која се раѓа во најдлабокото набљудување на природата и која може да создаде свој сопствен

ироничен двојник“ (Хофман, 1964: 55). Во митската фантазмагоризација на светот на Хофман, *езерото* е огледало на вечните космички смеа и радост како виталистички и егзистенцијални принципи на постоењето и творечката фантазија. Фантазијата, според Хофман, е неизведлива без сублимната, радосна и илуминативна егзалтираност на духот. Тоа е пофалба на космичката жовијалност како *état d'esprit* за созерцување на тајните на животот кој ја подражава феноменологијата на природата, која во вечните метаморфози ги епитомизира животворните принципи на светлината, празничноста и обновата. Во палатата Пистоја, Хофман аспектизира митско-карневализиран модел на свет семантизиран според идејата за Златниот Век на Новалис – идејата за Вечноста како антитеза на Времето. Палатата во која се овоплотува бајката за чудесното кралство Урдаргартен станува аркадиски, рајски хронотоп преку кој се манифестира една фантазматична, празнична и оптимистична онтофанија на постигнувањето на севселенската синтеза на конечната хармонија помеѓу човекот и природата – загубена во митското минато. Оттука произлегува и семантизмот на големиот цвет – *лојлосот* над волшебното езеро во кое се појавува магот Хемрод – како симбол на остварената хармонија, космичкото единство меѓу конечност и бесмртност, меѓу стварноста и имагинацијата, меѓу материјата и духот⁷. Карневалскиот оптимизам на играта кој Хофман го внесува и зад вратите на пала-

⁷ Мошне импресивно е тоа што Хофман ги семантизира имината на главните протагонисти во клучот на една флорална симболичност, загатнувајќи ја вечната циклична обнова својствена едновременно и за животот *per se*, но и за карневалот и за сонот поимани како живот. Имено, и обете имиња водат потекло од италијанскиот јазик, при што,

тата Пистоја, синкретизиран со фантазматската и бајковита, митска алегоризација, го сугерира заедничкиот идеал на карневалот како собитие, но и на моќта на фантазијата, а тоа е празнично доживување на битието на светот (големата *anima mundi*) како жовијална свеченост на чудата, бесмртноста и вечното движење на панкосмичкиот дух на обновата.

Иако жанровскиот лудизам наизменично се менува низ целата фантазматична дијегеза, епилогот во целост прозвучува во манирот на една уметничка сказна, со оглед на тоа што ефектот на фантастичното видно избледнува поради естетските настојувања на авторската интенција за алегоризација на феноменот на чудесното, но и поради пресвртот кога Џачинта и по една година од волшебното собитие во палатата, секавањето за него заедно со Џилио го евоцира како настан што *навистина* се случил: „Зар не помниш кој ден е денес? Зар не наслутуваш во кои судбоносни мигови нè обзеде тоа особено восхитување? Зар не помниш дека токму денес е една година откако погледнавме во сјајното, чисто езеро Урдар и се препознавме?“ (исто, 121). Очевидно, овде хипотезата за пројавата на лудилото или играта на сонот среде јавето се доведува во прашање, но сепак, не може и да исчезне наполно. Следствено, Хофман актуализира феномен на лудистичка синкреза од фантастичното и сказочно чудесното оркестрирајќи ја раскошната, исклучително впечатлива дијегеза со епилог кој окончува со прифаќање на сферата на натприродното, кое на крајот, сепак останува нерационализирано и неразгадно.

Наместо заклучок: Хофман и идејата за панмиракулизиран свет

Во неколку есеистички виџети со философска нагласка во *Принцезајна Брамбила*, Хофман ја заговара идејата за стварноста како можеби една од најзагадочните апории која разумот – аксиоматски нема моќ да ја превозмogne. Хофман признава дека посакува читателот да го измолкне од „тесната област на обичната секојдневност“ и да го понесе во област на чуда населена во „царство со кое човечкиот дух владее во вистинскиот живот и битисувањето по слободната волја“ (исто, 1964: 26). Колку е аподиктична тезата дека царството на сонштата е мираж, лага, химера? Дали не е сонот само просирка кон вистинската, природна состојба на битието? Неслучајно Хофман верува дека стварноста е „само неразбирање на заслепениот разум“ (исто, 27), бездруго, не говорейќи за сонштата во психоаналитичка смисла на зборот, ами за оние будни, метафизички соншта кои „ги сонуваме во текот на целиот живот, кои често го земаат товарот на земниот живот на своите крилја, пред кои занемува секоја горчлива болка, секоја неутешена тажаленка заради изневерените надежи“ (исто, 58). Што ја прави фантастиката на Хофман полноживотна и восхитувачка и по двесте лета? Токму раскошниот духовен *кайриц*! Интелектуалната смелост да се верува во апсолутен свет отаде – свеста. Да се проблематизира стварноста како навистина *сйварна*. Стварноста на материјалниот рационализам е дотолку недовер-

името Џилио (Giglio) означува *крин/лилјан*, додека пак, името Џачинта (Giacinta), го означува цветот *зумбул*.

лива, непостојана, преобразлива полифеноменолошка димензија, што *чудесноста* е нејзина иманенција која е само гносеолошки сложено досеглива, која е необјаслива и неподложна на тесните логички егзистенцијални диспозиции. Емпииската стварност наспроти сферата на бесконечното, натприродното и метафизичките соништа е само превез пред имажинативната оптика на битието, само наслукување на еден повозвишен, а оттаму и – *висш*ински свет. Најпосле, се наметнува и парадоксалното пра-

шање: дали еден фантаст и метафизичар на соништата како некогаш – Хофман – не е впрочем, најголемиот *рационалист* меѓу рационалистите – кој светот го поима со еден *гру* егзалтиран (видовит) разум? Колку е она што разумот наполно произволно го нарекува – *невозможно* само мистичен доказ за *единствено*то возможно? *Credo quia absurdum est* – луцидно осознал Тертулијан – а тоа е една од есенцијалните аксиоми на творечката имажинација во деликатната уметност на класичната фантастика.

Литература

- Бахтин, Михаил. 2012. *Собрание сочинений в семи томах: Том 3: Теория романа*. Москва: Языки Славянских Культур.
- Берновская, Нина. 1982. „Об иронии Гофмана“ ВО *Художественный мир Э. Т. А. Гофмана*. (ред. И. Ф. Бэлза, О. К. Логинова, С. В. Тураев, Д. Л. Чавчанидзе). (стр. 218-235). Москва: Наука.
- Бунин, Иван. 1995. *Собрание сочинений. Т. 4. Произведения 1907-1924*. Москва: Московский рабочий.
- Гете, Иоганн Вольфганг. 1980. *Собрание сочинений, Т. 9. Из «Итальянского путешествия». Кампания во Франции. Праздник Святого Рохуса в Бингене. Автобиографические мелочи*. Москва: Художественная литература.
- Карабегова, Елена. 1994. „Роль автора-повествователя в сказочных повестях Э. Т. А. Гофмана“ ВО *В мире Э. Т. А. Гофмана: Сборник статей: Выпуск 1* (редак. В. И. Грешных), (стр. 63-74). Калининград: Гофман-центр.
- Хофман, Е. Т. А. 1964. *Принцеза Брамбила*. Београд: Нолит.
- Чавчанидзе, Джульетта. 1982. „Романтический роман Гофмана“ ВО *Художественный мир Э. Т. А. Гофмана*. (ред. И. Ф. Бэлза, О. К. Логинова, С. В. Тураев, Д. Л. Чавчанидзе), (стр. 45-80). Москва: Наука.
- Шевченко, Г. А. 1982. „К проблеме литературного характера в творчестве Гофмана“ ВО *Художественный мир Э. Т. А. Гофмана*. (ред. И. Ф. Бэлза, О. К. Логинова, С. В. Тураев, Д. Л. Чавчанидзе), (стр. 235-246). Москва: Наука.
- Bakhtin, Mikhail M. 1984. *Rabelais and his world*. Bloomington: Indiana University Press.
- Flaker, Aleksandar. 1976. *Stilske formacije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Gautier, Théophile. 1901. *Histoire du romantisme*. Paris: Bibliothèque-Charpentier.
- Mabij, Pjer. 1973. *Ogledalo čudesnog*. Beograd: Nolit.

- Stableford, Brian. 2005. *Historical Dictionary of Fantasy Literature*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press.
- Todorov, Cvetan. 1987. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Rad.
- Rečnik književnih termina*. 1986. Beograd: Nolit.

Elena Karpuzovska

**Amidst the Masquerade of Mirrors: The Carnavalesque
Phantasmagorization of Life in *Princess Brambilla* by**

E. T. A. Hoffmann

(Summary)

E. T. A. Hoffmann is incontestably one of the most remarkable writers in the history of fantastic literature and an indispensable figure who marked German and European Romanticism, bringing to light the formula of the fantastic short story. Hence, this study explores the phenomenon of the classical fantastic in Hoffmann's novella or capriccio-fairytale *Princess Brambilla*, focusing on the manner in which the demarcations and contrasts, but also the harmonization of the phenomenon of the fantastic and the characteristics of the artistic and mythical tale, are epitomized on diverse and complex narratological levels. Referring to the theoretical premises of the fantastic theory, the philosophical phenomenon of the grotesque and carnivalization, the paper elucidate the fantastic archetype of the double and the phenomenological and metaphysical dualism of reality as a distinctive topos in the philosophy and aesthetics of Romanticism. That being the case, these premises affirm the idea about the puzzling way in which the phenomenon of carnivalization and the fantastic irrationalization of empirical reality share similar aesthetic strategies of diegetic manifestations in the narrative imagination of Hoffmann.

Key words: E. T. A. Hoffmann, literary fantastic, German romanticism, intermediality, carnivalization

CONTRIBUTORS / ЗАСТАПЕНИ АВТОРИ

д-р Сашо Димоски, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Факултет за драмски уметности, Скопје (Македонија) / **Sašo Dimoski (PhD)**, Ss. Cyril and Methodius University, Faculty of Dramatic Arts, Skopje (Macedonia)

Natali Rajchinovska-Pavleska (PhD), Singidinum University, Faculty of Media and Communications, Belgrade (Serbia) / **д-р Натали Рајчиновска-Павлеска**, Факултетот за медиуми и комуникација, Универзитет „Сингидинум“, Белград (Србија)

д-р Лорета Георгиевска-Јаковлева, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Институт за македонска литература, Скопје (Македонија) / **Loreta Georgievska-Jakovleva (PhD)**, Ss. Cyril and Methodius University, Institute of Macedonian Literature, Skopje (Macedonia)

Senka Anastasova (PhD), Institute of Social Sciences and Humanities – Skopje, Skopje (Macedonia) / **д-р Сенка Атанасова**, Институт за општествени и хуманистички науки - Скопје, Скопје (Македонија)

д-р Владимир Мартиновски, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје (Македонија) / **Vladimir Martinovski (PhD)**, Ss. Cyril and Methodius University, Faculty of Philology “Blaze Koneski”, Skopje (Macedonia)

д-р Ема Лакинска, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Институт за македонска литература, Скопје (Македонија) / **Ema Lakinska (PhD)**, Ss. Cyril and Methodius University, Institute of Macedonian Literature, Skopje (Macedonia)

д-р Гоце Смилевски, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Институт за македонска литература, Скопје (Македонија) / **Goce Smilevski (PhD)**, Ss. Cyril and Methodius University, Institute of Macedonian Literature, Skopje (Macedonia)

Елена Карпузовска, постдипломка на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје (Македонија) / **Elena Karpuzovska**, Master’s degree candidate at the Faculty of Philology “Blaze Koneski”, Ss. Cyril and Methodius University, Skopje (Macedonia)

м-р Владимир Ѓорѓиески, докторанд на Културолошки студии при Институт за македонска литература, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје (Македонија) / **Vladimir Gjorgjeski (PhD candidate)** Ss. Cyril and Methodius University, Institute of Macedonian Literature, Skopje (Macedonia)

д-р Маријана Клеменчиќ, Меѓународен балкански универзитет, Скопје (Македонија) / **Marijana Klemenchikj (PhD)**, International Balkan University, Skopje (Macedonia)

м-р Срѓан Миќиќ, докторанд на Културолошки студии при Институт за македонска литература, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје (Македонија) / **Srgjan Mikjickj (PhD candidate)** Ss. Cyril and Methodius University, Institute of Macedonian Literature, Skopje (Macedonia)

м-р Владимир Јовановски, докторанд на Културолошки студии при Институт за македонска литература, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје (Македонија) / **Vladimir Jovanovski (PhD candidate)** Ss. Cyril and Methodius University, Institute of Macedonian Literature, Skopje (Macedonia)

Publisher	Издавач
Institute of Macedonian Literature at Ss. Cyril and Methodius University in Skopje	Институт за македонска литература при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

For the Publisher	За издавачот
Nataša Avramovska, PhD	д-р Наташа Аврамовска

Macedonian Language Proofreading	Лектура (македонски јазик)
Deniz Testorides	Дениз Тесторидес

Printed by	Печати
MAR-SAZ, Skopje	МАР-САЖ, Скопје

Number of copies	Тираж
150 copies	150 примероци

Списанието е застапено на

