

Авторот како препејувач и препејувачот како автор—за двете преобразби на поемата „Сердарот“

Истражувањето на специфичностите кои се врзани за посебното место и улога на авторот и препејувачот во однос на литературното дело, но и за нивниот меѓусебен однос подразбира разновидна методолошка насоченост. Од една страна, очигледни се и неминовни феноменолошките импликации, кои соодветно ја третираат природата на уметноста и културата воопшто, а од друга страна занемарувањето на „современите“ (или, подобро речено, посовремените) постмодернистички истражувања кои изнедрија од надминувањето на структуралистичките и феноменолошките проучувања може да доведе до сложени (и неточни) заклучоци. Според тоа, првичната намера која го раководи ова согледување (и анализа) не се расветлува низ нужното конфронтирање на понекогаш недоволно дискутираните книжевно-теориски проблеми, туку таа е насочена пред сè кон нивно потемелно поставување во соодветен контекст, кој натаму би можел да донесе значајни резултати применливи во врска со пошироката естетичка анализа. Со цел да се постигне поголема видливост, нашето истражување првенствено е упатено кон двајца автори/препејувачи (Георги Сталев и Григор Прличев), чија уметничка постапка во однос на поемата „Сердарот“ ја овозможува соодветната споредба.

Во современата научно-теориска сфера, проблемот на авторот и авторството (во чии рамки можеме да го согледаме значенски изолираниот случај на препејувањето), особено по клучните и доминантни ставови на Ролан Барт, Мишел Фуко и Жак Дерида е сосема поставен во заден план (сè уште ни се чини мошне ригидно да речеме дека е целосно занемарен). Интересно е што тројцата теоретичари кои го инаугурираа поимот на изолирањето/бришењето на субјективноста од „текстот“ на културата, а потоа и авторот од уметничкото дело, истовремено создадоа своевиден ореол на престиж околу културолошките и книжевните проучувања, што во дадена мера влијаеше врз акцентирањето на нивните ставови. Клучната поставка за „смртта на авторот“ Ролан Барт ја дава во истоимениот текст, кој изврши силен пресврт во науката, согледувајќи ги претходните импликации во идејата за антиавторството на Маларме. Шон Барк, кој го

истражува овој процес, во својата студија „Смртта и враќањето на авторот“ недвосмислено укажува дека понекогаш има силна потреба да се отфрли тврдењето дека Маларме е „’духовен‘ автор на авторовото исчезнување“ (9), особено поради тоа што исказот на Маларме, во кој тој тврди дека „чистото дело имплицира исчезнување на поетот-говорител, кој ја препушта иницијативата на зборовите придвижени од нееднаквоста откриена во нивната меѓусебна колизија; тие се расветлуваат еден со друг и минуваат како оган преку скапоцените камења, заменувајќи ги аудибилните дишења на претходниот лирски стих од отуѓената личност која ја диригира фразата“ (Burke 8) не треба да се гледа како воспоставување на нова теорија, туку како кулминација на романтичарската доктрина за доминација на внатрешниот порив (инспирација) во форма на исчезнување на поетот и негова замена со имплицитната потреба за искажување (импресионистичка естетика), т.е. пронаоѓање на литературата во самиот јазик (писмо).

Доколку се направи едно доследно разгледување на начинот на кој се развиваат идеите кај Барт, Фуко и Дерида (онака како што тоа го прави Шон Барк), ќе може да се забележи несомненото влијание кое врз нив посредно го вршат Едмунд Хусерл и Мартин Хајдегер низ теориските и филозофските согледби на Сартр и Морис Мерло-Понти. Се разбира, феноменологијата е таа која го оживува свесниот картезијански субјект во новорубо, правејќи го исклучително историски. Иако мора да се напомене дека суштински, тезите на Хусерл и Хајдегер во голема мера и се разликуваат, особено во однос на т.н. „феноменолошка редукција“ (изведена во неговата трансцендентална феноменологија), сепак изнедривањето на субјективноста во нов облик (како временско битие) е нешто кое несомнено ги поврзува. Ханс-Георг Гадамер, кого Хајдегер го смета за „значаен патоказ“ кој овозможува интерпретација на неговите идеи, во поговорот кон делото „Праизбликот на уметничкото дело“ укажува на спојот меѓу егзистенцијализмот и метафизиката (128-129), кој Хајдегер во својата „фундаментална онтологија“ го постави враќајќи се кон битието како *ousia*, а не *ens* (супстанција). Ваквите ставови неминовно влијаеја врз тројцата автори-теоретичари, особено согледувањата дека „’земјата‘ е една нужна самоопределба на уметничкото дело“ (Гадамер 134), или ставот дека „уметноста, во буквалната смисла на зборот, е светоглед“ (Гадамер 137). Од друга страна, влијанието од структурализмот, кое во Франција се почувствува посредно дури во 60-тите години на 20 век преку согледбите на Леви-Строс за несвесната структура на семејната организација и

ставовите на Жак Лакан за сличноста меѓу структурата на јазикот и лингвистичкото несвесно соодветно ја исцртува тезата која тројцата теоретичари ќе ја заговараат-потребата субјектот да се разнебити и деперсонализира целосно (а не да се маргинализира или остави настрана, како што тоа го направија формалистите).

Иако во почетокот Барт изврши неколку клучни структуралистички истражувања, во „S/Z“ целосно расчистува со фигурата на авторот како „доказ“, сведок на пишувањето: „Она што го слушаме, според тоа, е *поместениот* глас кој читателот му го позајмува, приближно, на дискурсот: дискурсот зборува според читателовите интереси. [...] Во текстот само читателот зборува“ (151). Се разбира, деперсонализацијата на текстот како писмо и истакнувањето на неговата интертекстуална природа го води Фуко кон согледбите за дискурсот како структура, поле во кое постојат соодветни правила на градење, при што по пат на соодветна „генеалогичка“ знаењето и дискурсот не се врзуваат за конкретен субјект:

„Ние, значи, во дискурсот не гледаме појава на исказ, вербален превод на една извршена синтеза на друго место, туку тука бараме пред сè поле на правилност за различните положби на субјективноста. Така сфатениот дискурс не е величествено пројавување на субјектот кој мисли, сознава и зборува: напротив, тоа е еден склоп, во кој може да се одредат распрснатоста на субјектот и неговиот дисконтинуитет во однос на самиот себе“ (Фуко 60).

Сепак, тука е вистинското место да се запрашаме што се случува тогаш со литературното дело, доколку тоа се сведе само на дискурс кој хоризонтално се трансформира во дадена мрежа на дискурси и дали таквата негова „објектификација“ воопшто може да се издвои како естетичка. Третата перспектива, која Дерида ја формулира во контекст на разликата која се протега во простор и во временска одложеноост (неговото *différance*), разрушувањето на секоја структура како импотентна од друга страна доведува до создавање на вишок, кој претставува апорија во форма на нерешлива логичка тежина. Ова одлично ја отсликува привлечноста на ваквата теорија, но и неможноста постојано да се гради врз „рушевини“. Токму затоа Барк одлично забележува: „Понекогаш моралистички, понекогаш со здраворазумски тонови, идејата за смртта на авторот се напушта со изговор дека нема основа и толкувајќи ја како уште една досетка на континенталниот авангардизам, кој се задоволува со уште еден

мистификаторски парадокс“ (16-17). Во таа мера, исказите на Дерида за потеклото како „трага која го заменува постоењето кое никогаш не било присутно“ (Derrida 372), пишувањето кое го отвора патот кон текстот, но ја затвора книгата, повторувањето како елипса и знакот како повторување, при што постои двоумење меѓу пишувањето како децентрирање и пишувањето како афирмација на трагата–делуваат сосема радикално и во суштина го поставуваат и „авторот“ и читателот пред клучното прашање: да се прифатат или отфрлат овие ставови, несомнено без можност за едно средно решение.

Изнесените промислувања за нужното отфрлање на авторот (субјектот) од толкувањето на науката и културата воопшто сепак го поттикнаа Барк да согледа еден можен среден пат меѓу боготворењето и непостоењето на авторот, кој би бил во форма на еден нов хуманизам, тргнувајќи од човекот, кој е нужно сопоставен во однос на сите временско-просторни искуства, па на одреден начин дури и противставен на иднината: „Според тоа, како што Валас Стивенс детално напоменува дека 'теоријата на поезијата е теорија на животот', теоријата на авторството исто така има посебно место во нашето чувствување на човековата судбина и неговите наративи“ (198). Во суштина, и нашата анализа подразбира еден ваков „среден“ пат, кој првенствено се раководи од Бахтиновите естетички размислувања, како и од феноменолошките на Роман Ингарден. Свкупната книжевно-теориска работа на Михаил Бахтин, која во голема мера е идентично поттикната од феноменолошките и структуралистичките истражувања, ја позиционира потребата од надворешно поставениот и трансцендентен Друг, кој во секоја смисла ги определува условите под кои се појавува естетското. „Проблемот на авторот“, како што го нарекува самиот вклучува првенствено вредносно разликување на „Јас“ и „Другиот“, што би значело постоење на автор, кој го конципира сопствениот вредносен став низ категоријата на Другиот. Авторот се наоѓа „на границата од светот кој го создава, како негов активен творец“ (Bahtin 204), притоа „го пронаоѓа“ (а не раѓа) јунакот низ соодветните елементи кои му се трансгредиентни и прикрупени од уметничката постапка. Авторот, според тоа, ниту при научното ниту при естетското набљудување нема потреба да биде објективизиран (т.е. согледан како човек), бидејќи тој е првенствено „принцип на видување“:

„Авторот, пред сè, мора да биде сфатен од случувањето на делото како негов учесник, како читателов авторитативен раководител во него. [...] Авторот за читателот е,

во делото, севкупност на создавачки принципи кои задолжително треба да се остварат, единство од трансгредиентни моменти на видување, кои се однесуваат активно кон јунакот и неговиот свет. Неговата индивидуализација како човек е второстепен создавачки чин на читателот, критичарот, историчарот, независен од авторот како активен принцип на видување—чин кој него го прави пасивен“ (Bahtin 221).

Според тоа, очигледно е дека може да се постави една аналогија меѓу Бахтиновата потреба од Другиот и уништувањето на тоталитарноста кај Дерида низ „солиситација“ (која етимолошки укажува на „поместување на целината/самотијата“—од латинското *sollus* со значење ’сам/целост‘ и *citare* ’придвижување‘). Аналогно на овие исказувања кои се во контекст на авторството се поставува уште едно клучно прашање—зошто поместувањето/разградувањето/децентрирањето е насочено кон авторот, а не кон читателот? Во таа смисла, и читателот се појавува како прибежиште и сигурен центар по извршеното децентрирање, но и екстернализирана „свест“, која ја доживува возбудената желба на книгата како полип, кој остава траги по нејзината кожа. (Derrida 376)

Значајно прашање во овој контекст претставува прашањето за начинот како препејувачот треба „да се доживее“ во однос на авторот. Токму поради тоа што авторот гради вредносен однос кон јунакот и претставува активна создавачка енергија (авторот како носител на целината), препејувачот (и преведувачот) се појавува како активен Друг, кој не го преобразува значењето, туку го поместува вредносниот центар од вредносното видување на авторот. Оттаму се создава и тоа привидно чувство дека препевот/преводот може нешто да деструира или да извлече некои авторови согледби од контекст. Соодветно на тоа, препејувачот почнува да се доживува како нов автор. Интересно е, притоа, дека многу ретко се работи за суштинска деконтекстуализација (иако во нашиот пример имаме работа со автори децениски оддалечени), сопоставувањето на материјалот покажува блага (но не и слаба) нијанса на идеологизација во бахтиновска смисла (напластување на системи од идеи), што зборува за потреба од исцрпност во анализата. Авторот во суштина има потреба од една точка надвор од себеси, која носи спознајно-етички моменти со цел да го изгради јунакот и уметничкиот свет, но од друга страна препејувачот е двојникот (*le double*), кој е таков и во однос на авторот и во однос на јунакот, и кој притоа бесконечно поместува, придвижува. Доколку се согледа таа позиција во однос на активната енергија која ја носи препејувачот, тоа би значело дека трансгредиентните моменти кои се нужни и

за препејувачот (преведувачот) како создавач тој ги наоѓа не само во „автентичниот“ автор на текстот, туку и во однос на селекцијата од сопствениот хоризонт на видување. Оттаму, веројатно, недоволно успешниот препев/превод во суштина зборува за осамениот обид, кој при дофаќање на контурите и исполнување на делото со ефектите на смислата заборава да го пречисити и пополни со соживувањето од аспект на Другиот. Потребата од „сопреживување“ и „враќање кон себе“ како еден вид естетска задача за која зборува Бахтин укажува на потребата од „естетска љубов“ меѓу авторот и јунакот, т.е. завршување во форма на придавање мноштво нови вредносни квалитети, изразени главно низ уметничкиот свет. Соодветно на тоа, координацијата меѓу авторот и преведувачот/препејувачот добива уште посилено нијансирање на акцентите, кои ги поврзуваат и градат нивните естетички релации: „[...] Овој дијалог, или тензија меѓу два текста, меѓу два јазични и културни медиуми и меѓу два писатели, е одлика на вистинскиот превод“ (Фистер 384).

Анализата на двата текста ја поставуваме во еден широк контекст. Пред сè, покрај формално-стилските и јазичните разлики кои ги поседуваат двата текста, она што е посебно воочливо се однесува на градењето на уметничкиот свет, т.е. трансгредиентните моменти кои го довршуваат и прават функционална целина. Заради методолошка транспарентност, Прличевскиот препев ќе го третираме како авторски текст, додека препенот на Сталев во контекст на вештата уметничка и препејувачка постапка. Двата текста почнуваат со специфичната словенска антитеза, која препејувачот Сталев ја дополнува со една соодветна интертекстуална алузија: „Дал’ султанот арачлии предвреме беше пратил“ (Прличев 1970, 5) и соодветна корелативност со текстот на Библијата, дел што кај препејувачот Прличев целосно се вклопува во фолклорната матрица на типичниот јуначки десетерец: „Ил в’лци вам стада поразили“ (Прличев 1974, 27), наспрема „Ил’ рој од скакулци се вдал?“ (Прличев 1970, 5). Принципот на градење на квази-асертивните пропозиции во литературното дело (според Ингарден) подразбира и нивно засегање на семантичко ниво, што потоа влијае врз целиот контекст во кој тие се појавуваат. Таква природа има употребата на синегдохите во препенот на Сталев, кои соодветно (со пренесување во поинаков вредносен контекст) вршат нијансирање на дадени атрибути на ликовите во функција на изразување повисок етички или емоционален квалитет: „[...] Т’пла бања Кузману Сердару“ (Прличев 1974, 28) наспрема: „[...] вода да стопли за толку

/ саканите капнати јуначки нозе и глава [...] / Него го носеа молкум“ (Прличев 1970, 8); „[...] разрушава огради шкиптарски/с’храњујушч Господина драга“ (Прличев 1974, 31) – „ [...] пробиваше пат, спасувајќи на херојот глава / – зошто го сакаше многу“ (Прличев 1970, 15); „ [...] певец добар и во гусли славен, / веж во танци и крвави битки“ (Прличев 1974, 34) – „ [...] од чијашто песна и свирба треперат уши: / опитен човек во војна.“ (Прличев 1970, 19); „да узнајат всички смртни људје / koliko чести јуначество Гега“ (Прличев 1974, 35) – „Та нему му прилега погребението свето! / Нека да разбере Неда / Албанецот како го цени јуначкото сето! [...]“ (Прличев 1970, 21). Низ овие примери е сосема воочливо како функционира делот во однос на целината во рамките на синегдохата, како и фактот зошто е таа толку присутна во начинот на кој препејувачот Сталев ги гради ликовите. Во суштина, сопоставувањето на туѓото наспрема своето, притоа со потенцирање на даден јунаков физички белег, сосема кореспондира со традицијата која се евоцира (хеленската), која истовремено добива нови вредносни жаришта по пат на поместување во контекстот. Повеќето од нијансираните елементи притоа го надминуваат рамништето на значењето и почнуваат да функционираат како симболи, засегајќи ја смислата и спротивставените акценти. Еко во врска со симболот напоменува дека тој е ефект на смислата, тој „го преобразува феноменот во идеја, идејата во слика, и тоа на таков начин што идејата во сликата засекогаш да остане бескрајно дејствувачка, недостапна, па и кога ќе се изговори на сите јазици пак да остане неискажлива“ (135), за разлика од алегоријата, чие сликовно преобразување го ограничува поимот и го прави целосно искажлив.

Елементот на содејство меѓу авторот и препејувачот и неговата активна создавачка енергија посебно се гледа во начинот како се организира наративниот дискурс, т.е. временските односи во контекст на раскажувањето. Редот на настаните е особено впечатлив, укажува на анахронија која е типична за Хомеровата „Илијада“ (според Женет), во форма на консеквенца која условува претходни дејства. Сепак, во однос на градењето на ликовите, намерата на препејувачот на неколку наврати се остварува низ специфични пролепси (антиципации од моментот на сегашноста) на рамниште на лик, кои се всушност аналепси на рамниште на нарацијата-белешки однапред кои за читателот се форма на секавање, ретроспекција (Genette 73-77): „Тја е Неда, Кузманова мајка / в’ вси

мајки хвална и блажена“ (Прличев 1974, 28); „Таа е кутрата Неда, / несреќната, достојна мајка на Кузман.“ (Прличев 1970, 7)

Во рамките на градењето на ликовите особено е важен начинот како препејувачот, покрај завршената целина од авторот додава нови трансгредиентни елементи, кои одново ја потенцираат силата на вредносното поместување. Интересно е како при отсликувањето (градењето) на ликот на Неда препејувачот во однос на Прличевиот текст најпрво го конкретизира внатрешниот квалификатив на душата (во таа смисла, би рекле дека тоа е херојството), а дури отпосле надворешноста, која доживува варијации во интензитетот: „Време тихо: вечер е пролетен... / на праг дверниј седнала умилно / жена горда, честна, среднолетна, / м’жествена како Амазонка / и прелестна како афродита. / Пред колена сплела силни р’це, / меж колена пушкино е дуло, / кое сама осветлила беше.“ (Прличев 1974, 27-28); „Во пролетна вечер задумано почива една / жена, седејќи на прагот. / Со раце на колена, пушката светната ледна / таа ја милува благо. // На средна е доба; и јадра, и сосема здрава, / кршна и херојски силна. Извајана е амазонската нејзина става: / вистинска личнота милна.“ (Прличев 1970, 7) Ваквата алтернација во однос на примарноста на дадени квалитети во споредба со другите очекувано ја менува средишната точка, каде внатрешната „душа“ се спојува со надворешното „тело“. Токму поради тоа, јунаштвото е елемент кој препејувачот го потенцира, поместувајќи го од возвишеното место во античката етика кон човечкото средиште на дисперзирани емоции: „Одвешча же строго скрбна Неда (печал силна стискаше еј гр’ди / и матерниј гнев се изливаше) [...]“ (Прличев 1974, 36); „А Неда / со закован поглед в кој омраза молња се крие / гледа во водачот бледа. // Ко втрештена беше. Молчалива-риба! / Но бликна / одеднаш болката пушта: / ѝ тежеше в гради. Ја натера гневот, та викна / луто мајчината уста [...]“ (Прличев 1970, 22) Она што се добива како слика од вака организираната внатрешна состојба многу повеќе го отсликува психолошкото прекршување, а со тоа и потенцираната желба за одмазда, која кај Прличев е многу повеќе во форма на должност кон колективот: „Драго ми е во свештени битви / да одвргна житијско бreme, / да при бога вида драго чедо.“ (Прличев 1974, 37); „Јас да ве уништам морам, // ил’ мртва ќе паднам. Зошто ми е живот кога / син ми неодмазден ќе е? [...]“ (Прличев 1970, 23) Интересно е, секако, да се забележи какви нијанси добива поривот за стишување на болката—од една страна, Прличев ја дополнува внатрешната состојба на ликот со желба за достоинствена смрт (надвор од

Аристотеловите поетички препораки), додека препејувачот на тој елемент ја додава и желбата за уништување на „пљачкашот“, кој е во голема мера национално и религиозно-идеолошки стигматизиран. Сосема видливите трансгредиентни елементи со кои ликовите се дополнуваат во контекст на нивните внатрешни состојби точно зборуваат за поместувањето на вредносното видување–јуначката мајка, која е потпора на најсилната болка кај Прличев („Недин вид божествен“), наспрема изразената Недина болка кај препејувачот Сталев, која укажува на почовечки реализиран лик, чија „божественост“ е поставена во заднина: „Им рече... Ја гледаат збунето Гегите неа: / лик на природата сама... / А луѓето, сите со трепет замаени беа / од необичната драма. / И откако дадоа збор Арнаутите, секој од нив се заколна дека / не ќе врши грабежи, сè дури постои веков, / во намачената Река.“ (Прличев 1970, 24) Ликовите на одреден начин и во двата случаи (особено низ градењето на нивната внатрешна состојба) го втемелуваат сопствениот идентитет, потенциран во корелација со неприсутниот главен лик. Тоа е посебно специфично во однос на Марија (Маља), свршеницата на Кузман, каде покрај стилско-изразното сопоставување меѓу контрастот и синестезијата, релацијата на авторот и препејувачот е маркирана квалитативно: „В нем царствува хмурна меланхолија / и скрб чрна на чело еј светло [...]“ (Прличев 1974, 46); „И печатот во него жалта ја изразил жешка / жалта што нема да мине. / На чело светло се одрази тагата тешка: / срцето таа го кине.“ (Прличев 1970, 36)

Посебно изделено прашање претставува градењето и вредносното перципирање на просторните односи во двата текста, што во дадена мера најдобро го осветлува проблемот на надворешното градење на ликот во авторската интенција. Во препевот на Сталев се забележува свесно нијансирање на просторните односи, нивно потенцирање како мошне важен елемент во невербалното комуницирање со читателот, но и нивната улога во поместувањето на центарот. Акцентот е ставен врз елементот на општествениот кодекс на Другиот (Албанците)–почитта, која е засилена и со проксемичката поставеност: „И се Геги редом преклониха, / Кузманова стиснаха десница / и свештена клетва се заклеха: / ’На тебе се к’ља как на бога, / ск’па жртва за худи народи, / ни ја имам наскрбити мајка / ни другому тоа дозволити.““ (Прличев 1974, 36); „Со почит, пред телото мртво Кузманово, рака Гегите кренаа веднаш. / Тупаници стиснаа силно; пред мртвиот вака / клетва изрекоа една: // - ’Се колнам јас, јунаку, никогаш мајката твоја / да не ја нажали

Гега. / И нема да дозволам, еве на зборот си стојам, / смртник да пречи од сега.“ (Прличев 1970, 22) Слично, начинот на кој Неда го доживува соочувањето со мртвото тело на синот целосно е предаден низ говорот на телото, кај Прличев таа е свесна и успева делумно да ја изрази болката низ говорот, додека препејувачот Сталев сосема ја исклучува од вербалниот контекст, а телесноста сведочи за огромната болка: „Мртовецот таа го соблече... Крвави порој; / лута и не една рана... / А мајката браздите кога ги виде, без зборој / ко поулавена стана. // Тресејќи се целата, очи со раце стискајќи, / в пот се изблеа ладна: / Еринија чиниш ја збрка; и глава ко лисје, нишајќи / таа полумртва падна.“ (Прличев 1970, 25-26)

Изделено прашање, кое исто така се надоврзува на соодветните просторно-временски релации низ кои автентично се согледува естетското сопреживување и враќање во себе на авторот/препејувачот претставуваат многубројните деконтекстуализации во форма на промена на перспективата, кои сметаме дека посебно и најјасно ја потенцираат специфичната аксиологија на создавачот: „Коњ отварја ноздри си широки, / често хврчи как да му е драго / че и тој е учасник победи / тела т’пчи трепетни шкиптарски. / Вс’ду беше жалобно стенање.“ (Прличев 1974, 31); „Со ноздри раширени, ’ржеше коњот во пена / –другар во триумфот жнеан; / тој гордо ги газеше телата бедни што стенат... / силни офкањата беа.“ (Прличев 1970, 15) Таквото преземање на туѓиот аспект станува уште повоочливо, доколку земеме предвид дека ова се појавува во раскажувањето на најстариот од Гегите. Се разбира, во контекст на ефектите и нужните преобразби на стилот, препејувачот успева да ги збогати многуте Прличеви компарации со метафори, понекаде и со нијанси на оксиморон: „Но одеднаш се слушна надвор како некој стапи / со еден толку тивок шум [...]“ (Прличев 1970, 9) Секако, прашање на стилот е и потенцирањето на дадени нијанси на лексемите или нивно неутрализирање: „Кузманово счастје“ – „злото“; „ридајущча мајка“ – „тажен створ“; „звук женски“ – „гласот сладок женски“; „нем светилник“ – „кандилцето“ и сл.

Со цел уште еднаш да ги расветлиме соодветностите и разликите кои се појавуваат меѓу авторот и препејувачот би требало да извлечеме неколку хипотези. Бахтин укажува на важноста на внатрешната форма (уметничкиот свет) во книжевноста наспроти надворешната (материјалната, т.е. онаа која се реализира низ јазикот). Токму поради тоа што материјалната форма на книжевното дело е непросторна, внатрешната форма најчесто

не е во вид на визуелна претстава и е често проникната со емоционално-волеви нијанси (поради што не претставува целина и завршеност). Фактот дека внатрешната форма е далеку повидлива во препевот на Сталев укажува на идеалот, според кој епиката одлично ги следи параметрите на доследно надворешно опишување на ликот. Од друга страна, тоа во случајот на Прличев означува постоење на еден вид „зедничка телесност на сакрално-етичкото заедништво“ (Bahtin 61), што повторно зборува за обид доследно да се проследи принципот на формирање на уметничкиот свет. Интересно е што Прличев, кој создава во втората половина на 19 век, кога има проблесоци на романтичарските тенденции во Македонија, создава лик кој соодветствува на настојувањата на романтизмот, односно (според Бахтиновите укажувања) целосно завршен лик кој успева да ги надмине тенденциите на авторот и да се постави како надмоќен во однос на него (веројатно тоа е веќе постигнато низ соодветната дивинизација на неприсутниот колективен заштитник).

Токму поради тоа што препевот успева да создаде простор за трансформација на еден вредносен контекст во друг, уметничкиот свет добива уште повидлив карактер на хибридно суштество, кое постојано ги менува своите наметки (како Хумбаба, чуварот на кедровата гора во епот „Гилгамеш“). Посебно изделено е прашањето дали во препевот постои естетската фигура на авторот. На ова прашање би добиле потврден одговор само доколку земеме предвид дека остварувањето на препејувачот како естетски значаен дел од формата на уметничкиот текст е неможно без сопствено (внатрешно) преживување во „надворешноста“ на авторот (која истовремено ја дава потребната вредносна компонента). Идентично на тоа, естетски трансформираниите фигури на авторот и препејувачот се нужност, тие ја означуваат тенката линија меѓу уметноста и играта, која нема центар исто како и фантазијата. Токму поради тоа што уметноста е повеќе од соживување и стекнување искуства, стопувањето на центарот како граница би значело пронаоѓање целосност во сеприсутноста (во *sollus*), која сама по себе е присуство во исчезнување. А тоа присуство, кое е еден вид „непријателство на присутното“ (Гадамер 148) е всушност одбрана на „во-себе-постоењето“ според Хајдегер, кое се брани отфрлајќи го целосното разоткривање на битието, што би довело до негово уништување. Како што укажува Бахтин, дури и кога не го персонализираме авторот (што најчесто се прави по естетско вреднување на прочитаното) разоткривањето не е завршено, па според тоа постои неможност да го воочиме и „изведеме“ уништувањето на авторот како субјект, кој се

забележува зад затскриената присутност (т.е. зад придвижената целост). Очигледно естетиката е една од науките која во однос на поставените категории е сè уште во зачеток.

Литература

кирилична:

1. Гадамер, Ханс-Георг. *Поговор*. Во: *Праизбликот на уметничкото дело*. Прев. Кица Б. Колбе. Скопје: Магор, 2006.
2. Прличев, Григор. *Сердарот*. Преп. Георги Сталев. Скопје: Македонска книга, 1970.
3. Прличев, Григор. *Собрани текстови*. Прир. Тодор Димитровски. Скопје: Македонска книга, 1974.
4. Фистер, Манфред. *Имитацијата и интертекстуалноста кај Роберт Лоуел*. Во: *Теорија на интертекстуалноста*, прир. Катица Ќулавкова. Скопје: Култура, 2003.
5. Фуко, Мишел. *Археологија знања*. Прев. Младен Козомара. Београд: Плато, 1983.
6. Хајдегер, Мартин. *Праизбликот на уметничкото дело*. Прев. Кица Б. Колбе. Скопје: Магор, 2006.

латинична:

1. Bahtin, Mihail. *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*. Prev. Aleksandar Badnjarević. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1991.
2. Barthes, Roland. *S/Z*. Trans. Richard Miller. Oxford: Basil Blackwell, 1990.
3. Burke, Seán. *The Death and Return of the Author*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2008.
4. Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. London and New York: Routledge, 2001.
5. Eko, Umberto. *O simbolu*. Vo: *O književnosti*. Beograd: Narodna knjiga-Alfa, 2000.
6. Genette, Gérard. *Narrative Discourse, An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca and New York: Cornell UP, 1983.
7. Ingarden, Roman. *The Literary Work of Art*. Trans. George G. Grabowicz. Evanston: Northwestern UP, 1973.

**The Author as a Verse Translator and the Verse Translator as an Author-the two
modifications of the poem “Serdarot”**

(Summary)

One of the main conditions to provide a thorough inquiry of the specifics connected with the role (and the relation) of the author, and verse translator in the literary work of art is the diverse methodological orientation. On the one hand, the phenomenological implications are obvious, and they treat the nature of art and culture in general, and on the other, the mistreatment of the contemporary postmodern researches that emanated from the surpass of structural and phenomenal explorations can lead to a complex (and incorrect) conclusions. According to this, the primary intent that directs this analysis is not light up through the necessary confrontation between insufficiently discussed literary and theoretical problems, but instead, it is focused on their foundation in appropriate context, which can lead to important results applicable in the broader aesthetic analysis. In order to achieve transparency, our investigation is foremost directed to the two authors/verse translators (Georgi Stalev, and Gligor Prlicev), whose artistic method in the poem “Serdarot” makes their comparison possible. The verse translation creates a place of modification between the two value contexts, and the specific existence-in-extinction of the being in the literary work of art underlines impossibility of author’s destruction, and diminution. It is obvious that aesthetics is in embryo, according to its categories.