доц. д-р Искра Тасевска Хаџи-Бошкова

**Поезијата на Константин Миладинов среде европскиот романтизам**

Обидот да се расветлат специфичните елементи на стилската формација која се нарекува роматизам, во рамките на литературната теорија бил третиран на различен начин. Дел од теоретичарите сметаат дека е неможно да се изведе соодветен термин, кој би ги опфатил сите, често противречни методи, постапки и движења кои се развиваат од крајот на 18 и првата половина на 19 век. Од друга страна, мислењето на Рене Велек оди во корист на издвојувањето на романтизмот како специфичен модел, односно склоп од постапки, што дозволува тој да се разгледува и како стилска формација (Капушевска-Дракулевска, 2007: 471). Стремежот да се издвојат доминантните обележја на овој книжевен правец, метод и стилска формација покажува дека тој е многу повеќе од спротивставување на класицистичката рационалност (која одеше во чекор со просветителството и со неговите доминантни струења). Истовремено, романтизмот е повеќе и од едноставно истакнување на субјективноста на делото/авторот, односно поетовата личност, што првенствено се забележува низ тешкотијата да се дофати хибридната структура на романтичарски обликуваното литературно дело.

1. **Сентиментализмот (предромантизмот) и неговите обележја**

Во книжевноисториска смисла, почетоците на романтизмот и на неговата специфична хибридна поетика треба да се бараат во навевите на сентиментализмот, односно предромантизмот. Во суштина, сентиментализмот и предромантизмот, кои понекогаш се согледуваат како единствено движење, особено во одредени средини, се сродни по повеќето доминантни својства. Од една страна, сентиментализмот се развива во Англија како суштинско осврнување на личноста кон себеси (со истакнување на интимниот живот и природата), што може да се согледа и во контекст на индустриската револуција и на доминантните емпириски философски струења. Оттаму, сентиментализмот ќе се развие и во другите европски земји, особено во Франција, која ќе изврши доминантно влијание во европските средини преку идеите на Жан Жак Русо. Од друга страна, предромантизмот во истиот ареал е главно обележен со развојот на готскиот роман, движењето Sturm und Drang (бура и страсти) во Германија и засилувањето на субјективизмот во уметничкото изразување. Сложеноста на германскиот предромантизам, на одреден начин, ќе ја услови подоцнежната развиеност на германскиот романтизам. Причините за ваквата состојба најчесто се бараат во историски сложените околности во кои се наоѓа Германија во тој период, за разлика од другите европски земји. Расцепканоста на државата на повеќе културни центри, односно немањето единствена државна и книжевна традиција, доведува до засилен индивидуализам кај авторите во Германија, што дополнително ќе се одрази и во будењето на граѓанската свест. Она што е народно, односно национално, традиционално, се појавува како противтежа на благородничката рационалност, а најсилно ќе се одрази во делото на Јохан Готфрид Хердер.

Философските промислувања во предромантизмот ќе поттикнат дефинирање на неговата поетика, но ќе бидат и одлучувачки за соодветното влијание на предромантичарските погледи врз дефинирањето на романтичарската поетика. Во врска со тоа е клучна појавата на Имануел Кант, кој ги преиспитува ставовите на Лајбниц за внатрешната единка (монада), која ја определува човековата индивидуалност и соодветната, хармонична поставеност на монадите во светот. Кант го изразува својот отпор кон ваквата традиција преку главната теза за неможноста на човекот да го спознае светот, бидејќи тој не може да излезе од сопствената ограничена индивидуална свест, која е сепак мерило на сите нешта. Оттука, Кантовите естетички ставови се основата врз која се градат и подоцнежните романтичарски промислувања. Според него, судот за убавото (односно вкусот), кој е по природа естетски суд, а не спознаен, е целосно субјективен. Од друга страна, Кант ја надминува ограничената перспектива со ставот дека судот за убавото мора да биде без интерес кон егзистенцијата на предметот за да биде објективен и непристрасен (Кант, 2005: 196-197).

Ваквите ставови на Кант посебно влијаат врз предромантичарските размислувања на Фридрих Шилер за сентименталниот поет, кој со свесен напор (а не директно, како античките поети) ги прикажува природата и општеството, што води кон Шлегеловите сфаќања за симболичката природа на уметноста, односно убавото, кое е составено од разновидност, единство и целина (Beker, 1979: 202, 214-215). Во своето епистоларно дело „За естетското воспитување на човекот“ (1795), Шилер ја разгледува уметноста како израз на нагонот за игра, кој се наоѓа меѓу нагонот за содржина и нагонот за форма. Нагонот за содржина е дефиниран како ориентираност кон животот, сетилниот свет и материјалноста, додека нагонот за форма се мисловните сили. Оттаму, нивното спојување во нагонот за игра е всушност спојување на животот и неговото чувствување, односно на искуството и обликот. Ваквото лудичко сфаќање на човекот и уметничката суштина ја покажува двојната природа на човекот, но и на убавото: „Како што знаеме, човекот не е ниту материја ниту дух. Убавината, како конзумација на неговата човечност, исто така, не може да биде исклучително објект ниту на нагонот за содржина, т.е. на обичниот живот, како што тврдеа остроумните набљудувања, кои се држеа премногу точно до исказите на искуството (каде вкусот на времето со радост ги води), ниту пак предмет на нагонот за облик, исклучивата форма, како што судеа спекулативните мислители оддалечени од искуството (...)“ (Shiller, 1979: 203-204). Убавото е, сепак, неделиво, тоа е рамнотежа во која дејствуваат двојни сили.

Потврда за универзалното значење на пресвртот кој го означуваат идеите на предромантизмот и романтизмот претставува дејноста на Јохан Готфрид Хердер, чии промислувања претставуваа основа за дефинирање на панславистичките идеи среде словенските народи, но и пошироко (Milosavljević, 1985: 256). Хердеровите ставови се потпираат врз поимот развој, односно тоа е визија фокусирана врз човекот и неговата доминантност како рационално суштество. Тие размислувања на Хердер добиваат целосен израз во неговото фокусирање на историчноста при проучувањето на книжевноста, истакнувајќи ја потребата критичарот емпатично да се соживее со делото. Оттаму произлегуваат и неговите идеи за проучување на народниот дух, како и неговата собирачка дејност, која ќе поттикне целосна афирмација на словенство и неговото значење за Европа и за европските народи воопшто.

1. **Романтизмот и неговата хибридна поетика**

Благодарение на анализите на Рене Велек, посветени на преиспитување на природата на романтизмот кај различните европски народи, сосема јасно можеме да го потврдиме фактот дека и покрај националните специфичности на различните романтичарски движења, може да се издвојат неколку општи елементи. Таквата можност сведочи за универзалноста на човековата потреба за преосмислување, што се докажува и со појавата на синхрони движења на историската сцена во различни културни региони. Рене Велек издвојува три главни елементи, преку кои може да се согледаат и националните специфичности на романтичарските движења во различните култури – фантазијата, воодушевеноста од природата и осврнувањето кон митолошките и симболички навеви во творењето (Velek, 1966: 113).

Како една од главните карактеристики на романтичарската поетика би можеле да ја издвоиме специфичната поставеност на субјективноста, односно субјективното излевање на чувствата, кое е секогаш во корелација со поетовата имагинација. Таа теза е директно спротивставување на класицистичката фокусираност врз предметот на прикажувањето, во чија заднина е поставен интелектот на авторот. Тоа може да се забележи во делото „Страдањата на младиот Вертер“ од Гете кое е, на одреден начин, манифест на романтичарската чувственост и субјективност. Тука дури и доживувањата на природата се подредени во функција на издигнување на поетовата субјективност, која наоѓа свој одраз и потврда во специфичниот стил на авторот. Вилијам Вордсворт, во својот предговор кон „Лирските балади“, како принципи на креативното пишување ги поставува секојдневните случки, опишани со жив јазик и фантазија, која ги прави необични обичните нешта (Wordsworth, 1979: 277). Уривајќи ја, на таков начин, претпоставената величина на поетскиот јазик, Вордсворт се залага за целисходност и едноставност на поезијата. Поезијата треба да биде спонтано излевање на чувства, но темата и обликот треба да бидат длабоко промислени од страна на уметникот. Вордсворт го истакнува задоволството, кое добрата поезија го предизвикува кај примачот, но таквата психолошка димензија ја доведува во врска со вродената возвишеност на човекот: „Поезијата е вдахновение и благороден двигател на севкупното знаење; таа е израз проникнат со чувства, кој се содржи во ликот на севкупната наука“ (283).

Романтизмот поттикнува активна промена на односот кон традицијата, што за класицизмот претставуваше главно упориште за дефинирање на нејзината нормативна поетика. Особено се менува погледот кон античката култура, која долго време се гледаше како клучен образец за поетското творење, која истовремено требаше да биде и имитирана. Романтичарите свесно го потиснуваат поривот да се бара инспирација во античките примери, истакнувајќи ја важноста на фолклорот и на автентичната културна традиција. Како пример за ваквите ставови се тврдењата на Аугуст Вилхелм Шлегел, кој ја истакнува важноста на Петрарка, Сервантес, Данте и Шекспир како обрасци за романтичарскиот стил. Ваквата осврнатост кон индивидуалните креативни потенцијали, чии жаришта се наоѓаат во минатото на секој одделен народ, соодветствува на националното будење на европските народи, односно на етаблирањето на поимот за нацијата и посебноста на различните национални традиции. Во таа смисла, се пројавуваат одредени ставови за специфичноста на литературата како израз на карактеристиките на одреден народ. Така, Жан Пол зборува за италијански, германски и холандски тип роман, истакнувајќи дека италијанскиот тип инсистира на возвишените ликови исцртани во согласност со авторовиот тон, а холандскиот на комичната и сериозна длабочина во сликањето, па оттаму германскиот роман е совршениот хибрид (Paul, 1979: 271-273). Во овие размислувања се забележува потрагата на романтизмот по „единството на спротивставеностите“, односно спојувањето на различните елементи, што може да се забележи и во нивното истакнување на гротеската како специфична твречка постапка.

Природата на класицистичката нормативност најјасно може да се отслика преку односот кон литературните форми и правилата, за што како највидлив пример се наведува „Поетиката“ на Никола Боало. Спротивно на тоа, романтичарските стремежи се фокусираат врз надминувањето на ограничената перспектива која ја претпоставуваат жанровските класификации. Отпорот на романтичарите кон неподвижните жанрови и кон правилата за поетско творење се согледува во нивната потрага по идеални жанровски мешавини, кои би ја покажале силата на творечкиот гениј во сите негови нијанси. Виктор Иго, во предговорот кон неговата драма „Кромвел“ од 1827 година, воспоставува една историска перспектива, која служи и како објаснување на природата на жанровската еволуција. Според него, постои едно предантичко време, кое се одликува со зародишот на првиот збор и на првите творби, кои ја имале формата на химната (одата), како форма најблиска до Бога (во книжевна смисла), додека молитвата е нејзината религиска варијанта. Понатаму, создавањето на племињата, нациите и царствата води кон литература која ги одразувала тие случувања, односно кон епско творештво, па оттука епското се наоѓа и во творештвото на Пиндар, Херодот, во античката драма и др. (Hugo, 1979: 317). Модерното време, пак, е обележено со појавата на христијанството, па во себе го носи духот на меланхолијата, а еднаквоста, слободата и милосрдието во општествена смисла ги отвораат прашањата за смислата на човекот и животот, што создава плодна почва за појава на драмата. Античката калокагатија како идеал, во христијански контекст, го овозможува раѓањето на гротеската, која како појава егзистира и во антиката. Токму спојот на спротивностите, на кој инсистира гротеската, го одразува она што е најспецифично за модерната (романтичарска) уметност: „Литературата има три периоди и секој од нив одговара на една епоха од развојот на општеството: одата, епот и драмата. Првобитните времиња се лирски, античките времиња епски, модерните времиња драмски. Одата пее за вечноста, епот ја велича историјата, а драмата животот. Значењето на првата книжевност е наивноста, значењето на втората едноставноста, а значењето на третата вистината“ (Hugo, 1979: 322). Ваквите ставови го водат Иго кон преосмислување на традицијата која претставува образец за романтичарите, па оттука произлегуваат неговите тврдења дека Шекспир е столбот на модерната книжевност, а Данте и Милтон се потпорните столбови. Во таа смисла е јасен и неговиот отпор кон класицистичките поетички правила, кои се непотребни, бидејќи практиката одлучува каква творечка постапка ќе употреби авторот.

Спротивно на класицистичката осврнатост кон Аристотеловиот принцип за миметичноста на литературата, романтичарската визија се фокусира врз поетичноста, односно поетската моќ како единствена валидна претпоставка за креативниот чин. Оттука произлегува и нивната ирационалистичка естетика, која е во потрага по она што е скриено, необично, па дури и чудесно, во смисла на дефиницијата која за тој феномен ја дава Цветан Тодоров. Семјуел Т. Колриџ во своето дело „Biographia Literaria“ ги критикува ставовите на Вордсворт, па фантазијата (имагинарното) и имитацијата ги поставува како услови за создавање на уметничко дело. Критиката на Вордсвортовиот едноставен, „детски“ јазик во поезијата ја потенцира неговата теза за римата и за метарот како разликувачки обележја на поезијата. Вистината (морална или интелектуална) е поставена како цел и задоволство, бидејќи таа треба да произлегува од сите делови на уметничката целина (Coleridge, 1979: 295). Размислувањето на Колриџ за поетот, сфатен како човек кој ги спојува спротивностите, е средиштето на неговите романтичарски ставови: „Најпосле, *разумноста* (good sense) е *телото* на поетскиот гениј, *имагинативноста* е неговата *прекривка*, *движењето* е неговиот *живот*, а *фантазијата* е *душата* која се наоѓа секаде и во секого; таа претвора сè во една складна и разумна целина“ (297). Колриџ ја истакнува разликата меѓу примарната фантазија (како неограничено создавање на човечкиот дух во неговата субјективност) и секундарната фантазија (која се разликува од примарната само според начинот и степенот на дејствувањето, а е поврзана со свесната волја за пресоздавање и создавање на целини). Проблемот на имитацијата во уметничкото дело се дефинира во врска со подражавањето на убавото во природата, кое е дефинирано како спој на различности. Потребно е да се имитира naturae naturans – врската на човекот и природата (она што е внатрешно, кое се изразува преку симболи), а не natura naturata – природата по себе и за себе.

Покрај односот кон правилата и жанровските класификации, во романтизмот се забележува издигнување на одделни жанрови, кои добиваат посебно место во т.н. централистички концепции на жанровите (примарно фокусирани врз јасното изделување на лириката, епиката и драмата). Во потрагата по фрагментарното и необичното во поетовото искуство од стварноста, романтизмот ги фаворизира романот, новелата и сказната (бајката), кои добиваат изделено и мошне важно место среде жанровите. Како што забележува Новалис, поетот е пророк, философ, односно сезнаечко битие, тој е „апсолутно трансцендентален“, па оттука е и некој вид „трасцендентален лекар“ (Novalis, 1979: 260). Поетската визија на романтизмот бара од романот да биде поезија во проза, бидејќи поезијата е сеопфатна и интегративна, помирувајќи ги бесконечното и конечното во совршена целина. Од друга страна, бајката најдобро го изразува романтичарскиот стремеж за создавање мешавини, бидејќи самата претставува анархично спротивставување на утврдените и законити принципи и правила. Слично на тоа, Јохан Волфганг Гете во своите белешки кон збирката поеми „Западно-источен диван“ (1827), односно во есејот под наслов „Природни форми на поезијата“, ја претпоставува нужноста од мешање и преплетување на жанровите „ad infinitum“, што е карактеристика на литературата воопшто (пр. француската трагедија, која е епска во експозицијата, драмска во средниот дел и лирска, низ страстите и ентузијазмот, на крајот) (Goethe, 2010: 227-228). Трите родови (лирика, епика, драма), кои Гете ги нарекува „Naturformen“, претставуваат основа за дефинирање на едноставните поетички видови (Dichtarten): алегорија, балада (која се третира како ур-форма, матрица за сите подоцнежни жанрови), кантата, драма, елегија, епиграм, епистола, епопеја, раскажување, приказна, херојска поема, идила, дидактична поема, ода, пародија, роман, романса, сатира (Genette, 1979: 67).

Специфичен романтичарски феномен претставува т.н. романтичарска иронија, која преку визијата на философите од рангот на Фихте и Шлегел, се дефинира како „дел од ʼсуштинската мрзливостʻ и ʼтрансценденталното шегувањеʻ (Шлегел, *Луцинда*), како дел од поетската слобода која единствено има моќ и ʼмандатʻ да го преобразува светот и која не робува на ниту една друга норма надвор од естетското“ (Бојаџиевска, 2007: 473). Во врска со тоа е поставена и идејата за „светската тага“ (Weltschmerz), која е израз на отуѓеноста, песимизмот и тагата на романтичарскиот автор, соодветно на невтемеленоста и противречноста на романтичарскиот јунак. Таа мелахолија е често многу повеќе од едноставна некохерентност меѓу мечтите и стварноста, изразувајќи се на различен начин во општественото живеење на различните народи. Во тој контекст може да се согледа и романтичарската фасцинираност од музиката, која е поставена на највисоко место токму поради нејзината немиметичност, односно поради нејзиното својство директно да ги пренесува емотивните доживувања. Во Хегеловата „Естетика“, архитектурата е дефинирана како симболична уметност (која симболично го преобразува тешкиот материјал), скулпторството како класична уметност, додека сликарството, музиката и поезијата се трите романтичарски уметности. Поезијата претставува врвна уметност на говорот, која во себе ги соединува визуелните уметности и музиката, бидејќи го пренесува тоталитетот на настаните (внатрешната свесност и деталите за сѐ она што постои во надворешниот свет). Од друга страна, природата на музиката, која е условена од пренесувањето на чувствата и страстите низ тоновите, како нејзин единствен и специфичен израз, претставува уникатна немиметична уметност, а со тоа и олицетворение на творечкиот идеал на романтичарите.

1. **Романтизмот во Македонија и дејноста на браќата Миладиновци**

Историзмот на Хердер, односно историчноста како метод во проучувањето на литературите и културите, одигра клучна улога во дефинирањето на панславистичката идеологија, која стана доминантна во времето на романтизмот во Македонија. Таа конвергира со т.н. „барокен славизам“ (Пирузе-Тасевска, 1997: 238), кој според Милорад Павиќ претставуваше основа за подоцнежното ширење на сесловенските идеи. Зародишот на овие размислувања на Балканот може да се забележи уште од „Кралството на Словените“ на Мавро Орбини од 16 век, додека нивната целосна афирмација се случува со Раиќевата историја, посветена на Србите и на другите словенски народи. Сесловенската идеја во Македонија главно се ширеше под влијание на Русија, иако нејзини клучни носители, кои повлијаеја и врз нејзиното ширење во Србија, беа Људевит Штур и Јан Колар, како и граматичарот Павле Шафарик. Во втората половина на 19 век, бројни студенти од Македонија заминуваат во Русија за да го унапредат своето образование, па таму доаѓаат во директен контакт со руските словенофили. Од друга страна, како пресвртна точка за преобликување на македонската културна свест во контекст на словенското заедништво претставуваше престојот на Димитрија Миладинов во Херцеговина, Босна, Војводина и Србија, од каде, преобратен „од Савел на Павел“ (односно обземен од духот на сесловенството) се враќа во Македонија во 1856 година. Иако во Србија уште во 1848 година се напуштаат пансловенските идеи во корист на зароденото чисто национално чувство (Пирузе-Тасевска, 1997: 240-241), поттикот кој се шири и кон другите региони покажува дека тие идеи никогаш целосно не згаснуваат.

Духот на националното освестување и сесловенските идеи интензивно се шират меѓу македонските автори од тоа време, кои јасно ја исцртуваат границата (во стилскоформациска смисла) меѓу псевдокласицитичките навеви, видливи во творештвото на Јордан Хаџи Костантинов-Џинот и новиот наплив на романтичарски идеи. Македонската литература од 19 век и почетокот на 20 век е карактеристична по својот специфичен, донекаде и отежнат развој, кој главно се должи на нејзиниот незавиден политички статус во рамките на Османлиската Империја, но и на духовното ропство во кое се наоѓа, а кое најјасно може да се отслика преку грчката духовна доминација. Од 50-тите години на 19 век почнува да се развива поинаква културна ориентација во Македонија, која означува афирмирање на националното единство во контекст на сесловенското заедиштво, како и преродба на творечки план. Преку јакнење на творечката индивидуалност и надминување на средновековните креативни модели, чие влијание е особено силно во втората половина на 19 век, македонската литература доживува преродба и во творечка смисла, одразувајќи ги најважните елементи на европските романтичарски движења. Тие стремежи се видливи во делата на скоро сите македонски автори од втората половина на 19-тиот и почетокот на 20 век, а како зачетници на романтичарските импулси во македонската литература со право се сметаат браќата Димитрија и Константин Миладинов.

Дејноста на Димитрија, како дваесеттина години постар брат на Константин, е обележена со постојаниот стремеж за лично, но и општонародно усовршување на патот кон духовното и културното преобразување. Димитрија во текот на својот живот успева да учителствува во повеќе места во Македонија, и покрај скоромното струшко потекло и финансиските потешкотии. Одраз на тешката состојба и слика на околностите во кои се наоѓа Македонија во тоа време претставува неуморниот стремеж на Димитрија да го дообликува своето образование во тогаш познатата гимназија во Јанина (јужна Албанија), каде подоцна ќе учи и Константин. Важноста на оваа гимназија се согледува во фактот што таму се отвораат духовните хоризонти на нашите преродбеници, главно видливи преку нивното изучување на голем број јазици – старогрчки, новогрчки, италијански, француски и др. Она што е одразено во преписката на браќата со различни дејци од тоа време, а што се фиксира и во книжевноисториска смисла, претставува средбата на Димитрија Миладинов со рускиот словенофил Виктор Иванович Григорович во 1845 година (Поленаковиќ, 1989: 94). Таа средба претставува клучен поттик за подоцнежното собирање на народни умотворби од страна на двајцата браќа, во што истовремено се гледа почетокот на националното и духовното освестување на Македонците, со романтичарска осврнатост кон фолклорот како инспирација. Таа творечка насоченост може да се забележи и во неговата етнографската дејност на Димитрија, како и во неговите интензивни напори за поставување на словенски владика во Охрид.

Константин Миладинов, пак, како деец е темелно обележен од поддршката и поттикот од братот Димитрија, кај кого учи основно училиште. Подоцна, по завршувањето на Јанинската гимназија и благодарение на дејноста на брат му Димитрија во влашкото село Магарево, тој заминува во Атина, каде студира филологија на тамошниот Философски факултет. Извесен увид во фактот дека сесловенските стремежи кај браќата се развиваат и пред престојот на Димитрија во соседните словенски земји, односно пред 1856 година, ни овозможува податокот за Константиновиот претстој во 1852 година во манастирот Зограф, каде го изучува словенскиот јазик, кај познатиот деец Партенија Зографски. Тоа, до некаде, ја потврдува клучната улога на средбата на Димитрија со В. И. Григорович од 1845 година, како и хронолошкото позиционирање на националната преродба на Македонците кон половината на 19 век.

Дејноста на Константин ќе беше веројатно мошне поскромна во обем доколку не се случеше неговото заминување во Русија, кое е секако резултат и на стремежите на Димитрија да испрати што повеќе ученици таму, за да го изучуваат словенскиот јазик. Оваа појава конвергира со политичките услови од тоа време, односно со променетите односи меѓу Русија и Турција по Кримската војна и Парискиот договор (1856). Истата година, Константин доаѓа најпрво во Одеса, каде се труди да добие извесна парична помош од тамошната словенска колонија, но и се подготвува за приемниот испит на имотот на словенофилот Алексадар Рачински, кој е негов близок пријател. Заедничка дејност на Константин и Рачински, која претставува дел од руското спротивставување на унијатските движења, го обележува Константиновото студирање на Историско-филолошкиот факултет во Москва, слично како и покренувањето на списанието „Братски труд“.

Посебен аспект од дејноста на Константин Миладинов претставува неговата неуморна работа врз собирањето и редактирањето на материјалите за зборникот, како и неговото залагање тој да биде отпечатен во Русија, што сепак не се случува. Како пресвртна точка во овој тек на настаните претставува неговото боледување во Екатеринската болница во Москва, како своевиден врв на неговите страдања (во зимата 1859/1860 година), по што тој одлучува да ја напушти Москва. Во тој контекст е клучна неговата средба со Јосип Јурај Штросмаер во Виена, на чиј имот Константин подоцна престојува и ги редактира песните од Зборникот, препишувајќи ги со словенска азбука. Составувањето на македонско-хрватскиот речник, како и релациите на Константин и Штросмаер подоцнежно ќе бидат коментирани во корист на тезата за можната поврзаност на Константин Миладинов со унијатите, што дополнително ќе го елаборира и Кузман Шапкарев, еден од биографите на браќата Миладиновци. Македонската и хрватската книжевна критика (Х. Поленаковиќ, Г. Тодоровски, Г. Калоѓера и др.) јасно и недвосмислено го потврдуваат исклучително македонскиот карактер на Зборникот на браќата Миладиновци, и покрај тоа што неговиот наслов е „Б’лгарски народни песни“. Тој вклучува само 76, односно 77 бугарски народни песни во неговото македонско јазично и културно ткиво, кое е составено од над 660 песни. Науме Радически овој факт го објаснува во врска со интензивната поддршка која Јосип Јурај Шторсмаер ја давал на мошне актуелната идеја за бугарска унија со Ватикан. Тоа се гледа и од преписката на Штросмаер, па во тој контекст може да се согледа и користа која тој ја имал од објавувањето на Зборникот на Миладиновци под соодветниот наслов и во форматот кој го имаме денес (Радически, 2012: 42).

За време на престојот на Константин во Русија, односно во периодот меѓу 1858 и 1860 година, тој ги составува своите 15 песни. Најголемиот дел од нив се отпечатени во списанието „Б’лгарски книжници“ во 1858-та, односно 1859 година. Три песни, односно песните „Сираче“, „На с’нцето“ и „Еѓуптин делиа“ се отпечатени во двете книшки на списанието „Братски труд“ од 1860 година, додека две во белградското списание „Дунавски лебед“ на Георги Сава Раковски во 1861 година („Т’га за југ“ и „На чужина“). Единствено песната „Грк вадика на Болгарите“ е објавена во весникот „Македонија“ во јануари 1930 година (Поленаковиќ, 1989: 384). Во текот на 1861 година, Константин го придружува Штросмаер на Банската конференција во Загреб, кога се случува и договорот со Чолаков за 100-те песни, кои (според искажувањето на Чолаков во писмото до секретарот на Штросмаер, д-р Фрањо Рачки) ќе помогнат Зборникот да го добие соодветниот наслов. Константин ја доживува трагичната судбина на својот брат, кој е претходно фатен и одведен во цариградскиот затвор, наклеветен како руски шпион. Тие заедно умираат при крајот на јануари 1862 година. Тоа е, за жал, уште една потврда за тегобниот живот и исклучително тешките услови во кои живееле и дејствувале македонските преродбеници од 19 век.

1. **Романтичарските принципи и идеи во творештвото на Константин Миладинов**

Развојот на македонската литература во 19 век, покрај историските и политичките состојби, е отежнат и поради немањето автентична, нормативна поетика од тоа време, која би зборувала за проблемите на стилот и прашањата поврзани со жанровските категории. Од друга страна, среќна околност среде таквата ситуација претставува фактот дека изблици на книжевнотеориски промислувања се среќаваат во одредени видови текстови, што делумно ја олеснува работата кога станува збор за реконструкција на книжевнопоетичките погледи од тоа време. Еден таков текст претставува предговорот на Константин Миладинов кон Зборникот од народни песни. Со овој текст, Константин се етаблира како човек со висок творечки талент и филолошка дарба, која за среќа е поткрепена и со соодветна наобразба на факултетот во Москва. Ваков вид промислувања за творечките принципи и начинот на кој делото интерферира со стварноста среќаваме кај уште еден автор од ова време, односно кај Григор Прличев. Во предговорот кон неговата автобиографија и воо програмскиот текст „Мечта на еден старец“, поврзан со неа, тој ќе прозбори за прашања поврзани со стилот, начинот на творење биографски текстови воопшто, како и за односот на литературното дело со стварноста, но и за тоа како стварноста го условува нејзиното соодветно преобликување во рамките на книжевниот текст.

Во предговорот кон Зборникот, Миладинов се осврнува на неколку прашања кои ја рефлектираат неговата творечка втемеленост во рамките на романтичарската поетика. Илустрирајќи ја жанровската, но и културна разновидност која ја одразува Зборникот, Константин упатува на фактот дека песните собрани во овој зборник се од различни краишта на Македонија, вклучувајќи ги и оние кои потекнуваат од егејскиот и пиринскиот дел на Македонија. Таа културолошка разноликост сведочи за собирачката дарба на браќата, кои се погрижиле текстовите да го одразуваат сето богатство на народниот гениј од подрачјето каде живеат Македонците. Секако, тука се споменува и фактот поврзан со улогата на Васил Д. Чолаков во збогатувањето, но и менувањето на изворниот македонски карактер на Зборникот, преку „откупените“ 76, односно 77 песни.

Од друга страна, како искусен филолог, Миладинов не заборава да упати на хибридниот карактер на Зборникот, кој соодветно на романтичарските принципи, поврзани со фрагментарното искуство и жанровската поливалентност, во својата структура, покрај песни, вклучува и свадбени и годишни обичаи, верувања, игри, поговорки, преданија, гатанки, како и лични имиња и презимиња. Иако во предговорот не се истакнува важноста на македонско-хрватскиот диференцијален речник, кој е значително скратен со интервенција на Штросмаер, Константин не заборава да го напомене испуштањето на нотните записи, кои ги добиваме благодарение на неуморната работа на неговиот брат Наум. Секако, ова е уште една потврда во корист на романтичарската фасцинираност од музиката, која овде е повеќе во врска со зачувувањето на фолклорното богатство, со оглед на фактот дека е истакната важноста и на жените пејачки на народни песни. Во тој контекст, Миладниов не заборава да го потцрта постоењето на слепи пејачи во Македонија, иако таа традиција е посилна во соседните земји, па напоменува дека дури петнаесеттина песни, кои се поврзани со различни народни ора, се слушани од слепи пејачи. Природата на народното оро и неговите специфичности се одразени во вториот дел од предговорот, каде се напоменува за значењето на песните, музичките инструменти кои се употребувале, како и карактерот на народното оро (одделни ора составени од девојки, невести и јунаци).

Филолошката дарба на Константин Миладинов особено се гледа во делот од предговорот, каде тој зборува за различните видови песни, кои се вклучени во рамките на Зборникот. Тоа не е само сведоштво за неговата способност за жанровско разликување, упатувајќи на различните самовилски, црковни, јуначки, жетварски, лазарски, самовилски и др. песни, туку и за неговата „природна“ склоност кон создавање жанровски мешавини и редактирање на собраниот материјал. „Од неколку песни сме избрали похарната. (...) Меѓу песните в некои живо се отражават глобока старина со верванија, кои се односит дури на предхристијанските времина; во други тие се смешани со понови идеи; и така една част од песната принадлежит на стари, друга на нови времина; а во други се огледвит старината под ново облекло“ (Миладинов, 1980: 55).

Во хердеровска смисла, Миладинов при крајот на предговорот се осврнува кон важноста на народното творештво и народниот дух за индивидуалното творештво воопшто, кое мора да биде во корелација со она што народот го створил, односно со неговата „божева умствена дарба“. Истовремено, Миладинов не заборава да напомене зошто е важно собирањето на народните песни, кои не се само израз на духот на народот, туку и „показаљка на степенот од умственото развитие на народот, и огледало на неговиот живот“. Тие негови фасцинантни понирања во природата и специфичноста на народната креативност се дополнети со истакнување на важните јужнословенски врски, кои се забележуваат во народните песни, како и со упатување на природата на версот, од кој посебно се потенцира карактеристичниот јуначки десетерец.

Поезијата на Константин Миладинов обично се разгледува во контекст на собраните народни песни, кои дополнително ја потцртуваат убавината на неговите авторски песни. Како што споменавме, тоа е поезија која е создадена во времето на московските и виенските денови, па таа целосно дише во духот на словенството и вдахновеноста од народната поезија. Недвосмислено може да се потврди фактот дека поезијата на Миладинов ги одразува главните обележја на европскиот романтизам, дополнувајќи ги со соодветни национални специфичности, карактеристични за Македонија. Доминантноста на фантазијата, митолошкото и симболичното може да се забележи во песните „На сȃнцето“ и „Побратимство“. Песната „На сȃнцето“ го преобликува митолошкиот соларен мотив во симболична слика за праведноста и хармоничната уреденост на човековиот свет. Етичкиот параметар, втемелен во соларниот принцип, тргнувајќи од фактот дека сонцето е „божественото око“, кое гледа сѐ и знае сѐ, е јасно изразено во македонската фолклорна традиција, особено во приказните. Тој интернационален мотив може да се забележи и во песната „Јана и сȃнцето“, која е дел од „другите стари“ песни, вклучени во Зборникот на Миладиновци. Во песната на Миладинов, сонцето не е само сензаечки принцип, туку тоа е и ветување за избавувањето кое ќе следи по многуте агонии и искушенија низ кои поминува лирскиот субјект во својот живот. Притоа, за читателот останува загатката дали тагата на поетот произлегува од неостварената љубов или од романтичарската отуѓеност и невтемеленост. „Вервиш ли, сȃнце, шчо ми е? / В стреде си мене завиен. / И сега темен, печален / Ја се нахожда опален? // Сȃнце ле, сȃнце премило! / По сȃта земја си било; / Си видел други несчастен / Ко мене, сȃнце, порастен?“ (Миладинов, 1980: 38). Кон крајот на песната, преку контрастот, односно преку сликата на сонцето кое јасно грее, за разлика од она кое ја симболизира почетната траурна атмосфера, се пренесува впечатокот за победата на младоста и афирмативниот принцип среде тегобноста на човековото живеење.

Од друга страна, песната „Побратимство“ се осврнува кон еден карактеристичен фолклорен мотив, кој има свои митолошки праобрасци – побратимството, односно посестримството со „самовилата самогорска“. Условот кој е поставен, односно мерењето на јуначката сила во натсвирувањето, односно надигрувањето на самовилата, претставува карактеристичен испит и иницијација за оној кој сака да ја потврди сопствената надмоќ во однос на човечкиот свет. „Јаска свирам, таја играт. / Ко ветришча ко се сретет, / Дури пушчат секаици. / Другиот ден ушче свирам. / Јаска свирам, таја играт. / Тамо, вамо искри падвет / Ко небесни да се ѕвезди. / Трекиот ден не престанва: / Јаска свирам, таја играт“ (Миладинов, 1980: 34). Крајниот резултат е, секако, во корист на јунакот, кој го реализира посестримството со Јунговиот архетип на анима, односно со самовилата.

Романтичарската субјективност, поврзана со доминатноста на пејсажот и природата, која станува втора суштина на поетот, може да се забележи во повеќето песни на Миладинов. Песната „На чужина“, која е напишана при неговиот престој во Виена, претставува показател на начинот како се развиваат поетските слики во импресивен поетски колаж. Имено, во оваа песна е втемелен мотивот на туѓината, карактеристичен за неговата поезија. Туѓината најчесто ги добива значенските нијанси на нешто далечно, сурово, одродено. Во рамките на таквиот амбиент се развива сликата за домовноста како централен мотив, кој пак овде служи како заднина врз која се обликува претставата за саканата Неда, која станува манифестација на поетовиот љубовен копнеж. Таквата душевна состојба поттикнува излевање на поетовите чувства во форма на писмо, кое е длабоко проникнато со лирска субјективност: „’Ах миленце, / Ти пиленце! Как’ си била / Златокрила, / Крило павни, / Ветар мавни; / Над планини / На вишини / Подкрени се, / Опȃти се, / И од тамо / Дојди вамоʻ“ (Миладинов, 1980: 46). На крајот од песната љубовниот копнеж се трасформира во претчувство за скорешната смрт, со што песната го актуализира мотивот ерос-танатос.

Од друга страна, лиризацијата на субјективните чувства е најсилно пренесена во песните „Голапче“ и „Бисера“, чии стихови директно ја оддаваат силината на уметничкиот збор. Гулапчето, односно девојката Бисера е идеалната сакана, што е пак типичен романтичарски мотив, кој го преобразува љубовниот копнеж преку еротските ноти. „Бисеро моме, Бисеро, / Зашчо со бисер покривиш / Твоето грло хубаво? / Ја нејќу бисер да баца / Тук сака твоето грло.“ (Миладинов, 1980: 27); „Ела ми, мило, ела ми, ела ми сега при мене. / Ја ќе ти хубос пофалам, ја ќе ти крилја помазнам, / Ја ќе те тебе назобам сѐ со дробнаго бисера, / Ја ќе те чува секога, мое ми мило, в пазува“ (Миладинов 1980: 28). Еуфонијата која јасно прозвучува низ овие песни, главно изразена преку многуте асонанци и ритмички прекршувања на интензитетот, како и низ реторските прашања, овозможува да се пренесе недвосмислен впечаток за моќта на субјективното доживување и емоцијата која се пренесува низ стиховите.

Фолклорните елементи во песните на Миладинов се пројавуваат и како матрица на која се нижат поетските слики, односно фолклорот добива димензии на своевиден образец за уметничко творење. Тоа е оној принцип кој е јасно изразен во неговиот предговор кон Зборникот. Така, во песната „Скрсти“, која го актуализира народниот обичај, описот и импресиите од одењето скрсти се прекршуваат низ свеста на лирскиот субјект, добивајќи димензии на моментно доживување за читателот. Во коментарот на авторот читаме: „Велиме, кога да не врнит, излегвем со крст и мали и големи и се молиме Господу за да паднит дош, ходешчем до Марков камен“ (Миладинов, 1980: 31). Сликата која се пренесува добива во интензитет преку хипеболичното нагласување на сушата: „Три месеци капка не прокапа, / Облак ми се на небо не каза, / Небо горит како сач над главје. / Поле ми е сосем побелело, / Руда трева пепел се сторила / Црна земја ми се испукала, / Бистри реки ми се пресекнале. / Волој бучет по поле за вода“ (Миладинов, 1980: 31). Во натамошниот контекст, сликата на поворката, која треба да го пренесе значењето и природата на овој обичај, се дополнува со прикажување на фантастичните димензии на посакуваниот резултат, односно на дождот: „Дош со крбли фати да туриват. / Земја жадна се искапи вода“ (Миладинов, 1980: 32). Во песната „Клетва“, пак, која е карактеристична по краткоста и стегнатоста на изразот (содржи само 7 стиха), формулизираноста на клетвите, кои се бројни во македонската фолклорна традиција (како и благословите), се користи за да се изгради впечатлива поетска слика за магиската сила на зборот. Зборот не само што обликува ментални претстави, туку овозможува и да се пренесе интензитетот на импресијата од доживеаното преку моќта на изговорот и интонацијата. „Кој клеветит праината божја, / Да му капнит јазик до грчмȃник: / Се да зборвит, нишчо да не кажвит; / Сите љуге него да слушает, / И пак сите да го одбегвеет; / Сам д’ останет како улаица / И да кукат на камеиња голи!“ (Миладинов, 1980: 30). Народниот израз и „живиот говор“ овде добиваат исклучително значење.

Типични елементи на романтичарскиот стил и поетика претставуваат романтичарската иронија и склоноста кон создавање жанровски мешавини. И во тој поглед, поезијата на Миладинов е богата и нуди многу можности за најразлични согледувања. Начинот на кој се творат жанровските мешавини може да се забележи во песната „Еѓуптин делиа“, која преку комбинацијата на брзиот шестерец (шестосложен стих) и епската наративност создава мношне впечатлива структура. Ритмичноста на стихот создава еден вид очекувања кај читателот, главно поврзани со лирските доживувања и елегиските тонови, но тоа се менува преку бројните директни обраќања на Еѓуптинот делија, кој го тероризира локалното население. „Ајде бре, ѓаури, / Послушни каури, / Којнот нараните / И мене зготвите / Кокошка печена, / На ʼржен вртена, / И љута ракија, / За да се напија, / И погача нека / Бидит бела, мека“ (Миладинов, 1980: 39). Димензиите на лажната претстава, која ја создава Еѓуптинот за да ги заплаши мноштвото незаштитени жени, е разоткриена од една умна девојка, која се досетува да ги извести мажите на гумното за опасноста која им се заканува. Во епски стил, заканата која надвиснала над нив се изразува преку карактеристичните епски повторувања и дополнувања, што води кон демистифицирање на страшната сила на делијата. На крајот од песната, хумористично се разобличува неговата наводна сила: „’Жено, завал жено, / Срце уплашено, / Јунашчина правам, / За да се прославам, / А после се стегам / И шчо можа бегам!ʻ“ (Миладинов, 1980: 42).

Песната „Не-непијан“, пак, покрај истакнувањето на двојната негација во насловот, која создава впечаток за афирмација на она што се негира (односно пијанството), ја потцртува специфичната поставеност на поетската субјективност, соодветно на романтичарската иронија. Поетот овде е поставен како надреден во однос на различните човекови искуства, од кое она анакреонтското е во фокусот, како нешто што крајно го ослободува човековиот дух. Лирското јас се осврнува не само кон прашањето за поетската креативност, туку и за поетовата надмоќ во однос на обичните луѓе, кои не се во состојба да ја стекнат неговата сила и дарба. Во тоа се состои неговата дистанца и надреденост кон нив. „Ми велет онје пијан сум; / А ја си не знам какво е / Тва пусто, шкуро пијанство! / Ја друго нешчо не сториф - / Сȃде си зедов крај мене / Сафа со винце тиквешко / И си се малу нацицах“ (Миладинов, 1980: 26). Уште од почетните стихови се претчувствува појавата на текстуалната иронија, која низ реторичките прашања, литотата и различните хипокористици сака да пренесе впечаток за наводно незначителните последици од пијанството. „У! пијаница падинат! / Ми велет и се смеет. / Ко да им нешчо напраиф! / Шчо имат, ако падина? / Пак како јунак си станва“ (Миладинов, 1980: 26). Стиховите на крајот од песната ја потврдуваат тезата дека песната претставува иронично шегување и преобликување на фактот дека лирскиот субјект е обземен од пијанството. Истовремено, на идеен план, се пренесува директна порака за негативните последици од пијанството: „Ја сосем не зна името / От тоја пусто пијанство. - / Ич не сум ја пијаница!“

Романтичарската фокусираност на поезијата како израз на највисока творечка моќ и дарба, како и специфичната поставеност на поетот како демијург, кој ги отелотворува спротивностите низ своето постоење, највидливо може да се забележи во антологиската песна на Константин Миладинов „Т’га за југ“. Таа ги потенцира националните специфичности на романтизмот во Македонија, во чии рамки се преобликува концептот за „светската тага“, односно отуѓеноста и меланхолијата кои добиваат поинакви признаци. Низ развиените антитетични слики, лирскиот Икар копнее по домовноста, односно по родниот крај, кој израснува како мошне важен аспект во поетското искуство на Миладинов. Туѓата земја, односно неговиот впечаток од престојот во Русија е пренесен преку синтагмите за мрачното сонце, темната магла, мразот, снегот и ветерот. Од друга страна, домот е местото „кȃде сȃнцето светло угревјат, кȃде небото ѕвезди посевјат“. Силата на спротивставеноста на сликите се изразува преку одлучноста да се дејствува без оглед на резултатите или можните последици: „Не, ја не можам овде да седам, / Не, ја не можам мразој да гледам! / Дајте ми крилја ја да си метнам / И в наши стрни да си прелетнам; / На наши места ја да си идам, / Да видам Охрид, Струга да видам“ (Миладинов, 1980: 43). Песната кулминира со развиен опис на роднокрајниот амбиент, кој на најдиректен начин ја манифестира поетската дарба на Миладинов. Роднокрајноста е само еден од мотивите во оваа песна, но во овој контекст таа израснува како мошне важен симбол на македонскиот романтизам, кој целосно дише во духот на величењето на блиското и автентично искуство. „Тамо зората греит душата, / И сȃнце светло зајдвит в гората; / Тамо дарбите природна сила / Со сȃта раскош ги растурила: / Бистро езеро гледаш белеит, / Или од ветар синотемнеит; / Поле погледниш, или планина, / Сегде божева је хубавина. // Тамо по срце в кавал да свирам, / Сȃнце да зајдвит, ја да умирам“ (Миладинов, 1980: 43-44). Овој сегмент од песната е едно од првите сведоштва за уметнички развиениот поетски екфразис во македонската литература, кој успева да ја долови суштината на имагинираниот пејсаж преку силата на поетскиот збор. Поетот дише преку природата, таа претставува негово алтерего и негов вистински дом.

Обземеноста на романтичарскиот поет од силата на музиката и нејзината магија може да се забележи на повеќе места во поезијата на Константин Миладинов. Тука срцето постојано пее за доживувањата кои се гледаат како блиски и посакувани, а звукот кој ги пренесува избликнува низ секој поим кој се актуелизира во свеста на читателот. Песната „Шупељка“ претставува директно сведоштво за маѓепсаноста на романтичарскиот поет од силата на музиката, која успева да го преобрази дури и него самиот. Таа има магиска моќ, како што може да се забележи во многу текстови од македонскиот фолклор и успева да ги скроти дури и „горските дивотии“. „Ушче ко си бев малечек, / Од клас си писка напраиф. / Со неа свиреф, подскаквеф, / И по зелени ледини / Си трчах по пеперуги“ (Миладинов, 1980: 25). Во почетните стихови, лирскиот субјект се отсликува од дистанца, во идеализираното детство, кога (повторно романтичарски) природата интерферира со неговата детска слобода и неоптовареност од потрагата по сопствената реализација и стекнувањето на одреден идентитет. Веќе во втората строфа, тој амбиент се менува, па младоста поставува пред него поинакви желби – потрага по пријателства и веселби. Во таа смисла, свирењето добива метафорично значење како растење, односно стекнување одредена зрелост. „Радосен свирка напраиф / И со моите другари / Играф со срце весело, / Трчаф по поле широко, / Шетаф по гори високи, / И низ езера поминаф“ (Миладинов, 1980: 25). Во овој контекст особено внимание привлекуваат синтагмите од народната традиција, кои го варираат и онака игривиот осмерец, во дадени контексти збогатени и со мноштво асонанци. Сепак, како вешт поет, Миладинов не заборава на крајот од песната да внесе поинаков тон, кој ја разбива леснотијата на стихот преку длабоките чувства, кои сега се раѓаат во душата на субјектот, кој е веќе зрел човек. Тука се развива романтичарската поетска слика за природата, која ги изразува најдлабоките душевни промени на поетот, но истовремено интерферира и со волшебната природа на музиката. Тоа е потврда за специфичната отуѓеност на поетот, чија душа трага по поинаков вид духовни задоволства. „Сега шчо ми е најмило / Дружба да има шупељка, / Да најда место високо / Под ладна сенка дȃбоа: / Пред мене поле широко, / Под ноѕе рече да течит, / Над глава ветар да шумит; / И ја на дȃбот навален, / Да свира со шупељката / Как ќе ме учит срцево“ (Миладинов, 1980: 25). Последниот стих е индикативен во поглед на романтичарското сфаќање на заумноста на зборот, која е способен, како што е тоа митолошки промислено уште од сумерската традиција, да го создава и менува животот на човекот.

Историзмот на Хердер го поттикна романтичарското активно занимавање со проблемите на јазикот, наспрема класицистичкиот интерес за стилот, бидејќи сѐ она што е втемелено во народниот дух многу повеќе се изразува низ фантазијата и говорот отколку низ пишуваниот израз (Herder 1991: 175-176). Во последната објавена песна на Миладинов, т.е. песната „Грк владика на Болгарите“, можат да се забележат романтичарски ставови кои се прекршуваат низ историската визура, главно преку постојаната употреба на иронијата и на реторичките прашања. Проблемот кој песната го поставува е преземен од актуелната стварност, односно злоупотребите кои грчкото свештенство (т.е. таканаречените фанариоти) ги вршат врз невиното население во Македонија. Низ стиховите се забележува активниот полемички тон и конфронтирањето на позицијата на грчките владици со барањата на народот, поради што се смета дека во песната недостига карактеристичниот лиризам на Константин. Сепак, тој условен недостиг е дополнет со мошне јасната употреба на најразлични реторички средства (оксиморони, плеоназми, синестезии, синегдохи и др.), како и преку библиските алузии, кои ја истакнуваат неговата творечка вештина. „Шчо направиха вашите кмети, / Ако нас против в Стамбол станаха, / Нихните зборој нови клевети / Сит’ европејци ги почитаха. // Гласојте ваши, глас во пустина; / Викате вие, мȃлчиме ние. / Је многусложна наша машина, / На запад сеит, на север жние“ (Миладинов, 1980: 48). Песната е изблик на народносното чувство, но и на полемичноста, кои се живи во личноста на Миладинов, па преку монолошките искази на владиката ние всушност ги следиме актуелностите од тогашниот политички живот. Присутноста на различните имаголошки претстави, како и јасноста на метафоричните контексти, уште еднаш ја потенцираат уметничката вештина на Миладинов: „Книгите ваши, историја ваша / В народогубач оган фрлихме, / И будушнос ви с рȃката наша / Во темен облак ви ја завихме“.

**Референтна литература**:

Бојаџиевска, М. (2007). Романтичарска иронија. *Поимник на книжевната теорија*, прир. К. Ќулавкова. Скопје: МАНУ, 473-474.

Кант, И. (2005). Критика на моќта на судењето. *Убавина и уметност*, прир. Иван Џепароски. Скопје: Магор, 195-238.

Капушевска-Дракулевска, Л. (2007). Романтизам. *Поимник на книжевната теорија*, прир. К. Ќулавкова. Скопје: МАНУ, 471-473.

Миладинов, К. (1980). *Избор*. Избор и предговор Г. Тодоровски. Скопје: Мисла.

Пирузе-Тасевска, В. (1997). *Толкувања и вредности (студии и есеи од српската и македонската литература).* Скопје: Детска радост.

Поленаковиќ, Х. (1989). *Студии за Миладиновци*. Скопје: Македонска книга.

Радически, Н. (2012). *Миладиновци (три аналитички ретроспекции)*. Мешеишта: ЗНУК Хоризонти 12.

Beker, М. (1979). Romantizam i kasnije. *Povijest književnih teorija*, prir. M. Beker. Zagreb: SNL, 211-238.

Coleridge, S. T. (1979). Biographia Literaria. *Povijest književnih teorija*, prir. M. Beker. Zagreb: SNL, 292-304.

Genette, G. (1979). *Introduction à l’architexte*. Paris: Édition du Seuil.

Goethe, J. W. (2010). *West-East Divan, the Poems, with “Notes and Essays”*. Trans. by M. Bidney. Albany: State University of New York Press.

Herder, J. G. (1991). Narod i jezik. *Teorijska misao o književnosti*, prir. P. Milosavljević. Novi Sad: Svetovi, 175-177.

Hugo, V. (1979). Predgovor „Cromwellu“. *Povijest književnih teorija*, prir. M. Beker. Zagreb: SNL, 316-332.

Milosavljević, P. (1985). *Metodologija proučavanja književnosti*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.

Novalis, F. (1979). Fragmenti (izbor). *Povijest književnih teorija*, prir. M. Beker. Zagreb: SNL, 259-265.

Paul, J. (1979). Škola estetike (izbor). *Povijest književnih teorija*, prir. M. Beker. Zagreb: SNL, 268-273.

Schiller, F. (1979). O estetskom odgoju čovjeka. *Povijest književnih teorija*, prir. M. Beker. Zagreb: SNL, 203-207.

Velek, R. (1966). *Kritički pojmovi*. Prev. A. I. Spasić i S. Đorđević. Beograd: Vuk Karadžić.

Wordsworth, W. (1979). Predgovor lirskim baladama. *Povijest književnih teorija*, prir. M. Beker. Zagreb: SNL, 276-29.