

УДК: 821.163.3-2.09

801.73

DOI:

ИНТЕРТЕКСТУАЛНИОТ МУЗЕЈ ВО ДРАМАТА РАЦИН НА САШО ДИМОСКИ

Марија Ѓорѓиева-Димова

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Филолошки факултет „Блаже Конески“ - Скопје

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0065-2474>

Клучни зборови: интертекстуалност, хипертекстуалност, цитатност, меморија, драма, македонска книжевност

Резиме: Теориските премиси на истражувањето поаѓаат од интертекстуалните теории и поими, коишто се елаборирани од страна на Жерар Женет, на Дубравка Ораиќ-Толиќ и на Ренате Лахман, а коишто ќе бидет применети интерпретативно врз драмскиот текст Рацин на Сашо Димоски. Главниот интерпретативен фокус е поставен врз две рамништа: врз анализата на доминантните интертекстуални релации и врз постапките преку коишто се реализираат тие во текстот на Димоски; како и врз анализата на нивните мнемонички функции во рамки на конкретниот текст, но и пошироко, во рамки на современата литература и култура.

THE INTERTEXTUAL MUSEUM IN SASHO DIMOSKI'S PLAY RACIN

Marija Gjorgjieva-Dimova

Blaže Koneski Faculty of Philology in Skopje

Ss. Cyril and Methodius University in Skopje

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0065-2474>

Keywords: intertextuality, hypertextuality, quotation, memory, play, Macedonian literature

Summary: The theoretical premises of the research are based on the intertextual theories and concepts elaborated by Gérard Genette, Dubravka Oraić-Tolić, and Renate Lachman, which will be interpretively

applied to the dramatic text by Racine by the Macedonian author Sašo Dimoski. The main interpretative focus is placed on two levels: on the analysis of the dominant intertextual relations and the procedures through which they are realized in Dimoski's text; as well as on the analysis of their mnemonic functions within the framework of the specific text, but also more broadly within the framework of contemporary literature and culture.

Теориски контекстуализации

Интертекстуалноста, којашто има своја долга предисторија во книжевната практика, но и одредена предисторија во книжевно-теориските контексти (конкретно, во одделните тези на рускиот формализам за книжевната еволуција и во Бахтиновото сфаќање на дијалогизмот), своите бројни теориско-методолошки концептуализации ги добива, главно, од 60-тите години на XX век (во теориите на Јулија Кристева, на Ролан Барт, на Жерар Женет, на Мајкл Рифатер, на Џонатан Калер, на Ренате Лахман, на Дубравка Ораиќ-Толиќ, на Марко Јуван). Во тој симултан развој и во рамки на книжевно-уметничката практика, но и во рамки на теориско-методолошките елаборации, интертекстуалноста не само што го потврдува својот херменевтички потенцијал, туку покажува и потенцијал да учествува во редефинирањето на книжевноста и во редефинирањето на дел од книжевно-научните поими: „Значењето на интертекстуалноста мора да се истражува во контекст на парадигматското поместување: должни сме да се прашаме на кој начин и во кој обем сфаќањето на текстот, на книжевноста, на субјектот, на реалноста и на традицијата се менуваат по воведувањето на интертекстуалноста“ (Worton/Still, 1990: 9). Теориско-методолошкиот комплекс што интертекстуалноста го активира во проучувањето на книжевните текстови и на книжевноста, воопшто, го иницира редефинирањето на голем број книжевно-теориски категории, придонесувајќи за нивното преосмислување од поинаква (интертекстуална) гледна точка, притоа имплицирајќи не само врз теоријата и врз историјата на книжевноста, туку и врз самата книжевност, сугерирајќи нови погледи врз нејзината природа и врз нејзините функции:

1. Интертекстуалноста покажува дека книжевните текстови учествуваат во социјалната конструкција на реалноста, така што не го репрезентираат „екстратекуалниот свет директно (via mimesis), туку низ филтерот претходни текстуализации (via semiosis)“ (Juvan, 2008: 4). Токму низ призма на интертекстуалноста се рedefинира и онтолошкиот статус на книжевноста, во смисла дека таа нема непосреден однос кон референтниот свет и кон неговите значења, туку до нив доаѓа упатена интерпретативно кон другите, веќепостоечките текстови. Во таа смисла, теориите на интертекстуалноста ги рedefинираат традиционалните миметички концепции за книжевноста и го дополнуваат и регистарот постапки, коишто ги користат книжевните текстови во рамките на својот преосмислен однос кон стварноста, а коишто, теоријата на книжевност, ги типологизира како дел од комплексот „постмиметички стратегии“ (Oraić-Tolić, 2005: 188–189).

2. Интертекстуалноста го рedefинира поимот текст низ призма на неговата внатрешна хетерогеност, „исткаеност“, отвореност, плуралност; ги преосмислува жанровските димензии на текстот; суштински ги алтерира категориите: авторство, структура, значење, функција, рецепција на текстот, проблематизирајќи ги оригиналноста и изворноста, фаворизирајќи ги поимите релационост и меѓузависност како основни принципи врз коишто се темели севкупната книжевна комуникација.

3. Интертекстуалноста ја преосмислува комуникациската оска автор – читател, илустрирајќи го поместувањето од нивната инверзија до нивната конверзија. Тоа, практично, значи афирмација на писателот и како читател, односно примарно како читател, чиешто читателско искуство, било свесно, било несвесно, се трансформира и се проектира во сопствената авторска креација. Тој процес на конверзија се потврдува токму низ интертекстуалните релации и постапки во конкретните книжевни текстови.

4. Интертекстуалноста го потврдува својот придонес и во книжевно-историските проучувања, особено во насока на

проучување на вклученоста на книжевните дела од различните книжевни епохи и жанрови во општествено-културниот, јазичкиот, идеолошкиот и уметничкиот контекст, односно во книжевната еволуција, во традицијата, во обликувањето на книжевниот канон.

5. Интертекстуалноста ја истакнува мнемоничката функција на книжевноста во рамки на семиосферата. Јуриј М. Лотман, зборувајќи за функциите на семиотичките механизми, констатира дека текстот, покрај функциите да пренесува и да креира пораки, поседува и мнемоничка функција, во смисла на тоа дека текстот, како кондензатор на културното паметење, го чува сеќавањето за своите претходни контексти: „Сумата контексти во коишто дадениот текст ја стекнува осмисленоста и коишто, на некој начин, се инкорпорирани во него, може да се нарече меморија на текстот“ (Лотман, 2006: 21). Смесловниот простор што текстот го создава околу себе се корелира со паметењето на културата (традицијата), сочувано во свеста на аудиториумот, како резултат на што текстот одново го стекнува семиотичкиот живот.

Меандрирајќи меѓу своето тријадно постоење како теорија и како метод на проучување и на толкување на книжевноста, но и како модел на создавање на книжевноста, интертекстуалноста, ја афирмира својата продуктивност на две рамништа. Од една страна, на книжевно-научното рамниште, каде што ја потврдува својата продуктивност во пролиферацијата интертекстуални концепции, градејќи „најимпресивна кариера во книжевната теорија, во книжевната херменевтика и во теоријата на рецепција“ (Juvan, 2013: 7) а од друга страна, на книжевно-уметничко рамниште, придонесувајќи во создавањето спектар постапки, кои учествуваат во креативното (интертекстуалното) обликување на книжевните текстови. Според Манфред Фистер, интертекстуалноста не останува аналитички поим на книжевната наука, туку, многу повеќе, прераснува во „програма на нова, радикалноинтертекстуална практика на пишување“ (2003: 115).

Интерпретативни контекстуализации

Токму таа „интертекстуална практика на пишување“ што ја елаборира Фистер добива свој експонент и во драмскиот текст *Рацин* (2024) на македонскиот автор Сашо Димоски.¹ Станува збор за еден парадигматичен интертекстуалнообликуван текст, којшто го илустрира дефинирањето на интертекстуалноста од страна на францускиот теоретичар Жерар Женет, сфатен како еден од петте вида транстекстуалност: „Транстекстуалноста или текстуалната трансценденција го означува сето она што го доведува дадениот текст во очигледна или во прикриена релација со другите текстови, а транстекстовните елементи што се внесени во текстот, не се ограничуваат само на конкретните поттекстови, туку вклучуваат и системи или класи на текстови и жанрот“ (1997: 1). Како афирматор на рестриктивните концепции на интертекстуалноста, односно на варијантите на „посебна интертекстуалност“ (Juvan, 2013: 54–56; Oraić-Tolić 2019: 30), а коишто, пак, се сопоставуваат на радикалните концепции на интертекстуалноста, промовирани во теориите на Јулија Кристева и на Ролан Барт, односно на моделот на „општата интертекстуалност“ (Juvan, 2013: 51–54, Oraić-Tolić, 2019: 24), Жерар Женет ја дефинира интертекстуалноста во потесна смисла: како „релација на коприсуство на два или на повеќе текстови“, т.е. преку „ефективното присуство на еден текст во некој друг“. Типични интертекстуални постапки се цитирањето и алузиите: „најексплицитната или буквалната форма на интертекстуалност е традиционалната практика на цитирање (со или без наводници, со или без специфични референции“) (Genette, 1997: 2).

Транстекстуалните димензии на *Рацин* експлицитно се најавени уште на почетокот, преку трите паратекстуални влеза. Првиот, поднасловниот, ги објаснува композициско-структурните и жанровско-хибридните димензии на текстот, така што овој паратекст добива и дополнителна, метајазична функција, оголувајќи му го на читателот жанровскиот идентитет

¹ Премиерата на театарската претстава *Рацин*, во режија на Дејан Пројковски, е изведена на 30.7.2024 година, во рамки на манифестацијата „Охридско лето“.

на текстот што ќе биде предмет на негова рецепција: „Драмско либрето со предмети, за актери и детски хор, низ девет слики, во три чинови, со пролог и епилог и дидакалии посветени на телото“ (Димоски, 2024: 1).² Вториот паратекст, именуван како забелешка, упатува на Рациновата поезија како еден од прототекстовите во драмата: „Рациновата поезија се пее од детски хор, во аранжман изготвен за ова либрето“ (Димоски, 2024: 1). Третиот паратекст, именуван како средо и типографски издвоен од останатиот текст („*Рацин, тоа се песните на утрешните деца низ улиците од задутре*“) (Димоски, 2024:3), ја открива авторската интенција во однос на интертекстуалните релации и постапки што се употребени во текстот, односно нивната функција, која може да се набљудува две рамништа. Од една страна, да се илустрира процесот на сочинување на книжевноста од книжевност и, во таа смисла, особено во рамки на една национална литература и култура, самосвесно, да се индицира потребата од творечки континуитет. Тоа, во крајна линија ја имплицира автореференцијалната природа на книжевниот систем. Од друга страна, се илустрира мнемоничката функција на интертекстуалноста, сфатена како „меморија на литературата“ (Lachmann, 1997), односно, како „експлицитно паметење на културата“ (Oraić-Tolić, 1990). Несомнено, трите влезни паратекста во *Рацин* „му обезбедуваат на текстот едно опкружување (променливо), а понекогаш и коментар“, означувајќи ги „привилигираните места на прагматична димензија на делото, т.е. на неговото дејство врз читателот“ (Genette, 1997: 3). Имено, паратекстуално назначениот жанровски код „драмско либрето“, сигнализирањето на интертекстуалните релации со Рациновото дело и нивната функција во рамките на новиот драмски текст, несомнено, моделираат во рамките на *Рацин* иницијална рецепциска рамка, притоа инструирајќи го читателот за читање на актуелниот текст

² Сите цитати се наведени според ракописот на Сашо Димоски, отстапен за потребите на пишување на овој толкувачки текст.

врз фонот на интертекстуалните референции кон хетерогеното творештво на Рацин.

Интертекстуалните назнаки во текстот на Димоски стануваат дел од неговата драмска композиција: имено тие се присутни во експозицијата, во делот на претставувањето на *dramatis personae*, коишто се најавени преку истакнувањето на нивната метонимиско-синегдохиска поврзаност со животот и, особено, со делото на Рацин, претставен како „поет на еден народ и негов револуционер, во три варијации“:

„Рахилка, негова муза
Невенка, негова љубовница
Марија, негова мајка
Куршум, заскитан, за него
Книга, забранета, негова
Лист од тутун, негов
Грнчарско тркало, негово
Перо и мастилница, кржави, негови
Знаме, црвено, негово
Крв, негова
Народ, негов, без знаме
Богомили, негови
Детски хор, во бело.“
(Димоски, 2024:4)

Со оглед на тоа дека текстот на Димоски ја користи интертекстуалноста како доминантна и како конститутивна постапка на сочинување на еден книжевно-уметнички текст, тој може да се толкува и низ призма на теоријата на цитатноста, елаборирана од страна на хрватската теоретичарка Дубравка Ораиќ-Толиќ. Таа го користи неологизмот цитатност, како пример на „експлицитна интертекстуалност“, за да именува еден „универзален семиотички и книжевно-уметнички феномен... Цитатноста е облик на интертекстуалност во кој цитатната релација станува длабинско онтолошко и семиотичко начело –

доминанта на некаков текст, на авторски идиолект, на уметнички стил или на културата во целина“ (1990: 11, 14).³ Несомнено, содржината на поимот цитатност, Ораиќ-Толиќ го втемелува врз Бахтиновата теорија на дијалогизмот, односно врз неговата теза за двогласната реч интерактивно насочена кон контекстот, т.е. кон другите искази. Следствено, таа ја класифицира цитатноста под Бахтиновата варијанта на активна туѓа реч (1990: 12). Притоа, цитатнообликуваните текстови се индицирани преку цитатната релација, сфатена како „интертекстуална врска која се гради според принципот на совпаѓање или на еквиваленција меѓу сопствениот и туѓиот текст“ (Oraić-Tolić, 1990: 14), а којашто е сочинета од три члена: сопствениот текст, текстот што цитира, фенотекстот или текстот консеквент, туѓиот цитиран текст, експлицитен интекст или цитат во којшто сопствениот и туѓиот текст се совпаѓаат во рамки на сопствениот текст и туѓиот нецитиран текст којшто се подразбира, бившиот контекст од каде што е преземен цитатот, поттекстот, преттекстот, генотекстот, текстот антецедент, прототекстот (Oraić-Tolić, 1990: 15).

Рацин на Сашо Димоски воспоставува цитатни релации со различни текстови од опусот на македонскиот поет: од стихозбирката *Бели мугри* (песните *Денови*, *Тутуноберачите*, *Ленка*, *Татунчо*), од *Антологија на болката*, од песните *До еден работник*, *Синови на гладот*, *Балада за стапалката*, *Тамо горе*, *Огномет*, *Поеше земја*, *Сказна*, *Отнесете, отнесете* но и од прозните, есеистичките текстови (*Резултат*, *Македонската народна песна*, *Драговитските богомили*). Во согласност со

³ Рациновото дело доаѓа како потврда и на тезата на Дубравка Ораиќ-Толиќ за хиперцитатноста, сфатена како обележје на современата култура, која, во „бескрајната уметничка, научна и животна цитатност не го чита Гете, туку го цитира и тоа не само во интертекстуалната книжевност туку и во современите животни ситуации“ (1990: 210). Следствено, во контекст на современата македонска култура, Кочо Рацин го има токму тој статус на хиперцитатен автор, чиешто творештво е цитатно присутно не само во книжевен и во научен контекст, туку и во секојдневниот животен, па и политички контекст. Еден индикатор на хиперцитатното присуство на Рациновото дело е токму неговата цитатна актуелност на социјалните мрежи, па и на графитите во јавниот простор.

типологијата на Дубравка Ораиќ-Толиќ на цитатите според видот на прототекстот од каде што се извлечени, драмата на Димоски ги практикува „интрасемиотичките и транссемиотичките цитати“ (2019: 71–72), односно цитатните релации со книжевните и со некнижевните цитати што се преземени од Рациновиот опус. Нивната цитатна интерполација во драмскиот текст на Димоски е главно преку употребата на „шифрирани цитати“ (1990:16), кои Ораиќ-Толиќ ги типологизира во зависност од „цитатните сигнали со коишто дадениот текст упатува на туѓиот текст“ (1990: 16): во случајов, станува збор за т.н „внатрешни цитатни сигнали“, коишто се дадени во вид на наслови на збирките и на песните на Рацин од каде што се извлечени цитатите: „Прв чин: Бели мугри *auroa intro*; Прва слика, Денови, прва хорска песна; Втора слика, Ленка, втора хорска песна; Трета слика, Татунчо, трета хорска песна; Трет чин: Антологија на болката, *erotomania intro*“. Токму отсуството на „надворешните цитатни сигнали“ (Oraić-Tolić, 1990: 16), кои подразбираат употреба на наводници или на друг тип графичко, типографско назначување на туѓото текстуално присуство, во драмата на Димоски има дополнителен рецепциски ефект: таа, нужно, комуницира со компетентниот читател/гледач, којшто е упатен во творештвото на Кочо Рацин и кој, во таа смисла, ги препознава Рациновите интертекстови, коишто се интерполирани фрагментарно во актуелниот текст консеквент. Оттаму, се потврдува теориската премиса за улогата на читателите во значенското (до)обликување на текстот, што, пак се должи на нивната компетенција во препознавањето на цитатните траги во драмата и на нивната функција во рамките на новата текстовна целина во којашто се вклопени.

Во однос на видовите цитати типологизирани „според обемот на совпаѓање меѓу цитатот и прототекстот“, текстот на Димоски ги користи главно варијантите на „потполни цитати“ (во смисла на тоа дека фрагментот од туѓиот текст во целост може да се придружи на изворниот контекст) (Oraić-Tolić, 1990: 16), така што цитатното вметнување на Рациновите прототекстови е во изворно-интегрален формат. Но, дел од интерполираните цитати може да се типологизираат и како „непотполни цитати“ (Oraić-Tolić, 1990: 16), особено во случаите кога стиховите од песните

графички се трансформираат во прозен формат или, пак, кога прозните и поетските фрагменти се употребени како дијалошки реплики што ги разменуваат драмските лица, ефектуирајќи со создавањето своевиден цитатен мозаик:

„РАЦИН: Да бидеш човек, да имаш топла крв, да мислиш со глава и работиш со рака и па да бидеш нешто мртво.

ТРКАЛОТО: През цел свој живот, и ден и ноќ, да се трудиш и мачиш и па да бидеш гладен и страден.

ТРКАЛОТО: Работник, патник, да немаш ништо, да страдаш за сичко...

РАЦИН: А ти и твојте браќа да правите сè!

ТУТУНОВИОТ ЛИСТ: Од темни зори наведени ничкум, зачмаени тутун береме – лист по лист бери, лист по лист дипли, лист по лист превртуј, прелистај.

ТУТУНОВИОТ ЛИСТ: Тоа што слатко на устата ви е, тоа е потта и жолчката наша.

РАЦИН: Отров што ни душа отру.

ТУТУНОВИОТ ЛИСТ: Капит лисје, косит слани бели.

РАЦИН: Плачит мајки, дрвја потемнели.

РАЦИН: Јазикот – тоа е голема сила на народот, на нацијата. Да му го земеш јазикот, тоа значи да му ја земеш душата, да го лишиш од неговиот национален персоналитет. И таа забрана овде (во Кралството Југославија, б.н.) и иста таква забрана во „бугарска“ Македонија, и во Грција – тоа е сè борба за душата на македонскиот народ, но не за тоа таа да се развие, туку да се уништи. И тука има едно фантастично совпаѓање: трите балкански буржоазии се единствени во нешто – во тоа да се одрече, а потоа да се уништи македонскиот јазик за да се избрише македонскиот народ како национална индивидуалност...

НАРОДОТ: Ете и историјата сакаат да ни ја скријат, да ни ја земат, за да ни ја земат душата, за да докажат дека сме племе без историски континуитет.

РАЦИН: Народ кој нема свое вчера, кој нема свое денес, не може да има ни свое национално утре.

РАЦИН: Ете, нашето вчера треба да исчезне за да се стопи нашето денес и за да се избрише секоја мисла за нашето утре.

НАРОДОТ: А континуитетот постои – континуитет на маки и страдања, но и континуитет на отпори, борби и еден чудовишен континуитет на национална отпорност и на народна жилавост.

П: Познат вик.

М: Повик на ближен човек.

РАЦИН: Истите треперења на моите жици.

НАРОДОТ: Нема живот.“

(Димоски, 2024: 8, 9, 11, 17, 21)

Оваа цитатна постапка е илустративна и од аспект на оние типови транстекстуалност што во теориските дескрипции и типологии на Жерар Женет се именувани како архитектстуалност и како хипертекстуалност (1997: 4–7). Имено, во драмскиот текст, кој, на структурно-композициско рамниште, го индицира архитектстуалниот однос кон драмскиот книжевен вид (сфатен како архетекст)⁴, хипертекстуално се вклучени Рациновите хипотекстови, коишто, пак, формално и жанровски се трансформираат, односно се прекодираат во еден недвосмислено драмски хипертекст. Токму трансформацијата, која Женет ја подразбира како конститутивна релација што ги поврзува

⁴ Архитекстуалниот однос кон драмскиот жанровски модел може да се набљудува и од аспект на илустрирање на начините на коишто интертекстуално може да се обликува и еден драмски текст, односно начините на коишто драмските конвенции се дополнуваат и/или се редефинираат низ призма на интертекстуалните релации и постапки.

хипертекстот и хипотекстот, Димоски ја оголува како дел од сопствената авторска намера: „Драматургијата за претставата е кроена според прозата и поезијата на Рацин, од една страна, и според метатекстуалните записи што постојат во самиот опус на Рацин, од друга страна. За мене, најголемиот предизвик беше да се транспонира поезијата во драма бидејќи поетскиот дискурс сам по себе подразбира нешто сосема друго, тој не е наменет за сценска изведба... Истиот да се претвори во жива реплика, во говорна реч беше предизвикот“, изјавува Димоски по повод премиерата на претставата Рацин во рамки на Охридско лето, во јули, 2024 година.

Дополнителен, трансформативно-хипертекстуален ефект има постапката на воспоставување цитатен симултанитет меѓу фрагментите што се преземени од различните хипотекстови на Рацин – книжевни и некнижевни, стихувани и прозни, а коишто потоа се вклопени во интертекстуалната целина што се конструира во драмскиот текст на Димоски. На тој начин, цитатниот синхронитет и симултанитет што се создава во драмскиот (кон)текст, му сугерира на читателот и една поинаква рецепција на Рациновото дело: низ призма на цитатно воспоставените релации и семантичките интеракции што ги добиваат цитатно повиканите текстови на Рацин во новата драмска структура. На пример, тој ефект е постигнат преку цитатниот паралелизам што Димоски го повлекува меѓу стиховите од песните *Печал* и од *Балада за стапалката*:

„КРВТА: Нема ли живот, нема ли љубов за живот
голема, љубов за живот човечна?

НАРОДОТ: Нема ли?

РАЦИН: Наслушни — потпри го увото врз
дамарот на денот. Го слушаш ли, го слушаш ли тој
проклет татон подмолен? Со денови и денови, со
ноќи долги, сè ист, гребе и шика и рие и копа во
свеста.

КРВТА: Нема ли срце, нема ли срце – на срца
срцето, срце – ширини широко срце – длабини

длабоко – цел свет да збере, па да е за виа гради малечко?

НАРОДОТ: Нема ли?

РАЦИН: Низ локви од крв гази и шлапка низ мрши чрчори, низ месо и гној и крвава и гнојна ти гази врз вратот и крвава и гнојна ти го притиска мирот низ јавето, низ сонот. Во утрото, во денот.

КРВТА: Нема ли бел ден, нема ли ден да е над деновите, ден – с'лнце вишен високо ден – море ширен широко, с'лнце да запре, да стои и времето зачудено: срцето пука обрачи и плиска знаме алово, срцето што се отвора и шири ширно широко – целиот свет да загрне!

НАРОДОТ: Нема ли?

РАЦИН: Нема ли срце?“

(Димоски, 2024:27).

Оваа постапка е значајна во двојна смисла. Од една страна ја афирмира структурата „текст во текст“, како „специфична реторичка структура, во којашто разликата во кодирањето на разните делови на текстот станува откриена со факторот на авторската конструкција и на читателското восприемање на текстот. Таквата структура, пред сè, го засилува моментот на игра во текстот: од позиција на друг начин на кодирање, текстот добива црти на зголемена условност, се потцртува неговиот карактер на игра: иронична, пародична, театрализирана и друга. Во истовреме, се потенцира улогата на границите во текстот, како на надворешните, кои го одделуваат од нетекстот, така и на внатрешните, кои ги распределуваат единиците на различното кодирање. Актуелноста на границите се потенцира, всушност, со нивната подвижност, со тоа што при смената на поставувањата на тој или на друг код се менува и структурата на границите“ (Лотман, 2003: 52–53).

Оттаму, интертекстуалното, цитатното, хипертекстуалното вметнување на Радиновите поетски и прозни текстови во драмскиот текст го оголува динамизирањето и трансгресирањето

на границите меѓу текстовите, автореференцијално упатува на сопствениот текстуализиран статус на артефакт, на текстуален конструкт што, пак, ја имплицира и релациската рецепција, која се движи во полето на меѓутекстовноста. Од друга страна, овие релации и постапки ја илустрираат и конверзијата автор – читател: имено, токму читателското искуство на авторот Сашо Димоски со опусот на авторот Кочо Рацин резултира со авторскиот, интенционалноосмислениот драмски текст, којшто е конструиран интертекстуално, исткаен од текстовните нишки на Рацин.⁵

Интертекстуално-цитатноструктурираниот *Рацин* на Димоски може да се толкува како варијанта на оној модел што го именува Дубравка Ораиќ-Толиќ како илустративна цитатност. Имено, станува збор за цитатниот модел во којшто „културната традиција и туѓиот текст се сфаќаат како ризница“, така што актуелниот текст има функција на репрезентација на туѓиот текст, којшто се илустрира, било да станува збор за реактуализирање на неговата смисла, било за неговата положба во културната пирамида, било за рецепцискиот хоризонт на очекување на културниот канон“ (1990: 45). Цитатните и интертекстуалните модели што учествуваат во конструирањето на драмскиот текст на Димоски имаат двојна функција: текстуална, во смисла на тоа дека станува збор за постапки што учествуваат во обликувањето на еден конкретен книжевен/драмски текст, но и метатекстуална, во смисла на тоа дека тие упатуваат на мнемоничките импликации на интертекстуалноста, во поширокиот контекст на литературата и на културата. Ако „цитатноста е експлицитно паметење на културата“, тогаш секоја конкретна интертекстуална/цитатна средба меѓу сопствениот и туѓите текстови учествува во процесите на „зачувувањето на културата од заборав и од

⁵ Оваа интертекстуална постапка, всушност, се надоврзува на етимолошките основи на поимот текст: *textus*, *texere* во латинскиот јазик, во значење на ткаење, правење ткаенина од нишки, процес што е илустриран низ/во драмскиот текст на Димоски.

самоуништување“ (Oraić-Tolić, 1990: 206). Оттаму, драмскиот текст на Димоски, интертекстуално/цитатно оприсутнувајќи го опусот на Рацин, креативно му пристапува на туѓиот текст, односно на книжевната традиција на којашто тој ѝ припаѓа, како на своевидна ризница чиишто постојни смислови се музејско-архивски третирали и трансконтекстуализирани во еден драмски/театарски (кон)текст и, следствено, реактуализирани пред современата публика.

Музејската цитатност,⁶ артикулирана во и преку *Рацин* на Димоски, е еден од цитатните модели што е типологизиран и елабориран од страна на Дубравка Ораиќ-Толиќ. Во комплексната цитатна класификација што ја прави хрватската теоретичарка, музејската цитатност е модел што „на семантичко ниво, го подразбира собирањето на репрезентативни смислови од книжевната традиција; на синтактичко ниво го користи принципот на антологиска монтажа; на прагматичко ниво апелира до носталгичната читателска свест, која се огледува во сопственото минато“ (1996: 98). Цитатниот музеј на Димоски е ефектуиран и на ниво на текст (преку цитатните/интертекстуалните постапки и релации кон опусот на Рацин) и на ниво на метатекст (преку паратекстуалните наизнаки на влезот од драмата и преку насловувањата на чиновите/сликите), кои ја откриваат авторската намера во однос на функциите што треба да ги имаат тие цитатни модели во рамки на сопствениот текст: да се артикулира дијалогот со ризницата на традицијата, да се потврди нејзиното постоење, меморирајќи ја во еден музејски облик и, особено, нејзината релевантност во обезбедувањето на творечкиот континуитет. Дополнително, тоа е и еден креативен модус на зачувување на книжевната традиција, на нејзините текстуални траги од заборав и од уништување и тоа

⁶ Во рамките на овој модел, метафората на музејот е недвосмислено индикативна, конотирајќи го токму симултанитетот на цитатноизложените „експонати“/текстовните фрагменти, кои се репрезентативни и кои треба да бидат сочувани и реципирани низ призма на нивната репрезентативност, но и од аспект на релациите што се сугерирани во рамките на „музејската поставка“.

токму преку интертекстуалната видливост на Рацин, втемелувачката фигура во современата македонска книжевност, но и фигурата на континуитетот, како што ја нарекува Блаже Конески.

Мнемоничките импликации на интертекстуалноста повеќекратно се елаборирани и од страна на германската компаративистка Ренате Лахман, а којашто се надоврзува на Лотмановата концепција: „Кога книжевноста се посматра во светлина на меморијата таа се појавува како мнемоничка уметност *par excellence*. Книжевноста е меморија на културата, не само како едноставно средство за запишување, туку како тело на комеморативни акции што го вклучува знаењето кое е складирано од културата и, виртуелно, сите текстови што културата ги има продуцирано и со кои културата е конституирана... Пишувањето е и акт на меморија и нова интерпретација со што секој нов текст е впишан во просторот на меморијата. Секој нов текст ја рефлектира вовлеченоста во текстовите на културата... Интертекстуалноста го демонстрира процесот со кој културата, при што 'културата' е книга на културата, континуирано се препишува себеси, константно рedefинирајќи се себеси низ своите сопствени знаци. Секој конкретен текст, како скица на просторот на меморијата, го конотира макропросторот на меморијата што или ја репрезентира културата или се појавува како таа култура“ (Lachmann, 2010: 301).

Интертекстуалната меморија на/во драмскиот текст на Димоски е обликувана во чинот на неговото создавање, низ интенционалните интертекстуалноцитатните референции кон Рациновите текстови, низ процесите на авторско препрочитување и толкување на традицијата и на нејзиното креативно (пре)пишување. На тој начин, се нагласува дека „секој нов акт на пишување поминува низ просторот меѓу постоечките текстови“, така што „мнемоничката функција на книжевноста провоцира интертекстуални процедури или интертекстуалноста ја продуцира и ја поддржува меморијата на културата“ (Lachmann, 2010: 304). Таа мнемоничка димензија на книжевниот текст

Димоски ја реализира на две рамништа. Прво, на тематско рамниште:⁷

„РАЦИН: Се родив од свеста на мојот народ за да бидам неговиот глас. Се родив од очите на сите на кои гледањето им е земено, од гласовите на онемените грла, од празните страници на неписмените. Од него излегов за да бидам тој. И утре да бидам тој... Во него ќе се вратам за да останам во него. Во неговото паметење кое е и мое паметење и паметење на времето кое ќе дојде. Паметење од иднината... Ја откорнав Крвта од телото. Мојот траен завет. За тебе. На хартија. Мојата трага во секавањето. Твоја трага во секавањето. Ќе се наредат и свездите според моите крвави траги од твоите букви, низ овие прсти, за времето кое ќе стигне“ (Димоски, 2024:6).

Второ, мнемоничката димензија на интертекстуалноста е индицирана и на структурно рамниште, токму преку интертекстуалните/цитатните стратегии употребен и како доминантни и како конститутивни во обликувањето на драмскиот/театарскиот текст.

Заклучок

Тематските и структурните артикулации на интертекстуално-цитатните постапки и нивните мнемонички импликации во драмскиот/театарскиот текст⁸ *Рацин* на Сашо

⁷ Во таа смисла се индикативни и последната дидаскалија од третиот чин и првата дидаскалија од *Епилогот*, кои, поставени во синтагматско соседство: „Народот станува шума од секавања. Шумата на секавањето на Рацин“ (Димоски, 2024: 25), хијазмично (т.е. на синтаксички план) ја артикулираат врската меѓу колективот, поединецот и секавањето. На тој начин ги конотираат и комплексните релации меѓу индивидуалното и колективното паметење, а чијашто семантичка симетрија, пак, е ефектуирана преку интертекстуалните стратегии, како конститутивни во сочинувањето на драмскиот текст.

⁸ Ја имаме предвид широкосфатената семиотичка дефиниција на поимот текст.

Димоски потврдуваат дека секој цитатно-интертекстуалнообликуван текст учествува во процесите на одржување и на унапредување на националниот книжевен канон. Во поширока смисла станува збор за дијалогот што конкретниот книжевно-уметнички текст го води со извесна книжевна традиција: смисловниот простор што текстот го создава околу себе се корелира со паметењето на културата (традицијата), сочувано во свеста на аудиториумот, како резултат на што текстот одново го стекнува семиотичкиот живот: „Просторот на меморијата е впишан во текстот, како што текстот се впишува себеси во просторот на меморијата. Меморијата на текстот е неговата интертекстуалност“ (Lachmann, 1997: 15). Токму оваа мнемоничка трансакција ја следиме во *Раџин* на Димоски: интертекстуалните референции кон Рациновиот опус ја обликуваат меморијата во еден парадигматично-интертекстуален текст, додека паралелно ја активира текстуалната маса, семиотизирана во просторот на културата и, на тој начин, се впишува себеси во нејзината меморија. Во таа смисла, интертекстуалните постапки во *Раџин* на Сашо Димоски ја ефектуираат и метатекстуалноста, како еден од петте типови транстекстуалност за кои кажува Жерар Женет, сфатена како „коментар кој го поврзува текстот со еден друг текст за којшто тој зборува, без нужно да го цитира (конвокација), ниту пак, во крајна линија, да го именува“ (1997: 4). Недвосмислена е метатекстуалната позиција на драмскиот текст на Димоски како коментаторско поставување кон Рациновото творештво, кон неговото место во книжевната традиција и кон потребата од нејзино зачувување токму во (интер)текстуалните мемории на современите книжевни продукции, сфатени како креативна реактуализација и трансконтекстуализација на постојниот текстовен резервоар. Во крајна линија, текстуалните трансценденции што ги илустрира драмското дело на Димоски има дополнителни импликации и во однос на осознавањето на иманентно-автореференцијалната природа на книжевниот систем што се манифестира низ интертекстуалните процедури на правење текст од текст(ови) и на правењето смисла од веќепостојните значења. Затоа, драмскиот (мета)текст Рацин го илустрира статусот на книжевниот текст како важно место на

меморија, односно статусот на книжевноста како „медиум на културно секавање“ (Juvan, 2008: 221).

Рацин, сочинет како вистински (с)помен на Кочо Рацин!

Literatura/References:

- Димова-Ѓорѓиева, Марија. (2017). *Теоријата на книжевност во (интер)акција*. Скопје: Македоника литера. [Dimova-Gjorgjieva, Marija. (2017). *Theory of Literature in (Inter)action*. Skopje: Makedonika litera] (In Macedonian).
- Лотман, Јуриј, М. (2003). Текст во текст. Во Ќулавкова, Катица (прир.). *Теорија на интертекстуалноста*. Скопје: Култура, стр. 63-77. [Lotman, Yuri. (2003). In Kjulavkova, Katica (ed.). *Theory of Intertextuality*. Skopje: Kultura, pp. 63-77] (In Macedonian).
- Лотман, Јуриј, М. (2006). *Семиосфера*. Скопје: Три. [Lotman Yuri M. (2006). *Semiosphere*. Skopje: Tri] (In Macedonian).
- Фистер, Манфред. (2003). Поимот интертекстуалност. Во Ќулавкова, Катица (прир.). *Теорија на интертекстуалноста*. Скопје: Култура, стр.105-140. [Pfister, Manfred. (2003). In Kjulavkova, Katica (ed.). *Theory of Intertextuality*. Skopje: Kultura, pp. 105-140] (In Macedonian).
- Genette, Gérard. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. University of Nebraska Press.
- Juvan, Marko. (2008). *History and Poetics of Intertextuality*. Purdue University Press.
- Juvan, Marko. (2013). *Intertekstualnost*. Novi Sad: Akademaska knjiga.
- Lachmann, Renate. (2010). Mnemonic and Intertextual aspects of Literature. In Astrid Erll and Nünning Ansgar (eds.). *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin/New York: De Gruyter, pp. 301-309.
- Lachmann, Renate. (1997). *Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism*. Mineapolis/London: University of Minesota Press. 422 p.
- Oraić-Tolić, Dubravka. (1990). *Teorija citatnosti*. Zagreb: GZH. [Oraić-Tolić, Dubravka. (1990). *Theory of Quotation*. Zagreb: GZH]. (In Croatian).
- Oraić-Tolić, Dubravka. (1996). *Paradigme dvadesetog stoljeća*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. [Oraić-Tolić, Dubravka. (1996). *Paradigms of the Twentieth Century*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu]. (In Croatian).

- Oraić-Tolić, Dubravka. (2019). *Citatnost u književnosti, umjetnosti i kulturi*. Zagreb: Ljevak. [Oraić-Tolić, Dubravka. (2019). *Quotation in Literature, Art and Culture*. Zagreb: Ljevak] (In Croatian).
- Worton, Michael, Still Judith. (eds.). (1990). *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester/ New York: Manchester University Press.