

(КОН)ТЕКСТУАЛНИ СЕЛИДБИ, КО-ТЕКСТУАЛНИ СРЕДБИ¹

Марија Ѓорѓиева Димова

Филолошки факултет „Блаже Конески“,
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ – Скопје, Македонија

Key words: text, context, fiction, history, New Historicism

Summary: The subject of interest of this text is the film *Elegy for you*, interpreted through the prism of the relationships literature - history, text - context, discussed in the framework of the New historicism. Based on this theoretical-methodological background, the aim of film's interpretation is to illustrate contextual moving of historical figures (in this case the Macedonian poet and revolutionary Kočo Racin), as well as to illustrate the possible creative games and semantic explosions created through a co-textually mediated meet between texts and contexts.

Клучни зборови: текст, контекст, фикција, историја, Нов историцизам.

Резиме: Предмет на интерес на овој текст е филмот *Елегија за тебе*, толкуван низ призма на новоисторицистичките сфаќања на односот книжевност-историја, текст-контекст. Врз тој теориско-методолошки фон, целта на толкувањето на филмот е да се илустрираат контекстуалните селидби на историските фигури (во случајов на македонскиот поет и револуционер Кочо Рацин), како и да се демонстрираат можните креативни игри и семантички експлозии што се создаваат во ко-текстуално посредуваната средба помеѓу текстовите и контекстите.

¹Поимот 'ко-текст' (co-text) е дел од новоисторицистичката теориско-методолошка парадигма и се однесува на рамноправната релевантност на книжевните и не книжевните текстови во проучувањето на минатото. Поаѓајќи од премисата дека минатото е текстуално посредувано и достапно единствено преку неговите текстуални траги и остатоци, за новиот историцизам, дистинкцијата меѓу книжевните и не книжевните текстови станува занемарлива, бидејќи тие се во постојана интерсекција како ко-текстови.

Значењето е омеѓено со контекстот, но контекстот е неограничен, секогаш отворен кон промени, под притисокот на теориските расправи.

Џонатан Калер

Новоисторицистичкиот интерес за односот на текстот кон идеолошките, социјалните и политичките контексти, меѓудругото, ја имплицира нужната поврзаност помеѓу текстот и контекстот, што, особено се илустрира во и преку интердискурзивните игри помеѓу книжевноста и историјата, коишто се практикувани во рамки на постмодернистичките наративни текстови. Низ оваа методолошка призма, текстот е виден како „настан“ во историјата, а историјата како текстуален конструкт, така што секој пристап кон минатото, односно кон историските настани и фигури, е посредуван преку медиумот на текстот, како што секое знаење за минатото е сведено на негова интерпретација. Во таа смисла, интерпретативната средба помеѓу контекстите на создавањето и на читањето/толкувањето на текстовите (коишто се сфатени во широка, семиотичка смисла), нужно, е текстуално посредувана, бидејќи секое контекстуализирано читање на текстуалните траги и остатоци од минатите контексти резултира со создавањето (нови) интерпретативни текстови, кои, исто така, се контекстуално обусловени.

Толкувањето на филмот *Елегија за тебе*², низ призма на неговото реконтекстуализирање и трансконтекстуализирање на темата „Рацин“, се темели врз две парацитатни назнаки – прологот на филмот и изјавите на неговите автори: „Во историските лавиринти ликот на Рацин со децении беше прикриен во убаво спакувана животна сторија, понижана од една љубов и добро затворена од сите страни и како патоказ кон само една 'вистина', сплетена од историско-политичките интереси, во текот и по завршувањето на Втората светска војна. Филмот трага по одговорите на овие две клучни мистерии во неговиот живот, следејќи го инстинктот на трагачот, чијашто единствена вистина е дека вистината секогаш има најмалку две лица“³. Според режисерот Васил Зафирчев, „Рацин заслужува поинаков третман и однос, од аспект на идеологијата и на социјалната правда. Тоа е еден

²Во 2001-та година е снимен документарен филм, под наслов *Музата на поетот*, којшто се фокусира врз сведоштвото на Рахилка Фирфова Ѓоргова. Еден од режисерите на документарецот, Данчо Стефков, се појавува и како косценарист во *Елегија за тебе*.

³Ова е објаснувањето дадено во форшпанот на филмот, при неговата премиера, одржана на 13.6.2007 година, во Велес.

сегмент од неговиот живот, но ако ги споредите неговите дела *Бели мугри* и *Антологија на болката*, ќе видите два различни света на еден човек. За мене е провокација да го толкувам Рацин низ оваа призма“ (Печков, 2006).

Фикцијата, а во таа смисла и филмската фикција, почнувајќи од втората половина на XX век, го интензивира интересот за историјата и, особено, за оние историски фигури и настани коишто ги претставуваат т.н. „темни места“⁴ во официјалната историографија. Тој статус ја зголемува нивната атрактивност и провокативност, со оглед на можноста фактографските празнини да бидат фикционално пополнувани и толкувани. Несомнено, на тој историски корпус му припаѓа и македонскиот поет и револуционер Коста Солев Рацин (1908 – 1943), чијшто живот, како што заклучува академик Милан Ѓурчинов, е обележан со „незавршеност и недореченост“ (Ѓурчинов, 2008:46). Оттаму, филмската реконтекстуализација на дел од животниот и од творечкиот пат на Рацин може да се посматра како чин на негова ревизија и реинтерпретација, како чин на негова дислокација во нов, (раз)личен контекст. Притоа, реконтекстуализацијата ја фокусира дистанцата што се отвора помеѓу текстот и контекстот, односно помеѓу текстовните остварувања на Рацин, меѓу претходните толкувачки реконтекстуализации на неговото творештво, од една страна, и актуелниот филмски контекст, од друга страна. Филмското фиксирање на дистанцата има за цел да го постави на преден план процесот на нејзиното интерпретативно пополнување со сопствени проекции и конструкции, со сопствени визии, верзии и визури, кои, меѓудругото, се направени од ретроактивна и ретроспективна позиција.

Постапките на реконтекстуализација, што се присутни во *Елегија за тебе*, резултираат со воспоставувањето најмалку тројна дистанца во односот текст – контекст:

1. Дистанцата што произлегува од реконтекстуализацијата на темата 'Рацин', во рамки на филмскиот медиум/код: имено, техничките можности на овој медиум,⁵ пред сè, монтажните постапки,

⁴Терминот е преземен од студијата *Постмодернистичка проза* на Брајан Мекхејл: „dark areas“ во историските записи, коишто фикцијата ги истражува низ постапката 'апокрифна историја', со цел да ги дополнува, да го врати заборавеното или потиснатото, односно кршејќи ги ограничувањата на „темните места“, со цел да ги јукстапонира во однос на официјално прифатената верзија за одреден настан, со негова, најчесто, радикално различна верзија (Мекхејл, 2001:90).

⁵Самосвеста за моќта на филмскиот медиум ја открива и Зафирчев, па, во таа смисла, и неговата одлука да прави филм, а не театарска претстава. Подеднакво е индикативна и неговата свест за субжанровските раслојувања на филмот и влијанието што го имаат

го обезбедуваат ефектот на симултано и споредбено гледање на две клучни епизоди од животот на Рацин, а тоа се двете негови љубовни искуства. Но, исто така, тие нудат и компаративно читање на текстуализациите на тие искуства, коишто резултираат во картичките до Раца и во стихозбирката *Антологија на болката*. Овој паралелизам е во функција на реализација на дел од авторските интенции – да се демистифицира дилемата околу вистинската муза на Рацин. „Во овој филм се позабавивме со двата женски лика кои биле музи во творештвото на Рацин. Рахилка Фирфова, за која јавноста е запознаена и по која Рацин го зел името, но, според истражувањата, дознавме дека помалку познато е, а со тоа и интересно, да ја откриеме и втората Рацинова муза, Невенка Вујиќ“ (Зафировска, 2007).

2. Дистанцата што произлегува од реконтекстуализацијата на темата 'Рацин' во согласност со жанровските конвенции. Според режисерот, *Елегија за тебе* спаѓа во жанрот поетски филм,⁶ односно според филмската критика, тој е типологизиран како филм-есеј и како експериментален филм.⁷ „Станува збор за естетика во која, за разлика од играниот филм, покрај филмската приказна и музиката, има уште еден, втор, план, или втора димензија, а тоа е поезијата, која, практично, станува интегрален филмски дијалог во самата филмска приказна ... тука нема што да се разбере, туку единствено само да се доживее. А тоа е една од главните специфики на поетскиот и на играно-поетскиот филм, чијашто главна профилација е токму артикулирањето на поетските контексти, метафори и асоцијации, со кои гледачот, преку сопствената емоционална енергија, ја препознава и ја гради сопствената филмска приказна. Само тогаш кога филмските слики ја евоцираат емоционалноста на гледачот со која тој го препознава, го дефинира и го гради сопствениот хоризонт на естетско доживување, филмското дело ја постигнало својата цел“ (Зафирчев, 2007). Ова објаснување на режисерот Зафирчев ѝ оди во прилог на тезата за филмската реконтекстуализација, индицирајќи два битни

филмскиот жанр и неговите конвенции врз репрезентацијата. „Филмот како медиум одамна ги надмина атрибутите на неговата фундаментална природа, особено по појавата на актанцијалните модели во градењето на филмската приказна и постмодерните концепти за читање, правење и гледање филм“ (Зафирчев, 2007).

⁶Поетскиот филм е дефиниран како „стилска струја“, сочинета од филмови кои им припаѓаат на „различни филмски видови, музички спотови и поетско-документарни филмови“, но и уметнички филмови (играни и анимирани), коишто се создавани во рамки на одделни стилски движења (поетскиот реализам и новиот филм), но и во рамки на поетиката на одделни автори (Тарковски) (Turković, 2003).

⁷Филмот е снимен во 'хај дефинишн'-техника (*high definition*) и голем дел од неговата експерименталност се должи на играта во монтажа на сликата, користејќи ги ефектите што ги нуди технологијата.

аспекта. Прво, упатува на неминовната адаптација на темата, во согласност со конвенциите на филмската репрезентација. И, затоа, не е случајна одлуката да се направи поетски филм, чијашто естетизирана, очудена перспектива, изведена мозаично, цитатно, монтажно, колажно, уште повеќе придонесува за пренасочување на фокусот од вообичаените перцепции на Рацин низ призмата на социјално-револуционерната тематика во неговото творештво. Второ, упатува на приоритетот што го има рецепцијата во секој чин на контекстуализација. Во таа смисла, филмот, претендирајќи да ја изведе и да ја осмисли целината на животот којашто станала проблематична, потврдува дека резултатот на таквите осмислувања, секогаш опстанува на линијата која води од текстот до гледачот/читателот, т.е. до неговиот рецепциско-интерпретативен контекст.

3. Дистанцата што произлегува од реконтекстуализацијата на темата 'Рацин' во нов историски, социополитички и културен контекст: станува збор за контекстот обележан со почетокот на еден нов век, но и со почетокот на еден нов милениум (филмот е снимен во 2006-тата година), а во истовреме станува збор и за контекстот што е создаден низ воспоставувањето нов општествен и политички систем, кој инсистира на проблематизирачки и ревидирачки однос кон наследените теми и дилеми. Во прилог на тоа, оди и објаснувањето на режисерот дека филмот, меѓудругото, треба да провоцира „затворање на одредени историски прашања, кои, според нашите наводи подлежеле на политичка цензура во изминативе години“.⁸

Меѓутоа, филмската реконтекстуализација, изведена, првенствено, како уметничка, фикционална реплика на историските верзии, нема за цел да даде конечен одговор на „одредени историски прашања“, ниту, пак, да наметне нова, конечна и апсолутна вистина. Единствената амбиција на *Елегија за тебе* е да ја сугерира потребата од поинаков агол на гледање на темата, што, пак, ќе се овозможи преку нејзиното ситуирање во нов контекст. „Филмот се обидува да пласира спас, кој, пред сè, е уметнички. Ние не се обидуваме да одговориме на прашања чии одговори треба да ги даде историјата и научно-истражувачката јавност“ (Печков, 2007). Токму уметничкиот, естетскиот, филмскиот контекст е интерпретативното алиби на *Елегија*

⁸ „Кочо го отепаа, не е чиста работа.“ Тоа е единствената реплика во филмот којашто експлицитно ја открива намерата за надминување на тие „политички цензури“, коишто интервенирале во толкувањето на мистеријата околу смртта на Рацин. Оваа реплика се темели врз сведоштвото на Рахилка Фирфова, искажано во документарниот филм за Рацин, каде што таа ја цитира изјавата на нејзиниот сопруг („не е случајно“) по повод веста за загинавањето на Рацин.

за тебе во однос на документаристичките, патетичните и дневно-политичките рамки на рецепција и на толкување, но и на манипулација и на злоупотреба.

Кумулацијата на контексти со предзнакот на ревизија и на реинтерпретација, којашто е демонстрирана низ процесот на филмската реконтекстуализација, е во функција на она што го именуваме како ефект на трансконтекстуализација. Имено, сите постапки на реконтекстуализирање упатуваат на нужноста од (постојано) поместување на перспективата,⁹ на нужноста од (постојано) надминување на контекстот и на контекстите на толкување на една тема, односно предупредуваат на рестриктивноста на толкувањето коешто својот предмет на интерес ќе го врзе само за еден контекст, за една гледна точка, за една методологија.¹⁰ Оттаму, трансконтекстуализирањето, како чин на трансгресирање и на надживување на контекстите во коишто се ситуира и се ограничува еден текст, една тема, едно прашање, поседува и дополнителен мнемонички ефект: го имплицира и паметењето на постојните, на претходните интерпретативни контексти, било да се воспоставува афирмативен или, пак, негативен однос кон/меѓу нив. Следствено, трансконтекстуализацијата не само што го популаризира контекстуалното промислување туку го гарантира и интерпретативниот виталитет на предметот на толкување, чијашто реактуализација, во секој следен толкувачки контекст, се остварува низ евокативното, реминисцентното, дијалогското, интерпретативното реактуализирање и на претходните контексти. Впрочем, тоа е препораката што произлегува и од истражувачките искуства на дел од проучувачите на ликот и делото на Рацин. Според академик Милан

⁹Во прилог на тоа оди и мултифокализацијата како наративна постапка употребена во филмот. „Мене интуицијата воопшто не ме излажа кога е во прашање начинот како треба да го толкувам ликот на Рацин, зашто од самиот почеток знаев дека Рацин треба да биде раскажан низ приказната на другите ликови во филмот“, изјавува Зафирчев. *Елегија за тебе на Рациновите средби*. 2007. BVMACEDONIAN.com 13 јуни.

¹⁰„Филмот има специфичен пристап во откривањето на најголемиот меѓу поетите, зашто не прави сепаратна визија на неговиот лик и дело само од аспект на литература или само од аспект на Рацин револуционерот. Наспроти сите ликови на Рацин, прикажани во македонската историја и култура, овој филм е обид за една целовитост во трагањето по вистината“, велат авторите (Трајкоски, 2006).

Ѓурчинов, „секоје размислување за Рацин треба да биде проследено со грст отворени прашалници ... Секоје време и секоја нова генерација му додава свои значења и смислови, според свои проценки и свои потреби. Не е работата во тоа да го затвориме тоа дело во некакви дефинитивни рамки и дефиниции, при што секој нов приод кон него ќе носи белег на тавтологичност, туку да го согледуваме во таков контекст во кој новите, поинаквите и додатните знаења ќе бидат постојано можни и потенцијални. Накусо – да го интерпретираме на начин кој ќе го прави дијалогот со него перманентно отворен“ (Ѓурчинов, 2008:47 – 58).

Процесите на реконтекстуализација и на трансконтекстуализација, идентификувани во *Елегија за тебе*, се податливи за толкување низ призмата на новоисторицистичката теориско-методолошка парадигма. Имено, во новоисторицистичките проучувања, приоритетот секогаш му се доделува на односот текст – контекст, т.е. на нужното ситуирање на текстот во контекст, и тоа не само во контекстот на неговото создавање туку и во контекстот на неговата рецепција и интерпретација, вклучително и релевантноста на интерпретативните процеси што ги имплицира односот текст-контекст. Читањето на филмот *Елегија за тебе* низ теориско-методолошката рамка на новиот историцизам поаѓа од премисата на Луис Монтроуз за текстуалноста на историјата и за историчноста на текстот. „Под ’историчност на текстовите’ сакам да ја сугерирам културната специфичност, социјалната втемеленост на сите модалитети на пишување – не само на оние текстови кои ги проучуваат критичарите туку и на текстовите во чии рамки ги изучуваат. Под ’текстуалност на историјата’ сакам да сугерирам, прво, дека немаме пристап кон автентичното минато, кон живата материјална егзистенција, непосредувана со сочуваниите текстуални траги – траги за чие зачувување не смееме да мислиме дека случајно се случило, туку да претпоставиме дека барем, делумно, тоа е последица од сложените социјални процеси на паметење и на заборавање; и, второ, дека тие текстуални траги и самите се подложни на дополнителни текстуални посредувања кога ќе станат ’документи’ врз коишто историчарите ги засноваат сопствените текстови наречени ’истории’ “ (Монтроуз, 2003: 113). Токму односот текст – контекст, текстуалност – историчност, е демонстриран во и низ филмот за Рацин. Впрочем, според изјавите на авторите на филмот, тие во своите (осумгодишни) истражувачки подготовки ја искусиле текстуалната достапност на минатото за кое говори филмот: „Оттогаш почнавме да

истражуваме, главно по странските архиви, каде што се преписките и документите на Рацин“ (Зафировска, 2007).

Впрочем, и дел од проучувачите на делото на Рацин ја објаснуваат својата истражувачко-толкувачка активност како потрага по текстуалните остатоци од творештвото на македонскиот автор. Блаже Конески, во студијата *За Рацин*, во неколку различни есеи, го осведочува тој чин на детекција: „По ракописите останати од Рацин, ние можеме да судиме за тоа како тој се стреми да ја запознае народната песна ... Во еден интересен нотес, каде што Рацин прави белешки од прочитани книги... Меѓу другите материјали останати од Рацин, кај мене се наоѓа во неколку егземплари како некаква антологија, составена од Рацин и размножена на преса ... Во архивата на поетот се најде препис од Богомилите, иако не на македонски јазик, ами на српски ... Во еден од Рациновите бележници, внимателниот читател ќе го најде следниов исказ 'песната како систем на зборовите'“ (Конески, 1994: 31,52,54,59). Александар Спасов, во есејот под наслов *Соопштение за дел од книжевната заоставштина на поетот Кочо Рацин*, каде што прави попис на текстовниот корпус на Рацин, сочинет од „одделни ливчиња пишани со рака од самиот Рацин или отпечатени на машина, потоа од писма и податоци од неговата лична кореспонденција, од одделни книги и списанија од неговата домашна библиотека, како и од откинати врски страници од некои книги, со забелешки и потцртувања на нив, крај редовите“ ќе заклучи: „сметам ... дека згрчениве, ветви, избледени ливчиња, без друго, во рамките на целокупната книжевна заоставштина на Рацин и под раката на утрешниот опитен научник, ќе фрлат поголема светлина врз интимниот живот и творечкиот развој на поетот“ (Спасов, 1991:187 - 188). Патем, да потсетиме на архивската граѓа на фондот 'Кочо Рацин' во МАНУ, сочинета од мошне хетероген текстовен корпус: текстуализираните остатоци од и за Рацин, класифицирани како лични документи, документи со синдикална и партиска активност, полициски документи, семејни документи, поетски текстови, бележници, есеи и критики за литературата и јазикот, фрагменти со разни содржини, статии во партиски весници, преписка, партиски материјали, разни материјали во оставштината на Кочо Рацин, туѓи ракописи и материјали во оставштината на Кочо Рацин, периодични наслови во фондот, додатни ракописи.¹¹

¹¹Во електронски достапниот архив на Македонската академија на науките и уметностите постои систематизиран преглед на архивската граѓа на Фондот 'Кочо Рацин' (1908-1943), којашто е подредена во 190 одредници (<http://www.manu.edu.mk/racin/>).

Токму рамноправната релевантност на сите книжевни и некнижевни траги од минатото, коишто го сочинуваат т.н. архивиран континуум, ја втемелува толкувачката практика на новоисторичарите, кои, вообичаено, во историските документи бараат упатства за ново читање на книжевните текстови. *Елегија за тебе* реферира на текстовниот комплекс, создаден низ ко-текстовите од и за Рацин: тоа се картичките и песните напишани од страна на поетот,¹² историските документи до коишто дошле авторите на филмот во своето истражување (режисерот се повикува и на дневникот на својот дедо, кој бил современик и пријател на Рацин), како и постојните текстуализирани интерпретации на животот и делото на Рацин. Признанието на авторите за архивските сондажи, мотивирани од потрагата по нови, заборавени, непознати, занемарени или свесно превидени текстуални траги, говори токму за она што го констатира и Монтроуз – дека трагите од минатото никогаш не се случајно зачувани, туку дека тие се филтрирани низ суптилните социјални процеси на паметење и на заборавање, односно на свесно игнорирање. Во крајна линија, тоа ја осведочува и селективноста на секој интерпретативен пристап кон историјата. Имено, текстуалната посредуваност на минатото за актуелниот миг не подразбира единствено дека минатото е достапно онолку колку што е претставено во неговите текстуални траги, туку и онолку колку што тоа минато е релевантно за актуелниот контекст или, пак, ќе може да се употреби за да се аргументира одредена вистина.

Во филмската приказна, пак, архивираниот континуум се илустрира и низ присуството на една метафикционална тема/постапка: тоа е сцената на поетот/авторот кој седи на работната маса, фокусиран врз творечкиот чин. Првата сцена го прикажува Рацин во чинот на пишување на песната *Денови*, со фокус врз мигот на инспирација. Во следната сцена, го следиме настанувањето на песната *Ленка*, со фокус врз создавањето нејзини варијанти. Третата сцена, пак, се однесува на пишувањето на картичките адресирани до Рахилка Фирфова, како и сцената во затворот, каде што картичките ги пишува со сопствената крв. Интерполацијата на овие сцени, секако, е во функција на афирмирање на односот книжевност – стварност, уметност – живот, однос што теоријата го третира како средишна метафикционална тема, додека во историската констелација во која живее и твори Рацин, таа спрега е неминовност, составен дел од револуционерниот и од творечкиот ангажман на авторот. Впрочем, филмот, на неколку

¹² Филмот е поделен на три дела: *Денови*, *Тутуноберачите*, *Картичките*.

рамништа, ја заговара неодоивоста текст – контекст, книжевност – историја: тој упатува на можноста животот да се посматра, да се чита и да се толкува низ призма на поезијата/песните, односно ги посочува ситуациите кога песните се раѓаат од животот, од стварноста и, повратно, илустрирајќи ги начините на коишто животот ја рефлектира уметноста и уметноста го рефлектира животот.

Дополнително, овој однос е сугериран и низ фактот што монолошките и дијалогските реплики во филмот, коишто се мошне ретки, се сведени на цитати од поезијата на Рацин – конкретно, од *Копачите*, *Ленка*, *Татунчо*, *Денови*, од картичките и од збирката *Антологија на болката*. Оттаму, фикционалниот универзум, населен со историските фигури, чијашто експресија и меѓусебна комуникација се одвива цитатно, низ стиховите на Рацин, ја проблематизира одвоеноста уметност/книжевност – историја, и тоа го прави во рамки на еден артистичен, фикционален филмски текст. Оваа релација, заедно со процесите на текстовна продукција, се проектирани и на повисоко рамниште: рамништето што се однесува на создавањето на филмот, кој, во крајна линија, и самиот претставува текстовен продукт. Несомнено, филмскиот текст на *Елегија за тебе* е исткаен низ вкрстените референции меѓу постојните текстови, односно низ авторското читање (на сценаристите и на режисерот) на текстовните траги од и за Рацин. Во крајна линија, игрите со текстуалните референции и со екстратекстуалните, интертекстуалните и интратекстуалните рамништа во *Елегија за тебе* потврдуваат дека станува збор за филмско читање на животот на Рацин низ призма на неговата поезија, но и за филмско толкување на контекстите на толкување на неговите поетски текстови.

Тезата за историчноста на текстот, за контекстуалната втемеленост и на текстот што се проучува/толкува, но и на текстот во чишто рамки се изведува проучувањето/толкувањето, што, практично, ја легитмира релевантноста на контекстуализациите на секој интерпретативен чин, е илустрирана во *Елегија за тебе*. Од една страна, филмската приказна ја поентира историската условеност на уметноста/книжевноста со тоа што ги рефлектира околностите коишто го опкружуваат и го условуваат нејзиното создавање, значи, ја потврдува историчноста на текстот што се толкува. Од друга страна, темата Рацин е дислоцирана во актуелен историски, социо-културен, но и уметнички (филмски) контекст, а секој од нив е обележан со сопствени специфики и конвенции, со сопствени кодови и хоризонти на очекување, кои, на свој начин, го обременуваат, го филтрираат и го трансформираат текстот-предмет-на толкување. Тоа, во крајна

линија, ја потврдува контекстуалната, историчната обележаност и на текстовите во коишто се изведува толкувачкиот чин.

Токму самосвеста на авторите дека нивниот филмски (кон)текст (треба да) нуди поинаква интерпретативна верзија на животот и на творештвото на македонскиот поет и револуционер, подразбира и свест за постојните интерпретативни верзии, за претходните толкувачки контекстуализации на Рацин, како фон со којшто имплицитно полемизира *Елегија за тебе*, но и како фон врз којшто се реализира неговата рецепција. Во крајна линија, ефектот на трансконтекстуализацијата е оној кој ја индицира историчноста на контекстот, бидејќи само низ трансгресијата на интерпретативните контексти ќе се констатираат дистинктивноста и функционалноста на секој од нив. Тоа е ефектот кој, врз премисата за историјата како низа од расположливи ко-текстови, имплицира дека текстуалните остатоци од минатото не се непосредни сведоци на времето од коешто останале, туку дека тие, многу повеќе, сведочат за процесите на пермутација и на интервенција на коишто се подложени со секоја нивна контекстуална селидба. Со оглед на тоа, контекстуалните селидби му се неопходни на текстот, тие го потхрануваат, го инфузираат текстот, ги осмислуваат и преосмислуваат еднаш дадените значенски слоеви на текстот. „Значењето е врзано за контекстот, а контекстот е безграничен“ (Калер, 2012:105).

Затоа, текстот, да го парафразираме Михаил Бахтин, секогаш, „мириса на туѓите контексти“. Затоа текстот/творештвото на Рацин секогаш ќе има свој нов, поинаков, (раз)личен современ контекст на толкување.

Литература:

- Ѓурчинов, Милан. 2008. *Рацин и нашето поетско време*. Во *По трагите на смислата и убавината*. Битола: Микена. 46-56.
- Ѓурчинов, Милан. 2008. *Рацин - наш современик*. Во *По трагите на смислата и убавината*. Битола: Микена. 57-61.
- Зафировска, Марија. 2007. Поетски филм на Зафирчев и Стефков: Емотивно светло врз Рацин. *Вест*, 18 јуни.
- Зафирчев, Васил. 2007. *Лета ли магарето*, Утрински весник, 29 јуни.
- Калер, Џонатан. 2012. *Книжевна теорија: сосема краток увид*. Скопје:Поетика.
- Конески, Блаже. 1994. *За Рацин*, Скопје: Култура.
- Печков, Петре. 2006. *Во Велес почна да се реализира телевизиски проект 'Елегија за тебе', поетски филм за Кочо Рацин*. *Дневник*, 27 ноември.

- Печков, Петре. 2007. *Создаден првиот филм за Рацин „Елегија за тебе“*, 2007, Утрински весник 10.6.
- Спасов, Александар. 1991. *Соопштение за дел од книжевната заоставитина на поетот Кочо Рацин*. Во *Кочо Рацин*. Во *Избрани страници*. Ур. Спасов, Александар / Спасов, Људмил, Скопје: Култура. 187-206.
- Трајкоски, Д. 2006. *Нов македонски поетски филм. Васил Зафирчев како Кочо Рацин*. Вечер. 4 декември.

- McHale, Brian. 2001. *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge.
- Montrouz A. Luis. 2003. *Poetika i politika kulture*. In *Novi Istorizizam i kulturni materijalizam*. Prir. Zdenko Lešić, Beograd: Narodna knjiga. 104-137.
- Turković, Hrvoje. 2003. *Poetski film*. In *Filmski leksikon*. Ur. Kragić, Bruno/Gilić, Nikica, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.