

## ИДЕОЛОГЕМИТЕ ВО РАСКАЗИТЕ НА КОЧО РАЦИН

Искра Тасевска Хаџи-Бошкова

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“

Филолошки факултет „Блаже Конески“

Скопје, РС Македонија

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0027-1882>

**Клучни зборови:** значење на литературното дело, идеја, идеологема, расказ, Рацин.

**Резиме:** Во текстот се занимаваме со прашањето за значењето и за интерпретацијата на расказите на Рацин, од гледна точка на идеологемите, кои се присутни во нив. Појдовен постулат претставуваат книжевнотеориските промислувања на текстот како идеолошки чин, од перспективата на херменевтиката, како и на теоријата на рецепцијата, кои даваат можност да се разгледаат семиотичките релации на типот (сфатен како жанр на текстот) и импликацијата, која се однесува и на денотацијата и на конотацијата. На ова се надоврзуваат промислувањата на идејата и на идеологемата во книжевното дело, низ перспективите на: Хегел, Павел Медведев, Михаил Бахтин, Јулија Кристева и Фредрик Џејмсон, кои, кон овие прашања, пристапуваат со особено внимание, имајќи ги предвид околностите во кои книжевниот текст и пошироката култура комуницираат и меѓусебно си влијаат. Преку опсежна анализа на расказите на Рацин, се издвојуваат идеологемите на спознанието, дроблицата (човекот машина), тутунот, градот и затворот, како клучни точки, кои ја поттикнуваат семиозата во текстот. Земајќи ги предвид Рациновите промислувања за начинот како уметноста треба да ја одразува стварноста, може да се заклучи дека идеологемите во расказите на Рацин се дискретни сигнали за општествената динамика, кои изобилуваат со значенски полнеж и недвосмислена јасност. Тие стануваат показател за неговата уметна раскажувачка техника, која не треба да се занемари поради успешноста на неговата поезија и поради неговата несомнена поетска дарба.

## IDEOLOGEMES IN KOCHO RACIN'S SHORT STORIES

**Iskra Tasevska Hadji Boshkova**

Ss. Cyril and Methodius University

Blaze Koneski Faculty of Philology

Skopje, Republic of North Macedonia

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0027-1882>

**Keywords:** significance of the literary work, idea, ideologeme, short story, Racin.

**Summary:** The paper tackles the problem of the meaning and interpretation of Racin's short stories, considering the ideologemes presented in these texts. The points of departure in this analysis are the theoretical approaches to a literary text understood as an ideological act and viewed from a hermeneutic perspective, and the one on the theory of reception, which enables the overview of the semiotic relations between the type (seen as a genre of certain text) and the implication, involving the denotation and connotation. These reflections are followed by elaborations on the ideologeme, as presented in the works of Hegel, Pavel Medvedev, Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, and Fredric Jameson. They carefully consider this notion and the correlation between the circumstances in which one text appears and the broader culture, the way they communicate and influence each other. Through meticulous analysis, we differentiate five dominant ideologemes in Racin's short stories: the awareness, rock breaker, tobacco, city, and jail as means by which the semiosis in the text is being induced. Considering Racin's reflections on how art should represent reality, it can be inferred that ideologemes in Racin's short stories serve as discrete signals for social dynamics, imbued with semantic power and undeniable clarity. They become an indicator of his skillful artistic manner, which is not undermined by the success of his poetry and his widely recognized poetic gift.

### Воведни размисли

Издвојувањето на идеологемата како помала единица во рамките на текстот, сфатен како идеолошки чин, претставува недвосмислено сложен и повеќеслоен процес. Тој го потцртува нужното разбирање на книжевното дело во определен контекст,

што значи многу повеќе од познавање на времето и на просторот во кој е создадено делото. Таквата релација на книжевото дело со контекстот се исчитува и во прашањето за рецепцијата на делото, како во времето кога е создадено тоа, така и низ годините што следат, што посебно се однесува на значењето на делото. Значењето на делото во еден просторно-временски континуум не соочува со проблемот на авторот, како инстанција, која, преку интенцијата, го одредува функционирањето на идеологемите и на делото, како идеолошки чин. Едмунд Доналд Хирш (Hirš, 1983: 23–26) наведува неколку аргументи зошто не е можно да се одземе огромната важност на авторот на текстот. Првиот аргумент е во корист на определувањето на значењето на текстот – ако не постои автор што назначува нешто, тогаш воопшто не е можна ниту валидна интерпретација, без оглед на тоа што определени критичари, преку своите различни пристапи, сакаат да го заземат местото на авторот. Од друга страна, како контрааргумент на претпоставката дека значењето се менува (несвесните значења кои се внесени во текстот, менувањето на авторовата позиција кон и во текстот и сл.), Хирш ја дава забелешката дека вербалното значење во текстот има карактеристики на тип, па тој тип останува ист при сите актуализации. Во таа смисла, Хирш прави разлика меѓу значењето на текстот (она што авторот го назначил, служејќи се со даден вид знаци) и неговата важност – „односот меѓу тоа значење и некоја личност, сфаќање или ситуација, или пак стварноста“. Оттаму и заклучокот дека се менува важноста на текстот (како предмет на критиката), а не значењето (кое е предмет на херменевтиката). Со цел да ги избегне аргументите за семантичката автономија на текстот, Хирш прибегнува кон сфаќањето на текстот како резултат од интенционалниот чин на авторот. Покрај ваквата феноменолошка определба, Хирш ја издвојува и специфичноста на вербалното значење, преку неговата посебност при интерпретацијата – се толкуваат единствено самосвојните и волеви значења, кои се инскрибирани во текстот, а тоа значи дека надвор од интерпретацијата се несвесните значења, кои може да ги вклучи авторот, како и оние што ги имал на ум во моментот кога пишувал (Hirš, 1983: 36–37).

Со цел да ја определи природата на текстот и неговото соодветно толкување (иако се оградува од претпоставката за жанрови и облици на текстот), Хирш го поставува „рекогнитивното толкување“ како спознание за она што авторот го назначил во текстот. Во таа смисла, важноста на вербалното значење, како она што авторот според својата волја го изразува преку дадена низа од знаци, а кое може навистина да се пренесе преку нив, ја истакнува и потребата од точно разбирање на менталниот чин и на неговата интенција (насоченост кон менталниот предмет). Неограничен број ментални чинови можат да интендираат ист интенционален објект, па оттаму произлегува и можноста неограничен број чинови да имаат исто вербално значење. Со оглед на фактот дека вербалното значење е одредено („самоистоветно“), што не значи дека е ограничено и прецизно, како и со оглед на неговата непроменливост во времето, вербалното значење е во врска со авторовата волја (но не е идентично со неа). Тоа е одредено во врска со: типот, тематиката и импликацијата. Постои барање вербалното значење да биде тип, кој, како ентитет, поседува граница за нештата, кои му припаѓаат или не му припаѓаат (иако може да се претстави и низ еден пример). Оваа определба на типот е блиска до дефиницијата на Умберто Еко за топикот – тој е терминот чадор, кој служи не само за редукција и за ограничување на семиозата во текстот, туку и за фиксирање на границите на текстот (Еко, 2011: 127–131). Од друга страна, тематиката Хирш ја дефинира како „разлика меѓу универзумот во целина и посебниот ’универзум на дискурсот“ (Hirš, 1983: 77) и таа поставува епистемолошки барања (да речеме, како ќе се разбере на што упатува даден збор), па оттука е идеален предмет на критиката. Посебен проблем е што тематиката не ги одредува импликациите, што создава можност таа да се разгледува во врска со контекстуалните и со околностите селекции во семиотичката теорија на Еко (2011: 21–22), кои овозможуваат да се ограничи виртуелното значење и да му се даде некаква полнотија. Во однос на третиот термин (импликација), Хирш упатува на фактот дека импликацијата е значење, кое е дел од поголема целина, она „неискажливо“ значење на текстот (конотацијата), кое е проблем на интерпретацијата, т.е. подзначењето што му припаѓа на

множеството подзначења (односно на смислата). Со оглед на тоа дека импликацијата се изведува од типот, бидејќи повеќемина го познаваат, тој истовремено генерира импликации, зависно од неговото претходно разбирање (Hirš, 1983: 84–85). Во овој дел, Хирш го доближува сфаќањето на типот до жанровските определби, што е соодветно на научените реторички облици. Би можело да се рече дека оформувањето на таквите научени сценарија би го претставувал типот, а инференциите од нив би биле изведените импликации. Низ примарноста на значењето и низ неговото толкување, Хирш успева (на индиректен начин) да постави една хипотеза за парадигматско позиционирање на авторот и на делото.

Такапоставената паралела меѓу типот и импликацијата, во рамките на она што се нарекува значење на текстот, укажува на поставеноста на мноштвото волеви чинови на авторот, чиешто дејствување ги определува идеолошкото јадро и идеологемите во текстот. Иако навидум изгледа дека идеолошкиот слој на текстот е нешто што е највидливо и читливо, во манирот на терминологијата, којашто ја употребува Ролан Барт (Barthes, 2002: 15–16), всушност, тој е најпосреден и најсложен сегмент, кој токму сфаќањето на импликациите би можело да го извлече во преден план. Патот што го исцртува интерпретативниот чин претставува една крива со мноштво неочекувани пресврти, кои се резултат токму на она што авторот свесно или несвесно го отелотворил во сопствениот вербален чин. Слоевите од текстот, кои го поместуваат вниманието од вербалното значење кон идеолошките наслојки на текстот едноставно потврдуваат дека текстот е во непрестајно движење меѓу значењето и неговата важност во еден контекст, независно дали станува збор за националните рамки на една литературна традиција или за нејзината етаблираност и функционирање во светскиот културен процес.

### **Идејата и идеологемата во реалноста на книжевното дело**

Врската меѓу идејата и нејзината актуализација во текстот претпоставува соодветни естетички корелации, кои ги разгледува Хегел во своите „Предавања од естетиката“ (1820 – 1829). Тој

зборува за идеалот, кој, во уметноста, се достигнува преку отелотворената идеја, која е всушност идеја за убавото (Hegel, 1975: 74). Во тој поглед, формите (видовите) на уметноста се само соодветни видови на идеалот, „конкретни и дистинктивни“, но нивната суштина и нивното потекло се наоѓа во идејата. Оттаму произлегува и барањето на Хегел за вистинита и конкретна содржина на уметничкото дело (која произлегува од идејата), со која може да се постигне убава форма. Тој прави поделба на уметноста, во посебни оддели во своето дело, според начините на репрезентацијата, каде што соодветно ги разликува симболичната, класичната и романтичната форма на уметноста. Симболичната форма на уметноста најпрво ја објаснува преку општо дефинирање на симболичното, како потрага по автентичен израз, една праисконска состојба на идејата како врвна манифестација, во која таа го бара својот вистински израз, во уметноста, а се наоѓа во судир со појавниот свет. За разлика од оваа форма, класичниот тип го носи суштинскиот премин на идејата кон бесконечната субјективност (духот), кој соодветно определен „по себе,“ се изразува во одредена форма (надворешен израз). Во таа смисла, објаснувањето на Хегел за овој апстрактен дух, којшто не треба да биде обременет со стремеж кон спиритуалност и повнатрешнување, се однесува на суштинската разлика меѓу класичниот и романтичниот тип на уметноста. Битието на класичното е „слободното независно значење“, односно слободниот и хармоничен тоталитет на содржината и на формата. Хегеловото објаснување на романтичната уметност фрла најсилна светлина на прашањето за значењето на идејата и на нејзината улога во достигнувањето на врвниот естетички квалитет. Романтичната форма на уметноста се толкува како врвно појавување, односно пројавување на „вистинската есенција на духот“. Тоа истовремено значи и издигнување на духот кон Апсолутот. Метафоричните прикази, кои треба да дадат слика за ваквото повнатрешнување на духот според себе и за себе, Хегел ги илустрира со фактичкото детронизирање на сите дотогашни богови, т.е. достигнување на една свесност, еден дух и еден Бог. Во таа смисла е засегната и содржината на романтичната уметност, која, наспроти веселата живост и афирмацијата на животот во класичната уметност, го поставува човекот пред

дилемата за спиритуалното оствестување и помирување, смртта и страдањето, кои се разбираат афирмативно, како ослободување од ограничената субјективност и помирување (спојување) во врвниот Апсолут: „Во романтичната визија смртта има негативно значење во смисла на негација на негативноста, која така претставува афирмација на воскреснувањето на духот од неговата обична природна телесност и ограниченоста, која (есенцијално) не му е соодветна“ (Hegel, 1975: 523). Ваквата поставеност на романтичната уметност, според Хегел, ја стеснува содржината, но истовремено и бесконечно ја шири, што се одразува и врз нејзината форма.

Павел Медведев, како соработник и како дел од она што подоцна се нарекува кружок на Михаил Бахтин, уште во 1928 година ги развива концептите за идејата и за идеолошкото во уметноста, во делото *Формалниот метод во науката за книжевноста*. Тој ги дефинира науката за идеологиите (овозможена од марксистичката философија), чиј интегрален дел е и науката за книжевноста, како и идеолошката средина, сфатена како место, каде што се развива човековата свест: „Идеолошката средина е остварената, материјализирана, во надворешноста изразена општествена свест на една заедница. Одредена со економското постоење на заедницата, таа, од една страна, ја одредува свеста на секој член од заедницата. Индивидуалната свест, во вистинска смисла на зборот, може да стане свест само ако се остварува во формите кои ѝ ги пружа идеолошката средина: во јазикот, гестот конвенција, уметничкиот лик, митот итн.“ (Medvedev, 1976: 21). Тоа покажува дека индивидуалноста е поврзана нужно со колективот, односно таа добива соодветна афирмација единствено во рамките на колективното сфаќање. Сведено на теориска можност, индивидуалното нужно бара да се постави и да се оживее во рамките на суштинските елементи на идеолошката средина. Бидејќи јазикот е една од формите на идеолошката средина, сосема е јасно дека вербалното уметничко дело во својата суштина го содржи т.н. „идеолошки хоризонт“ (односно надворешните знаковни размени и процеси, со оглед на фактот дека идеолошката средина е определена од нив), но тој не смее да се разгледува на начин како што тоа го прави тогашната

руска формалистичка критика, сведувајќи го уметничкиот свет на копија на реалниот живот. Тоа покажува дека Медведев / Бахтин се спротивставуваат на еднонасочното проучување на книжевното дело, особено на оние пристапи што му ја одземаат неговата (пре)обликувачка сила и ја догматизираат неговата идеолошка страна. Потребно е да се направи внимателно разграничување на улогата на уметничкото дело во општествениот живот, од една страна, и да се потенцира значењето на единицата на одреден идеолошки систем (односно идеологемата), од друга страна, во функција на поширокото уметничко единство.

Кон прашањето за идејата и за идеолошкото во текстот, Бахтин поопсежно се осврнува во делото *Проблеми на поетиката на Достоевски*, објавена првпат во 1929 година, а подоцна и преработена, во изданието од 1963 година. Бахтин, на одреден начин, ја трансформира дотогашната насока во анализирањето на делата на Достоевски, која ги следи параметрите на психолошкото или на философското промислување, додавајќи го клучниот критериум според кој творештвото на Достоевски се разликува од она на неговите претходници – „полифониското мислење“ (од каде што подоцна израснува и тезата за полифонскиот роман). Бахтин всушност ги коригира дотогашните видувања, кои придонесуваат да се затвори светот на Достоевски во проекцијата на авторот и на неговите несвесни стремежи во литературното дело, со што се оневозможува согледувањето на неговиот вистински творечки потенцијал: „Мислата на неговите јунаци е навистина понекогаш дијалектична, а понекогаш и антиномична. Но сите логички врски остануваат во границите на издвоените свести и не управуваат со нивните меѓусебни дејствувачки корелации. (...) Мислата вовлечена во случувањето самата станува случување и го добива оној посебен карактер на 'идеја чувство', 'идеја сила', која ја создава неповторливата специфичност на 'идејата' во создавачкиот свет на Достоевски.“ (Bahtin, 2000: 11). Ова истакнување на идејата како наиндивидуална, во својата основа го има сфаќањето на Бахтин за неможноста да се замисли каков било тип изолирана интеракција, која не би го содржела во себеси

т.н. „туѓ говор“, односно поставеноста на Другиот како општествен феномен. Туѓиот говор е сфатен како своевидна реакција на одреден говор со говор, но сепак, тоа е нешто повеќе од реплика или одговор: „’Туѓиот говор‘ е говор во говорот, исказ во исказот, но истовремено и говор за говорот, исказ за исказот“ (Bahtin, 1980: 128).

За нужното разбирање на искажувањето (односно на означувачкиот процес) како идеологема, подоцна (во 1966, односно 1967 година) зборува и Јулија Кристева, определувајќи ја како „пресекување на одредена текстуална уреденост (семиотичка практика) со исказите (секвенциите) што таа или ги асимилира во сопствениот простор, или на кои упатува во просторот на надворешните текстови (семиотички практики)“ (Kristeva, 1980: 36). Не криејќи ја мотивираноста да ја разгледува идеологемата под влијание на анализите на Бахтин, Кристева ја определува како „интертекстуална функција“, која е материјализирана во уметничкиот свет на делото. Притоа, таа го потцртува многу важниот момент кога еден надворешен елемент добива своја вредност во текстуалната стварност на делото, според принципите, кои ја обезбедуваат неговата внатрешна уреденост. Овој став потврдува дека природата и значењето на идеологемата можат да се согледаат само низ нејзините специфични функции, кои сведочат и за нејзината улога во еден простор на значенски релации.

Идеологемата се дефинира и во поширокиот контекст на т.н. „политичко несвесно“ на Фредрик Џејмсон, кое ги рedefинира сфаќањата на марксистичкисфатените поими општествена база и надградба, овозможувајќи нивно алегориско реинтерпретирање во сферата на „големите наративи“, кои го уредуваат мислењето на човекот. Тој не трага по начинот како се преобразува идеологијата во уметничкиот свет, туку по откривањето на начинот како уметничкото дело се трансформира во „идеолошки чин“, кој овозможува фактичко или симболично разрешување на многубројните општествени конфликти. Со оглед на релациската природа на идеологијата во марксизмот, Џејмсон заклучува дека идеологемата, како нејзина минимална единица, е „дуална формација, чија суштинска структурна карактеристика може да

се опише низ нејзината можност да се манифестира себеси или како псевдоидеја – концептуален систем, или систем на убедувања, апстрактна вредност, мислење или предрасуда, или како протонаратив, еден вид врвна класна фантазија за 'колективните карактери', кои се всушност класите во нивната спротивставеност“ (Jameson, 2009: 73). Она на што е ставен акцентот во рамките на овие истражувања е, пред сè, корелативноста на феномените во пошироката средина на дејствувањето на човекот, што од друга страна не ја негира претпоставката за „нетрпеливоста меѓу идеолошкиот и естетскиот знак“ (Никола Милошевиќ), особено во случаите кога појавата на идеолошкиот знак ја нарушува уметничката хармонија на делото (Андоновски, 2007: 193).

### **Идеологемите како микросфери во прозата на Рацин**

Културата несомнено се изразува во одделните идеолошки низи, кои го отелотворуваат сето она што човекот го носи како наследство од вековите, а во кое и натаму го дава својот недвосмислен придонес. Прозата на Рацин е обележена токму со неговата јасна насоченост кон ревидирање на општествениот процес, којшто е обележен со забрзаниот развој на капиталистичките односи. Таа често се поставува во втор план, во однос на неговата поезија, иако во неа се следат генерално слични теми и преокупации, како што на тоа укажуваат Александар Спасов и Димитар Солев (1987: 271). Есејот, односно расказот (прозниот состав) „Резултат“, како почеток на прозното творештво на Рацин, недвосмислено ги исцртува линиите по кои ќе се движи неговото творештво подоцна, по оваа клучна 1928 година. Интересно е да се забележи дека овој расказ ја содржи во себе целокупната размисла на младиот, но и на подоцнежнотрелиот писател и активист, чијашто сила се состои во правилното перспективирање на улогите во општествениот процес. Правејќи една мошне умешна корелација меѓу пишувањето како креација и уништувањето како последица и нужност, којашто произлегува од општествениот процес, Рацин ја открива силата на спознанието на секој од чинителите во тој тек. Тој ја согледува врската меѓу робот и господарот, како

динамика на општествената размена, а нивната корелација се слева во спознанието за таа врска, како врвна идеологема, која одлучува до која мера секој чинител ќе стане фактор во развојот на општествениот процес: „Зашто спознанието за начинот на ракување со робовите, им донесува на господарите богатство, а нам, на робовите, спознанието дека сме робови ќе ни донесе слобода.“ (Рацин, 2024: 29)<sup>8</sup>. На едно рамниште, спознанието за поставеноста на чинителите во општествениот тек значи можност за промислување, односно проникнување на надворешните состојби во ткивото на вербалниот текст. Тоа ги поставува под прашање семиотичките врски на текстот со стварноста, во контекст на нужната веродостојност по која трага уметникот, истовремено преиспитувајќи ја самостојноста на уметничката визија и нејзината индивидуалност. Интересно е да се забележи дека во овој расказ, Рацин прави интересно поврзување на спознанието со резултатот, како чин на стекнување независност во рамките на опресивниот општествен систем, кој не дозволува ниеден од чинителите да го изгуби своето значење и зависност од пропишаните односи. Како идеологема, спознанието за состојбата во која се наоѓаат општествените фактори претставува аватар за состојбите во културата, која е апсолутно повлијаена од експлоатацијата на сиромашните и од потчинетиот статус на работниците. За Рацин, културниот развој е можен единствено ако почне да се создава култура, која ќе биде втемелена на човечки принципи, а тоа значи со недвосмислено афирмирање на улогата на работниците, односно со соодветно вреднување на нивниот труд. Во таа смисла, спознанието е амбивалентна идеологема, обележена со семеите на создавањето и уништувањето, во контекст на темелното превреднување на човековата поставеност во светот на општествената динамика.

Идеологемата на спознанието (за условите на општествениот развој) се преплетува со идеологемата на дробилицата, како

---

<sup>8</sup> Цитатите од расказите на Рацин се пренесуваат според изданието од 2024 година, чијшто уредник е Искра Тасевска Хаџи-Бошкова (Кочо Рацин, Проза и публицистика, том 2. Скопје: МАНУ).

екстензија на сопоставеноста меѓу господарите и робовите (работниците), во расказот „Во каменоломот“. Како награден расказ на конкурсот, којшто го распишал загрепското списание „Литература“ во 1931 година, во него се отелотворува развојот на Рациновата мисла кон согледување на значењето на социјалната литература, што претставува и своевидно отклонување од претпоставките на Крлежа за општествената улога на книжевното дело (Тоциновски 1987: 9–10). Во идеологемата на дробилицата се пројавува човекот на новото време, човекот машина, чијашто егзистенција е условена од огромната маса наемници, кои се преселуваат од село во град, во потрага по посоодветни услови за живот. Во неа е вградено уништувањето како темелна вредност, која сега не е поврзана со потребата за градење похуман поредок, туку напротив, со еден засилен стремеж да се поништи можноста за буђење и осмислување на човекот во општествениот процес. Таа идеологема е преплетена функционално со зголемувањето на приходите и паричните средства, кои стануваат предуслов за општествениот развој. Дробилицата како идеологема во себе го содржи и контрапунктот на културното наследство, кое се уништува под наметот на нечовечките методи и начини на функционирање во светот, поставен исклучиво на материјалистички принципи. Таа е она „тело без органи“ на Делез и Гатари (Deleuze and Guattari, 1983: 39), чиешто влијание се шири преку механизмот на општествениот организам и е саморегулативен ентитет. Вештината на творење на Рацин се актуализира и преку поврзувањето и преточувањето на оваа идеологема во книжевен лик, од рангот на господинот Крстиќ, како човек на новото време. Тој е всушност човекот машина, оној што функционира исклучиво преку размената на материјалните добра. Во дијалогот на квазивредностите, кои ги отелотворува господинот Крстиќ, каде што динамично се преплетуваат неговата т.н. љубов кон народот и паричната моќ, се разоткрива универзумот на потенцијално зародениот нов свет, новата „свест“, односно новата „татковина“, која се бунтува против сето она што се пласира како вредност во современоста. Во расказот на Рацин, дробилицата е антитеза на сето она што е човечко, па во одредена

мера таа исцртува сопствена идеологија, која е повеќе идеологија на злото, кое се пројавува во својот архетипски облик.

Во расказот „Тутунобери“, објавен во списанието „Наша стварност“ во 1937 година, Рацин ја развива идеологемата на тутунот, која во себе содржи повеќе интересни аспекти и импликации. Таа се надоврзува на општествената стварност, која Рацин ја доловува и во неговата лирика, потенцирајќи го фактот дека тој е симптом на новото време, кое условува појава на осиромашени граѓани, кои единствениот свој излез го наоѓаат во садењето тутун. Тие промени се актуализираат во ликот на мајсторот Диме, кој од чевлар станува „тутунџија“, како што вели Рацин, потенцирајќи ја неизбежноста на промената, која не секогаш значи подобар и поквалитетен живот. Острицата на идеолошкиот конфликт е обележена со недвосмислената корелација на уметничкото доживување на светот и на животот, од една страна, и берењето тутун, од друга страна. Во средиштето е поставен еден импресивен пример: уметноста на монахињата Ефимија, чија самопрегорна работа над ткањето црковен покров е признаена уметност, наспроти непризнаените напори на мнозина тутунобери, кои непрестајно бдеат, до доцна во ноќта, над трудот што ќе биде платен минимално од страна на монополот. Рацин иронично заклучува: „Та навистина, каква ми е таа уметност: стануваш на полноќ, пешачиш низ полињата, остануваш наведнат до излегување на сонцето над тутунската стеблинка, и после така уморен се враќаш дома и до мрак нижеш низи тутун“ (2024: 39). Одредувајќи го животот во сета негова агонија, берењето тутун израснува како епитом на општествениот конфликт, кој не значи само спротивставеност на класите во нивното опстојување, туку и интертекстуално поврзување со корпусот текстови, кои го одразуваат начинот на живот од почетокот на 20 век. Интересно е да се забележи дека во манирот на она што се нарекува туѓ говор во типологијата на Бахтин, Рацин потенцира, во форма на дигресија, пресекувајќи го дијалогот на неколкуте типизирани ликови, дека тутунот не се пласира на пазарот, каде што владеат законите на „понудата и барањето“, туку се откупува исклучиво според правилата на монополот. Тој факт, кој е неколкупати потцртан – дека

„монополот е единствен купувач“, всушност значи дека во значенското поле на тутунот е впишана и маката на работникот, кој пасивно се спротивставува на механизмот на општествена контрола и притисок. Иако навидум расказот претставува обид за едноставно пресликување на општествениот конфликт на вербален план, во неможноста на работникот да го артикулира сопственото незадоволство од нечовечките услови, се содржи огромна иронична дистанција од сите понудени, но сепак лажни решенија на општествениот проблем. Уметноста и берењето тутун се двете страни на истиот медал, наречен општествена стварност, чиешто постоење е недвосмислено обележано со борбата на поларитетите.

Градот, како идеологема во расказите на Рацин, се појавува на неколку рамништа. Најпрвин, тој е хронотоп преку кој се отсликуваат променетите општествени околности, но од друга страна тој е и манифестација на борбата на различните мисловни и вредносни стојалишта. Во средиштето на овој феномен кај Рацин се наоѓа идеологемата на работникот, којшто е дел од „понижените и навредените“, оние што се во постојан допир со суровоста на животот и за кои тој се манифестира како непрестајна болка и борба. Тоа е особено видливо во расказот „Еден живот“, кој содржи реминисценции и автобиографски наеви од Рациновиот престој во затворот во Сремска Митровица, по провалата на весникот „Искра“, како орган на Обласниот комитет на КПЈ, во 1934 година. Ликот на работникот Јово, кој се појавува и во расказот „Радоста е голема“, ги сублимира страдањата, маките и стремежите на работниците, кои живеат на прагот, растргнати меѓу егзистенцијалните тешкотии и личните недоумици. Таткото работник, кој целиот свој живот го поминал во надеж за подобро утре, работејќи како педач на афионско масло, во сеќавањето на Јово, кој не го познава лично, се врежува како мистична фигура на човекот страдалник, кој ги издржува ударите на животот. На еден мошне суптилен начин, Рацин го гради ликот на детето во чија свест се судира поривот со потребата да издржи и да трпи, што го води до желбата да го запознае многу подлабоко и посуштински „вистинското школо“, односно „школото на животот“. Посветувајќи се на борбата, како

излез од застоената неподвижност на затворското опстојување, Јово продолжува да чекори напред, што симболично се отелотворува како чекорење кон промената, кон новиот ден, којшто е на чекор да се реализира. Во чеховски дух, ситуацијата во расказот се одвива во свеста на Јово, којшто одбива да се помири со неизбежноста на страдањето. Пред неговите очи се развива сликата за новиот ден, новото време во кое ќе завладеат правдата и вистинските вредности, што ја предизвикува неговата насмевка на крајот од расказот. Таа насмевка е повеќе од идеолошка порака – во неа се содржани не само конотациите за блиската победа на светлината над мракот, слободата над ропството, туку и вербата дека тоа навистина ќе биде така, како основен предуслов за да се појават значењето и смислата на човековото живеење.

Собичето во кое престојува Јово, обележено со мрсните сидови и теснотијата, претставува манифестација на животот во градот, на микрониво. Таа соба, како и градот, ги притиска човековите пориви за напредок, го поништува неговиот слободен дух, претставувајќи недвосмислен показател за ужасот во кој е поставен дојденецот. Притоа, не е само селанецот оној што го менува своето место во потрага за подобар живот, туку тоа се и многубројните работници од другите средини, кои бараат егзистенција и го жртвуваат својот мир. Овој аспект е особено видлив преку ликот на Вук, остарениот работник Црногорец, во расказот „Пладне“, чијашто појава претставува признак за мноштвото значенски нијанси со кои е проникната идеологемата на градот. Тој е средиште на општествените промени, но и на технолошкиот напредок, па како таков е проникнат со противречности, кои не бараат помирување, туку се сталожуваат и растат во непрестајната битка на различните гледишта за иднината: „Имаше тука скоро голем штрајк. Црногорците најдобро се понесоа. И сè кога на еден простор од градот се заниша морето од човечки тела и од илјадници глави засветкаа неумоливи очи, – стариот Вук како да се подмлади. Потскокнуваше како момче, одеше од група до група, храбреше, занесуваше со жарта на своите зборови...“ (Рацин, 2024: 44).

Градот е обележан и како место, кое во себе го содржи копнежот по минатото, а тие минати времиња недвосмислено се поврзани со некогашната чаршија и нејзиното пропаѓање, под наредот на новите услови на живот. Тоа се забележува преку ликот на Темо Крапче во расказите „Златен занает“ и „Татко“, некогашниот еснаф, кој е принуден да ја промени професијата и да сади тутун. Во конфликтот меѓу пропаднатиот еснаф (Темо) и младите работници (Јово, Трајко), градот се развива како жариште во кое се сублимираат двете идеолошки позиции. Од нив изникнува трето стојалиште, кое се чини дека највидливо го одразува новото време. Тоа се забележува во расказот „Новак“, како актуализација на оние аспекти од Рациновата поетика, коишто, Душко Наневски (1987: 146) ги нарекува „лапидарен стил“ и „елегичен тон“. Низ претставувањето на ликот на Новак, Рацин го слика човекот на променетото време, кој е принуден да живее како работник во градот и да ги поднесува ударите на тешкиот живот. Тој одразува нешто што Рацин го нарекува „кулачка природа“, јасно разликувајќи го Новак од другите и поставувајќи го во контрастивен однос кон прогресивниот пролетеријат. Овој тип работник, кој живее со илузијата дека ако се врати на село ќе може да го подобри сопствениот живот, но и животот на семејството, преставува еден вид *locus amoenus*, како средишно место за помирување на спротивставените идеолошки позиции. Но, Рацин не заборава да ја потцрта дискретната психолошка мотивација, која се содржи во свеста на Новак и која всушност значи робување на сопствената илузија за замислената големина и величје како личност: „(...) Тие беа во полоша положба од него. Му овозможуваа со тоа да се изрази неговата кулачка природа, да се почувствува поголем од нив. А тој мрзеше. Бре! Каква багра! Погледај ги само, како се надлажуваат, па молат, па липаат. Новак тогаш пак почнуваше да сонува како ќе биде моќен в село – но долговите на татко му стануваа сè поголема пречка за тоа. (...) И, едно време, стана многу рамнодушен кон сè, ништо повеќе не го интересираше. Сознанието за безизлезот од овој живот го направи затапен, глупав“ (Рацин, 2024: 64–65). Единствениот порив за промена што го перспективира Рацин во овој лик претставува неговиот копнеж кон уништувањето, како можност за прочистување и

повторно раѓање, во поинакви околности и како променет квалитет.

Посебен вид идеологема, во која се содржани аспектите на идеолошкиот конфликт и динамиката на идеолошката средина, како конструкт од кој се зависни значенските корелации во рамките на текстот, претставува затворот. Тој израснува и како идеја и како идеолошки центар, највидливо претставен во расказот „Радоста е голема“. Тука е повторно присутен ликот на работникот Јово, чиешто постоење е условено од постојаното демнење, кое го спроведува чуварот (мачителот), а тоа е и мерката на неговото страдање. Треба да се забележи дека репресијата што ја трпи Јово во затворот содржи димензија на перспектива, како таа да е фокалната точка од која се постулира ликот бидејќи будното око на чуварот, кој постојано бдее над жртвата, значи афирмација на животот, но истовремено и негово поништување. Со цел да создаде раскажувачка мотивација, која го поттикнува развивањето на дејството, Рацин во текстот внесува едноставен пресврт, обележен со пристигнувањето на пакетот за Јово, како знак дека сепак не е заборавен од надворешниот свет. Затворот не претставува само време – простор, туку тој израснува и на ниво на идентитет на ликот, кој не може да се замисли без суштествената спрега на различните вредносни позиции: „Веќе со недели, под застрашување на жестоки тепаници, тој стои преку цел ден во ќошот и упорно гледа во мемливиот сид и во пајакот, што безгрижно ја плете својата мрежа. Како ништо друго околу да нема: со целото битие станал некое напнато чуло, кое на чкрапнувањето на френгот се собира како животно. Ставен во челуста на свер, малку и тој стана животно. Кој тоа се беше сетил сега за него?“ (Рацин, 2024: 61). Непрестајниот дијалог на различните позиции, кој се изразува преку видноотсликаното насилство што го доживува Јово, од една страна, и неговата беспомошност и самотија, од друга, претставува признак на затворот како идеологема. Наспроти очекувањата, затворот во своето значенско подрачје ја содржи и радоста, токму онаа со која е обележано постоењето на Јово бидејќи таа го одразува интересот на соборците за животот на нивниот другар. Сликата на расфрланите предмети, по кинењето

на подарокот за Јово од страна на чуварот, претставува јасен показател за неможноста неговото постоење да се објектифицира, односно тој да го признае наметнатиот статус на предмет, и покрај сиот свесен напор тоа да се случи, како крајна последица од измачувањето. Расказот на Рацин, во голема мера, може да се доведе во корелација со расказот „Господинот Мијо“ на неговиот соработник, Стеван Галогаж. Затворот во неговиот расказ (Галогаж, 1987: 39) го отелотворува непрестајното циклично движење на мачењето и човечките злоупотреби, како можност појасно да се отслика борбата на родољубивите (од рангот на Рацин), кои копнеат по правда и по победа на човечкото достоинство.

### **Заклучок: Расказот како феномен во творештвото на Рацин**

Прозата на Рацин претставува интересен спој од различни видови текстови. Неговата публицистика, на пример, овозможува да се види во колкава мера стварноста играла улога во формирањето на неговиот уметнички свет, но и низ која призма Рацин ја вреднувал и ја промислувал неа. Една од причините зошто Рацин највешто се изразил во жанрот расказ веројатно се содржи во природата на жанрот, кој ја носи фрагментарноста како примарна компонента, односно фрагментарното отсликување на „судбината на единката“, која е поставена среде апсурдното и случајното. Индивидуата се губи во такаотсликаниот свет и нема потреба дури ни од „фиктивната кохеренција на животот во облик 'како да'“ (Solar, 1985: 67). Расказот „Јулиус“ претставува добар показател за тоа како Рацин пристапува кон расказот. Формално и содржински, тој е составен од различни делови (фрагменти), во кои се забележува суптилната варијација на ликот и на настаните, кои се разбиени и на кои им недостасува подлабока внатрешна поврзаност. Јулиус е претставен како наемен работник низ различни места во светот, кој раскажува за своите доживувања од родниот крај и пошироко, осврнувајќи се во еден дел на одредени идеолошки промислувања за работништвото. Притоа, Рацин не заборава да го постави акцентот на ликот и на неговите внатрешни доживувања, перспективирајќи ја суптилно гледната точка на

работникот: „Јулиус не жали, не очајува и не проколнува. Никогаш тој не ја открива болката на своето лице. Самиот живот го научи да молчи и да носи. Но го издаваат очите. Никогаш не видов мирен поглед во овие тркалезни, костенливи очи со прозирна длабина на врукот“ (Рацин, 2024: 66). Интересно е да се забележи дека, веројатно, не е случајно тоа што Рацин во расказот одбира да раскажува од перспективата на работниците, вешто употребувајќи го првото лице. Интензитетот на ситуациите во кои тие се поставени се потцртува како преку нивната поставеност, така и во размената на дијалозите, кои се разбиени така што е речиси неможно да се поврзат во една посуштинска целина. Сепак, постои топос, којшто ги спојува, а тоа е нивното престојување во бараката од даски со лимен покрив, која е единствениот центар и фокална точка, која може да се издвои од фрагментарноста. Рацин тука недвосмислено инсистира на интензитетот на ситуацијата, па во таа смисла е видливо она што Митрев (1987: 135) го нарекува „модерност на неговиот социјален сензибилитет“. Рацин го опишува животот на работниците и условите во кои тие престојуваат без да инсистира на развивање на определени идеолошки концепти бидејќи тие се присутни токму преку доминантноста на погледот (на неколку наврати тоа е токму погледот на Јулиус), а таква функција има и работата над згурата, како единствен начин да се избегне контролата на надзорникот Кепл. Низ играта на различните ентитети, Рацин успева да ја отелотвори, многу појасно, заробеноста на човекот во општествениот процес, кој неминовно треба да го води кон суштинска промена.

Расказите на Рацин потврдуваат дека неговото творештво е целосно во спрега со општествено актуелното и со она што е горлив проблем на моментот во кој се живее. Исклучителна е неговата моќ да ги постави отсликаните нешта во корелација со актуелноста, која не се труди да ја наметне како неизбежност, туку ја поставува како средиште во кое се влеваат силите на епохата, со цел да ѝ припише поинакво значење од она што обично се прави во т.н. ангажирана литература. Во таа смисла, Рацин не идеологизира, т.е. не ја преобликува и не ја сообразува стварноста, која се прелева во делото во корелација со

сопствените или нечији туѓи (колективни) вредносни стојалишта, ниту пак со својата визија за општествениот процес, туку се труди стварноста да ја долови и да ја претстави објективно. Земајќи ги предвид неговите промислувања за начинот како уметноста треба да ја одразува стварноста, може да се заклучи дека идеологемите во расказите на Рацин се дискретни сигнали за општествената динамика, кои изобилуваат со значенски полнеж и недвосмислена јасност. Тие стануваат показател за умешната раскажувачка техника на Рацин, која не е затеменета од успешноста на неговата поезија и од неговата несомнена поетска дарба.

## Литература/References:

- Андоновски, Венко. (2007). „Идеологема“, во Поимник на книжевната теорија, К. Кулавкова (ур). Скопје: МАНУ, 191 – 193. [Andonovski, Venko. (2007). “Ideologema”, in Poimnik na kniževnata teorija, K. Kulavkova (ed). Skopje: MANU, 191 – 193].
- Галогаж, Стеван. (1987). „Господинот Мијо“, во Кочо Солев Рацин, Секавања на современите, П. Коробар (ур). Скопје: Наша книга, 38–39. [Galogaža, Stevan. (1987). “Gospodinot Mijo”, in Kočo Solev Racin, Sekavanja na sovremenicitе, P. Korobar (ed). Skopje: Naša kniga, 38–39].
- Еко, Умберто. (2011). *Читателот во фабула*. Превод: Марија Грација Цветковска. Скопје: Култура. [Eko, Umberto. (2011). *Čitatelot vo fabula*. Prevod: Marija Gracija Cvetkovska. Skopje: Kultura].
- Митрев, Димитар. (1987). Коста Рацин, во Кочо Солев Рацин, Македонската литературна наука за Рацин, Т. Тодоровски (ур). Скопје: Наша книга, 118–137. [Mitrev, Dimitar. (1987). “Kosta Racin”, in Kočo Solev Racin. Makedonskata literaturna nauka za Racin, T. Todorovski (ed). Skopje: Naša kniga, 118–137].
- Наневски, Душко. (1987). „Рациновата поетика“, во Кочо Солев Рацин, Македонската литературна наука за Рацин, Т. Тодоровски (ур). Скопје: Наша книга, 143–148. [Nanevski, Duško. (1987). “Racinovata poetika”, in Kočo Solev Racin, Makedonskata literaturna nauka za Racin, T. Todorovski (ed). Skopje: Naša kniga, 143–148].
- Солев, Димитар. (1987). „За прозата на Рацина“, во Прилози за животот и делото на Рацин, Т. Тодоровски (ур). Скопје: Наша книга, 268–276. [Solev, Dimitar. (1987). “Za prozata na Racina”, in Prilozi za životot i deloto na Racin, T. Todorovski (ur). Skopje: Naša kniga, 268–276].
- Тасевска Хаци-Бошкова, Искра. (Ур.). (2024). *Кочо Рацин, Проза и публицистика, том 2*. Скопје: МАНУ. [Tasevska Hadži-Boškova, Iskra. (Ur.). (2024). *Kočo Racin, Proza i publicistika, tom 2*. Skopje: MANU].
- Тоциновски, Васил. (1987). „Предговор“, во Кочо Солев Рацин, Проза и публицистика, Т. Тодоровски (ур). Скопје: Наша книга, 7–23. [Tocinovski,

- Vasil. (1987). Predgovor, in Kočo Solev Racin, Proza i publicistika, T. Todorovski (ur). Skopje, Naša knjiga, 7–23].
- Bahtin, Mihail. (Vološinov, V. N.). (1980). *Marksizam i filozofija jezika*. Prevod: Radovan Matijašević. Beograd: Nolit.
- Bahtin, M. M. (2000). *Problemi poetike Dostojevskog*. Prevod: Milica Nikolić. Beograd: Nolit.
- Barthes, Roland. (2002). *S/Z*. Translated by Richard Miller. United Kingdom: Blackwell Publishing.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Felix. (1983). *Anti-Oedipus (Capitalism and Schizophrenia)*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hegel, G. W. F. (1975). *Aesthetics, Lectures on Fine Art, vol. 1*. Translated by T. M. Knox. Oxford: Clarendon Press.
- Hirš, E. D. (1983). *Načela tumačenja*. Prevod: Tihomir Vučković. Beograd: Nolit.
- Jameson, Fredric. (2009). *The Political Unconscious*. London and New York: Routledge.
- Kristeva, Julia. (1980). “The Bounded Text”, in *Desire in Language (A Semiotic Approach to Literature and Art)*, L. S. Roudiez (ed). New York: Columbia University Press, 36 – 63.
- Medvedev, Pavel. (1976). *Formalni metod u nauci o književnosti*. Prevod: Đorđije Vuković. Beograd: Nolit.
- Solar, Milivoj. (1985). „Teorija novele“, u *Književni rodovi i vrste – teorija i istorija 1*, M. Šutić (ur.). Beograd: Rad, 37–83.