



**Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ –
Скопје**

Филолошки факултет „Блаже Конески“ – Скопје



Сузана Владо В. Спасовска

**ОРФИЧКОТО НАЧЕЛО ВО ГЕНЕЗАТА
НА ЛИРСКИОТ ПЕВ**

Докторски труд

Скопје, 2024



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



Сузана Владо В. Спасовска

ОРФИЧКОТО НАЧЕЛО ВО ГЕНЕЗАТА
НА ЛИРСКИОТ ПЕВ

Докторски труд

Скопје, 2024

Докторанд:

м-р Сузана Владо В. Спасовска Тема:

„Орфичкото начело во генезата на лирскиот пев“

Ментор:

Проф. д-р Лидија Капушевска-Дракулевска

Филолошки факултет „Блаже Конески“ – Скопје

Комисија за одбрана:

Проф. д-р Маја Бојациевска, претседател

Филолошки факултет „Блаже Конески“ – Скопје

Проф. д-р Лидија Капушевска-Дракулевска,

Филолошки факултет „Блаже Конески“ – Скопје

Проф. д-р Владимир Мартиновски,

Филолошки факултет „Блаже Конески“ – Скопје

Акад. Влада Урошевиќ,

Филолошки факултет „Блаже Конески“ – Скопје

Акад. Ферид Мухиќ,

Филозофски факултет – Скопје

Научна област:

Наука за книжевност

Датум на одбрана:

Сузана Вlado В. Спасовска

**ОРФИЧКОТО НАЧЕЛО ВО ГЕНЕЗАТА
НА ЛИРСКИОТ ПЕВ**

– А п с т р а к т –

Во докторската дисертација *Орфичкото начело во генезата на лирскиот пев* се засегнува традицијата на орфичката поезија и се проблематизира античкиот мит за Орфеј и неговото транспонирање во книжевноста. Бидејќи темата е тесно поврзана со античката митологија, неминовно беше да тргнеме по стапките на митската и архетипската критика, како и по авторите коишто се воделе според принципите на оваа критичка школа и најдобро ги примениле во анализите на поетските текстови. Тука во прв ред мислиме не само на Јунг и Фрај, туку и на Сјуел и Штраус кои митот за Орфеј го издигнуваат на ниво на орфичка поетика, која се манифестирала практично во сите епохи. Од анализите на клучните дела и автори на романтичарскиот, симболистичкиот и модернистичкиот поетски круг, во оваа дисертација се обидовме да извлечеме поетички модели и нив да ги примениме во современата македонска поезија.

Она што го внесовме како новина во македонската книжевна критичка мисла е дека митот за Орфеј има двострана природа, односно своја површинска и длабинска структура. Првата, површинската, која се однесува само на митемите на самиот мит, ја нарековме орфејска, додека длабинската структура на митот ја подразбира и филозофско-религиозната заднина, што најдобро се одразува во орфичкото учење и затоа ја нарековме орфичка. Тука засегнавме негови аспекти и со тоа овој дел од трудот доби интердисциплинарен карактер, каква што е впрочем и самата наука за митот. Исто така, претставивме преглед на книжевните обработки на митот за Орфеј низ историјата на книжевноста, како и слика за современата состојба на т.н. митолошка поезија, а како мал прилог кон македонската фолклористика, го анализиравме орфичкиот култ во народната лирика и направивме споредба на една од песните за Орфеј во *Веда Словена* со средновековната англиска балада „Сер Орфео“.

На крајот, ги сопоставивме орфичкиот и прометејскиот принцип, како генерални концепти на човековата филозофска мисла и во таа осцилација меѓу нив ја видовме и констатацијата на нашиот знаменит Блаже Конески, кој зборувајќи за улогата на поетот во општествените констелации на револуции и борба за социјална и национална правда, вели: „Нема тогаш да ѝ биде лесно на Лирата. Сепак, останува поуката дека човек треба и во најтешки услови да го прави тоа што може да го прави најубаво. Тоа е право на добрите мајстори во сите занаети“. Со оваа теза, всушност, сакавме да покажеме дека и македонската лира, без оглед на времињата, секогаш била во рацете на добри македонски мајстори на песната.

Клучни зборови: митот за Орфеј, митска и архетипска критика, орфички култ, орфејска и орфичка поезија, поетички модели, современа светска и македонска поезија, орфички и прометејски принцип

Suzana Vlado V. Spasovska

**THE ORPHIC PRINCIPLE IN THE GENESIS
OF THE LYRIC CHANT**

– A b s t r a c t –

The doctoral dissertation *The Orphic Principle in the Genesis of the Lyric Chant* touches upon the tradition of Orphic poetry and problematizes the ancient myth of Orpheus and its transposition in literature. As the topic is closely linked to ancient mythology, it was inevitable to follow the mythological and archetypal criticism and the authors who were guided by the principles of this school of criticism and best applied them to the analysis of poetic texts. We are not only referring to Jung and Frye, but also to Sewell and Strauss, who raise the Orpheus myth to the level of Orphic poetics, which manifested itself in virtually all periods. From the analyses of the key works and authors of the Romantic, Symbolist and Modernist poetic circles, in our thesis we have tried to extract poetic models and apply them to contemporary Macedonian poetry.

As a novelty in Macedonian literary-critical thought, we have introduced the notion that the Orpheus myth has a two-sided nature, i.e. a surface and a depth structure. The first, superficial one, which refers only to the myth itself, we called Orphean, while the deep structure of the myth also implies a philosophical-religious background, which is best reflected in the Orphic doctrine, hence the name Orphic. We have touched on aspects of it here, and so this part of the paper has taken on an interdisciplinary character, like the science of myth itself. We have also presented an overview of the literary treatment of the Orpheus myth through the history of literature, as well as a presentation of the contemporary state of so-called mythological poetry, and as a small contribution to Macedonian folk tradition we have analysed the Orphic cult in folk poems, comparing one of the Orpheus poems in the *Veda Slovena* with the medieval English ballad “Sir Orfeo”.

Finally, we juxtaposed the Orphic and Promethean principles as general concepts of human philosophical thought, and in this oscillation between them we saw the statement of our famous Blazhe Koneski, who, speaking of the role of the poet in the social constellations of revolutions and the struggle for social and national justice, said: “It will not be easy for Lyre then. But the lesson remains that even in the most difficult circumstances, one must do what one does best. This is the right of good craftsmen in all trades.” In fact, with this thesis, we wanted to show that, whatever the times, the Macedonian lyre has always been in the hands of good Macedonian poem masters.

Keywords: myth of Orpheus, mythic and archetypal criticism, Orphic cult, Orphean and Orphic poetry, poetic models, contemporary world’s and Macedonian poetry, Orphic and Promethean principles

Изјавувам дека докторскиот труд е оригинален труд што го имам изработено самостојно.

Своерачен потпис на докторандот

СОДРЖИНА

ВОВЕД	8
ГЛАВА 1. МИТОТ И МИТОЛОГИЈАТА КАКО ГЕНЕРАТОР НА ИДЕИ ВО КНИЖЕВНОСТА	10
1. Поимот на митот.....	10
2. Митот и ритуалот	11
3. Митот, митологијата и митската критика	13
4. Митот и поезијата	19
ГЛАВА 2. МИТОТ ЗА ОРФЕЈ	21
1. Митот за Орфеј и поезијата – теориски промислувања	21
2. Митот за Орфеј меѓу филозофијата и психологијата	29
2.1. Орфеј, Платон и платонизмот	29
2.2. Орфеј и јунговската психологија.....	35
3. Од митот за Орфеј до орфички мит (двојната природа на Орфеј меѓу митот и култот)	44
3.1. Орфеј како антички херој/културен херој или антихерој.....	45
3.2. Двојниот Орфеј – извори на митот за Орфеј и на учењето на Орфеј	51
4. Критички преглед на митот за Орфеј	52
4.1. Скица за портрет (Граф и Робинс).....	52
4.2. Орфизмот како сведоштво за Орфеј.....	61
4.3. Орфичкото прашање	64
4.4. Орфичката идеја кај Платон и Маларме преку Орфичкиот момент кај Мекгехи	69
4.5. Културни модели: Орфеј, Нарцис и Прометеј кај Маркузе и Адо.....	74
5. Орфичките химни како потврда за орфичките иницијации	77
ГЛАВА 3. МИТОТ ЗА ОРФЕЈ ВО ЕВРОПСКАТА КНИЖЕВНОСТ	88
1. Дијакрониски пресек на темата за Орфеј	88
1.1. Орфеј и Исус	89
1.2. Орфеј во средновековната визиura	94
1.3. Хронолошки преглед на мотивот на Орфеј	100
2. Орфеј и орфичките химни во македонската народна култура.....	107
2.1. Орфичкиот култ во балканската народна лирика	107
2.2. Веда Словена како дел од европското орфичко книжевно наследство	113
2.2.1. Ликот на Орфеј во Веда Словена и „Сер Орфео“	121
2.2.2. Кратка скица на „Сер Орфео“	122
2.2.3. Кратка скица на „Орфејова женидба со ќерка на арапски крал“ (Веда Словена, книга прва)	123
2.2.4. Сличности меѓу „Сер Орфео“ и „Орфејова женидба со ќерка на арапски крал“...	124

ГЛАВА 4. ТРАНСПОНИРАЊЕ НА МИТОТ ЗА ОРФЕЈ ВО ПОЕТИЧКА ПОСТАПКА	126
1. Тезата за идеалниот поет, владеењето на сите четири мании и враќањето во идеалниот полис	131
2. Хронолошки модел (според Штраус)	133
2.1. <i>Романтичарски Орфеј – Новалис</i>	<i>133</i>
2.2. <i>Претсимболистички Орфеј – Нервал</i>	<i>135</i>
2.3. <i>Симболистички Орфеј – Маларме</i>	<i>138</i>
2.4. <i>Модернистички Орфеј – Рилке</i>	<i>143</i>
3. Елиот како метафизички Орфеј (според Страндберг)	149
4. Типологија на поетичките модели	153
5. Поетскиот јазик преку митот за Орфеј – како клуч за орфичка и херметичка поетика	153
6. Поетички двоен модел – митски и мистичен Орфеј	162
6.1. <i>Орфејска лирика – Орфејска митска поетска школа</i>	<i>162</i>
6.2. <i>Орфичка лирика – Орфичка мистична поетска школа</i>	<i>167</i>
ГЛАВА 5. МИТОТ ЗА ОРФЕЈ И СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА ПОЕЗИЈА	169
1. Митот и митската критика во македонската книжевност	169
2. Парадигмата на балканскиот/југословенскиот Орфеј	174
3. Македонската (научна и филозофска) мисла и Орфеј	182
4. Орфејски теми во македонската современа поезија	190
4.1. <i>Видливиот Орфеј</i>	<i>190</i>
4.2. <i>Замаскираниот Орфеј</i>	<i>197</i>
5. Орфички теми во македонската современа поезија	203
5.1. <i>Скриениот Орфеј</i>	<i>203</i>
5.2. <i>Симболите на Орфеј како синегдоха</i>	<i>207</i>
5.3. <i>Евридикин глас – англоамериканска перспектива – македонска перспектива</i>	<i>209</i>
5.4. <i>Поетската слика на лебедот како симбол за Орфеј</i>	<i>220</i>
6. Орфејската наспроти прометејската и христијанската поетика	222
ЗАКЛУЧОК	225
КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА	233

ВОВЕД

Ретко кој од познавачите на класичната митологија, а и од општа култура, не слушнал или не ја знае приказната за Орфеј, за неа слободно може да се каже дека е веќе дел од културната и колективната меморија. Но причината поради тоа што таа сè уште се одржува во живот, не лежи само во нејзината посебност туку и во она што таа го носи со себе како скриено значење.

Голем дел од проучувачите на митот за Орфеј го сместуваат тој мит во митовите за слегувањето во подземниот свет, како митови на катабазата, но тоа слегување е практично иницијација, како што подоцна покажуваат архетипските анализи, а кое и ние ќе го засегнеме во нашиот труд. Тоа е сепак само парцијалниот дел, иако се разбира клучен, во митот за Орфеј. Многу поважно е она што е скриено од очите на обичните читатели и обожаватели на античките митови, а тоа е дека со Орфеј не е сврзана само приказната за неговата потрага по неговата сакана Евридика, туку многу повеќе античката литература која или му е нему посветена или произлегла од неговото знаење што го донел од тоа внатрешно патување или иницијација.

Во извесен број антички текстови, кои истакнатиот британски класичен филолог Мартин Л. Вест ги анализира во својата книга *Орфички песни* (1984), секако се споменува Орфеј не само како славен поет туку и како воведувач во античките ритуали. Оттаму, орфичките песни и орфичките текстови се само основа врз која понатаму, во книжевноста на новиот милениум, ќе се проблематизира орфичкото прашање како важна придобивка не само за суштината на поезијата (а ќе видиме и дека се засегнати со него и филозофијата и религијата) туку и за важноста на човековиот духовен светоглед. Затоа и во насловот на нашата дисертација мораше да се лоцира орфичкото начело како суштествено за поетскиот код.

Иако митот за Орфеј се зема како важна пресвртна точка во времето на ренесансата, откако античката митологија, како што би рекол познатиот историчар на религиите, Роберт А. Сегал, ја преживеа смртта на античката религија, тој восхит од митот не престанува, се чини, ни за момент во епохите што следуваат. Особен интерес за митот се пројавува со архетипската критика, која во лицето на античките митови ги согледува несвесните процеси на човековата свест, како меморија дека сето она што човекот го помислил, го рекол и го направил некогаш во дамните времиња, седи заклучено во нас како нашето заборавено сепство и чека вистинска прилика за да се обелодени како минато искуство и минато знаење што ќе му помогне на човекот во сегашниот миг.

Иако генерално некои од проучувачите на митовите, како на пример, митолошките ритуалисти, би сакале во секој мит да видат одредена иницијација, може да се каже дека митот за Орфеј е клучна иницијација за поетите и можеби тоа е една од причините за неговото долго опстојување и употреба во книжевно-уметничкиот процес. Сепак, треба да се каже дека обелоденувањето на таа опсесија со митот за Орфеј особено се потврдува во втората половина на 20 век кога се прави еден детален историски пресек на филозофските и поетичките концепции во кои доминира орфичката идеја, така што во книжевната теорија почнува да фигурира терминот орфички глас, а врз основа на тоа и да се прокламираат орфички поети и орфичка поезија. Најзаслужна за тоа е книгата *Орфички глас* (1960) од американската проучувачка Елизабет Сјуел, во која авторката

предлага три вида мислење во согласност со структурата на митот за Орфеј – првиот дел – владеењето на Орфеј преку зборот и песната со природата и природните сили, вториот дел – моќта на љубовта и потрагата по саканата жена како есенција на животот и третиот дел – смртта на животното тело, кое преку процесот на преобразбата повторно се интегрира во универзумот. Поаѓајќи од ваквата структурна поставеност на митот, Сјуел прави периодизација во која ги сместува клучните фигури на дадена епоха според раслојувањето на самиот мит за Орфеј. Имено, првиот период го именува како шекспиријански и Беконијански кој се совпаѓа со првиот дел од митот каде што Орфеј ја практикува својата моќ врз карпите, дрвјата и животните; вториот период ја опфаќа гетеовската фаза и романтичарите која се совпаѓа со појавата на Евридика во животот на Орфеј и неговото патување до љубовта и смртта и третиот период кој се поврзува со Рилке, каде што се поставува финалната виша и мистериозна фигура, односно последниот дел од митот во кој отсечената пророчка глава на Орфеј е непобедлива дури и во својата деструкција, како и лирата што ја свири песната на Орфеј, сè додека не биде сместена меѓу ѕвездите.

Инспирирани од таа книга, подоцна се појавуваат и други сродни истражувања на орфичкото начело, како што е темелното согледување на делата на некои поети како типично орфички. Таква е книгата на Валтер Штраус *Слегување и враќање (орфички теми во книжевноста)* (1971), која денес претставува теориска платформа за „орфичкоста“ кај значајните европски поети, како што се Новалис, Нервал, Маларме и Рилке, кои преку ликот на Орфеј востановуваат нови поетски канони. По таа книга, излегуваат и други студии кои го проблематизираат орфичкото спознание и искуство и кај други поети како што се: Елиот, Емерсон, Јејтс, Марина Цветаева, Осип Манделштам и многу други.

Уште една важна книга која ги анализира делата на европските постренесансни поети, а која е исклучителна по својата теза дека вистинските поети не смеат да заборават на својата значајна функција, т.е. на својата пророчка улога, е книгата *Орфичка визија: Видовитите поети од Новалис до Рембо* (1964) одлично документирана од страна на Гвендолин Бајс во нејзините анализи. Оттука со право може да се каже дека орфичката традиција, почната како практика од антички времиња, никогаш како да не престанала. Нашата намера е во поглавјата што следуваат да видиме кои се нејзините фази и дали таа може да се открие и во нашата литература. Но најпрво да го разгледаме поимот на митот.

ГЛАВА 1.

МИТОТ И МИТОЛОГИЈАТА КАКО ГЕНЕРАТОР НА ИДЕИ ВО КНИЖЕВНОСТА

1. Поимот на митот

За митот општо се напишани повеќе дефиниции и толкувања. И денес тој сè уште е тема на различни научни дебати. Дури може да се каже дека има толку теории колку што има негови проучувачи.

Иако нашата тема опфаќа единичен мит, имено митот за Орфеј како инспирација за книжевноста, впрочем како што нејзин поттик претставуваат и другите митски циклуси, сепак ќе мора накратко да видиме низ кои фази поминала класичната митологија, каков бил нејзиниот третман како тема на научна анализа, кои нејзини аспекти биле засегнати и на кој принцип митските теми го напуштаат системот на класичната митологија (ако може да се зборува за систем, иако има знаци дека сепак Аполодор успеал да ја претстави како компактна целина) и се инкорпорираат во книжевниот систем, поединечно и индивидуално.

Античката митологија низ вековите на новата ера, иако кризата на митот започнува уште пред истекот на старата ера, поминувала низ разни патешествија за денес да се востоличи во центарот на проучувањата не само на класичните студии туку и на оние од филозофијата, антропологијата, социологијата, религијата, психоанализата, а се разбира и на книжевноста, она што е за нас од примарно значење во овој труд. Се разбира, денешните митолози ја проследуваат таа хронолошка низа на научниот интерес за класичниот мит од најстари времиња, при што ќе се види дека тој интерес имал свои нагорни и надолни осцилации, во зависност од значенската интерпретација на митот. За митот се произнеле и Платон и Аристотел во своите дела, но кога би сакале да одиме подлабоко во времето, за тоа од голема корист би ни била книгата на Ричард Чејс *Потрага по митот* (Quest for myth, Louisiana University Press) од 1949 година, во која тој вели дека писателите на античкиот свет разликувале три генерални гледишта на митот: алегориско-филозофско, евхемеристичко и христијанско-апологетско.

Во првото гледиште митот се разгледувал како симболизиран концепт на природата на универзумот (Chase, 1949: 2), како што тоа го сфаќале стоиците и овој алегориски начин на толкување на митот подоцна бил прифатен и од хуманистите во ренесансата. Евхемеризмот го добил своето име според Евхемер Месенијанецот, во 2 в. пр.н.е. кога ја објавил книгата *Свет запис*, во која боговите биле сведени на световни лица и на чие становиште Плутарх ставил остра забелешка – дека со својата лажна и неоснована теорија Евхемер ги распространил сите видови атеизам низ светот, со што евхемеризмот, како што вели Чејс, им послужил како оружје (Chase, 1949: 3) не само на скептиците туку и на христијанските отци во одбрана на своето монотеистичко христијанско учење, а за дискредитирање на класичната, паганска митологија. Се разбира, потоа имало и обиди дури и целата класична митологија да се интерпретира како извесен плагијат на библиските текстови, односно дека сè што било неповратно добро во античката митологија било преземено од јудаизмот. Теоријата на историскиот развој (процес на развој од примитивно кон цивилизирано), со која се потврдувало дека Господ

дозволил пагански култни практики во јудаизмот како неопходен чекор за откривање на повисока вистина, помогнала да се тргнат некои од стигмите на паганската митологија.

На оваа плагијаристичка школа се спротивставил Џон Спенсер во 17 век, чија книга се смета за значајна затоа што дава можност да се развие модерна литература на споредбените религии. И Робертсон Смит и сер Џејмс Фрејзер го сметаат Спенсер за „основоположник на науката за споредбените религии“. Тоа е во најкратки црти трновитиот пат на античката митологија низ вековите на новата христијанска ера. Се разбира, таа требало да ги издржи толкувањата и оспорувањата и на просветителството, од Фонтенел и Волтер, преку Вико, Спенсер и Хердер, да стигне до психологијата и Фројд, за потоа во лицето на митската критика да го дочека својот заштитник. Како што се гледа, во 20 век интересот за неа, дури и напоредно со оној за библиските текстови, доживува неверојатен бум, што особено се изразува со новата критичка школа.

Но пред да стигнеме до чисто книжевниот аспект, треба да се каже дека на оваа книжевна школа ѝ претходеа, како што можеше да се забележи, доста други интердисциплинарни проучувања на митот, од кои се ползува и самата книжевна наука во своите толкувања.

2. Митот и ритуалот

Ако зборуваме за хронолошкото проследување на поимот на митот, секако дека би оделе најрано во антиката кога за него зборуваат античките автори, кои го вклучуваат во своите книжевни дела, како и авторот на прославаната „Поетика“. Тоа би можело да се каже дека е едно од најраните теориски промислувања на митот.

Ако појдеме од изворното значење на митот како приказна, тогаш со право би требало да го сместиме митот во симболичко мислење. Оттука тој се конфронтира со историјата и со епосот, ако се земе дека во последните се проектира случена стварност, наспроти измислена, или фигуративна стварност, бидејќи митот навистина одговара на основните прашања за човекот и светот низ една сублимирана и симболична приказна. Тој стреми да ја раскаже вистината не како што навистина се случила, значи не со јазикот на науката и логиката, туку метафорично, како што долго време во научниот пристап кон митот важела алегориско-симболичната теорија.

Митот, не само во античката, хеленска литература, туку општо и во другите култури (египетската, месопотамската, персиската, скандинавската) може да се набљудува двострано – од една страна – тој бил поврзан со одредени култови и ритуали, кои се одвивале во митското или симболичко време, а од друга страна – тој е поврзан со литературата за него, која се пишува во рационалното или реалното време.

Може да се тврди дека митот е, всушност, една кондензирана форма на епохите сè до моментот на неговата рационализација, во која проучувачите на митот се обидуваат да ги препознаат различните временски нишки. Токму таа временска пренатрупаност во митот ја твори неговата повеќезначност и симболичност, а наместа и неговата алогичност.

Дали митовите што беа поврзани со конкретните ритуали, во античката литература познати како мистерии, подолго издржаа во колективната меморија отколку другите? Таков еден пример може да биде и митот за Орфеј, кој покрај митот за Херакле, се чини најдолго опстојал во книжевната практика токму поради тоа што тоа се митови за културните херои, а не само за боговите, како на пример, митот за Зевс, Деметра или Дионис. Се чини дека човештвото никогаш не престанало да пројавува интерес за

сопственото осознавање, за упатеноста кон иницијациите, за спознавањето на својата бесмртност, која се прокламира во тие религиозни култови. Интересот за нив трае и денес и тоа најдобро се гледа во уметноста генерално, независно за кој вид уметност се работи – книжевниот, ликовниот, музичкиот (парадигматичен пример за тоа е митот за Орфеј, чија обработка се сретнува и во книжевноста, и во сликарството, и во операта особено, каде што музичарите го земаат Орфеј за свој патрон, како еден од најпознатите музичари на антиката, а не треба никако да се заборава дека операта е сепак музичка драмска претстава).

Дали можеби на тој порив за откривање на човечката бесмртност и на неговото скриено потекло, како забравена врска на човекот со божественото, се должи тој вечен интерес за светите списи, па нека се и орфички, во кои е шифрирана и заклучена човековата тајна?

Навистина би требало да се разликуваат разните видови митови токму поради тој *hieros logos*, свет збор, значи според степенот на сакралноста, така што сите митови, кои на еден или друг начин претставуваат одреден култ и имаат самоспознавачка функција, би биле сакрални, или можеби иницијациски, нешто што во научната литература веќе се нарекува митови на катабазата или митови на слегување во внатрешната или долната земја, наспроти митовите кои говорат за надворешните искуства на одредени ликови, кои во литературата се наречени херои и кои имаат сепак една реална димензија и би претставувале митови на анабазата, или митови на надворешната или горната земја. Би можеле и уште да ги поврземе овие митови со одреден тип книжевен дискурс – па сите оние што се упатени на осознавање на внатрешното сепство – би биле врзани со лирскиот дискурс, а сите оние што се упатени на осознавање на надворешните околности (физички закони, логичката консеквентност, причинско-последичната поврзаност) би биле врзани со епскиот дискурс. Оттука и не е чудно што ние во понатамошниот тек на дисертацијата ќе говориме за орфичкиот модел, како репрезент на лирскиот дискурс и за хомерскиот модел, како репрезент на епскиот дискурс. Разликите меѓу нив најевидентно ќе ги претставиме преку сопоставување на орфичките и хомерските химни. Се разбира, во оној момент кога митот почнал да се празни од својата ритуална содржина и да се полни со книжевна или уметничка – се сменила и неговата функција. Од прагматична таа станала естетска, односно уметничка.

Можно ли е да постои митот надвор од ритуалот? Се разбира, да, како што тоа може да го посведочиме денес кога ние веќе немаме ритуални туку книжевни митови, што значи дека митот од полето на ритуалот е пренесен во полето на книжевноста и уметноста и од прагматичен чин станал уметнички чин, и дека е видоизменета и иницијацијата што митот ја претпоставува – односно ја задржува преобразбата на профаната природа во сакрална, како што беше случајот првин со практичарите на ритуалите, а потоа и со уметниците, кои преку идентификацијата со митските ликови доживуваат уметничка преобразба – да речеме дека затоа можеби најдолго опстанал митот за Орфеј како уметничка иницијација за поетите и пејачите, иако, како што ќе видиме понатаму, митот за Орфеј навистина во себе ќе ја подразбира не само иницијацијата на Орфеј, туку и вкупните орфички иницијации кои тој ги спроведувал по враќањето од подземниот свет, кои ја подразбираат орфичката теогонија како едно митско разбирање за постанокот на светот и човекот.

Ќе имаше ли митови ако немаше магични ритуали? Може ли митовите да се разгледуваат одделно од контекстот во кој се појавиле? Каков е јазикот на митот и по што се разликува од јазикот општо? На овие и на уште многу други прашања се

обидувале да дадат одговор бројни проучувачи (Харисон, Елијаде, Касирер, Вернан), а некои од нив биле и целосно преокупирани со неговото дефинирање.

Бидејќи за нашиот мит за Орфеј е важна и таа иницијациска практика, со која самиот Орфеј е поврзан, и тоа е неговото длабинско значење не само за античката религија туку и за филозофијата општо, ние во овој труд ќе бидеме понаклонети да веруваме во врската меѓу ритуалот и митот и за тоа да најдеме потврда во митскоритуалната школа, или т.н. група од Кембриџ. Како што вели и самиот Роберт А. Сигал, еден од проучувачите на теориите за митот, „за книжевните митски ритуалисти, митот станува книжевност кога митот е откинат од ритуалот. Митот поврзан со ритуалот е религиозна книжевност; митот отсечен од ритуалот е секуларна книжевност, или обична книжевност. Книжевниот митски ритуализам е теорија не на митот и ритуалот заедно туку на нивното влијание врз литературата“ (Segal, 2004 :74). Ете во таа амбиваленција – митот како ритуал и митот како книжевност – ние може да ја сместиме и употребата на митот за Орфеј како ритуал за оживување на мртвата сакана или како мит за поетот и поезијата. Во таа смисла, може да зборуваме дека хронолошки книжевноста има периоди на демитологизација (кога имаме раскинување со митот, како што е периодот во антиката по појавата на филозофијата, а најавена во Платоновите списи или пак криза на митот, кога тој не може да ја даде генеративната сила на книжевноста) и периоди на ремитологизација (кога е видлива употребата на митот во книжевната структура).

Иако книжевните митски ритуалисти сакале секој мит да го поврзат со ритуал, сепак може да се види дека се прави дистинкција меѓу уметничка митска литература (најизразен репрезент е античката драма, а во современата книжевност тоа се романите) и неуметничка митска литература, како извор на митовите и ритуалите. Може ли исто така да се тврди дека митскиот ритуал, како практична иницијација, со неговото изумирање во конкретните општествени констелации, од референт станува означеник, односно самата книжевност станува неговиот нов контекст, па може ли да зборуваме за книжевна митска иницијација во која не се иницира само писателот туку и неговите читатели? Така се чини дека се спасува не само митот ами и митскиот ритуал. Разликата меѓу митот, кој е поврзан со јазикот и кој наоѓа свое отелотворување во книжевноста и ритуалот, кој е поврзан со чинот и наоѓа свое отелотворување во религиозните списи, се помирува во модерната литература кога нарацијата на главниот лик се прикажува како иницијација – на пример, патувањето на Одисеј или посетата на Орфеј на подземјето, кога впрочем директно се алудира на катабазичните митови, односно оние митови кои го содржат слегувањето во подземјето и претставуваат иницијација во мистичките знаења. Клучната улога што ја одигра сер Џејмс Фрејзер со својата *Златна гранка* во митскоритуалната школа дополнително била засилена кога на неа се придружил и Валтер Буркерт, објавувајќи ги своите две значајни книги *Грчка религија* и *Антички мистериски култови*.

3. Митот, митологијата и митската критика

Митот и митологијата како предмет на науката биле во фокусот на интерес речиси низ сите епохи, овде особено мислиме на античката митологија. За тоа опширно зборуваат многу современи проучувачи на митот, и тоа од различни перспективи – како филозофска, антрополошка, психолошка, социолошка, додека митската критика, како аспект на книжевната теорија, како школа се појавува во втората половина на 20 век.

За поимот на митот во книжевната наука овде ќе се осврнеме на гледиштето на Рене Велек и Остин Ворен од нивната *Теорија на литературата* (1949), кои го проследуваат уште од Аристотеловата поетика, каде што тој се врзува за значењето на приказна, наративна структура, односно „фабула“. Неговиот антоним и контрапункт е логосот. „Митот е наративен, приказна која наспроти дијалектичкиот дискурс, е експозиција; тој е исто така ирационален и интуитивен, наспроти систематско филозофски: митот е трагедијата на Есхил наспроти дијалектиката на Сократ“ (Velek i Voren, 1991: 221).

Митот како омилен термин на модерната критичка теорија станува важна област на значењето, која ја проучуваат религијата, фолклорот, антропологијата, социологијата, психоанализата и ликовните уметности. Велек и Ворен овде исто така го спротивставуваат митот наспроти „историјата“, или „науката“ или „филозофијата“ или „алегоријата“ или „вистината“.

Се разбира, поимот на митот добивал различни значења низ историјата на човечката цивилизација, па така во 17 и 18 век, во епохата на просветителството, тој имал и пејоративна конотација – дури се сметал и за измислица, односно научна или историска невестина. Но со главното дело на италијанскиот филозоф Џамбатиста Вико, *Нова наука* се прави пресврт во поимањето на митот, така што преку германскиот романтизам, Колриџ, Емерсон и Ниче, тој постепено станува доминантен – и како и поезијата, прераснува во вид на вистина или еднаков на вистината, а не како натпреварувач со историската или научната вистина туку како нејзин надополнувач.

„Митот ја има предвид секоја анонимна создадена приказна која раскажува за потеклото и судбината, за објаснувањата на општеството пред младите зошто светот постои и зошто го правиме тоа што го правиме, неговите педагошки претстави за природата и судбината на човекот“ (Velek i Voren, 1991: 221). Но за книжевната теорија, важни мотиви, најверојатно, се сликата, општествена, натприродна (или не-натурална или ирационална), раскажувањето или приказната, архетипското или универзалното, симболичкото претставување како настани во времето на нашите безвремени идеали, програмското или есхатолошкото, мистичното.

Иако историчарите на антиката говорат за периодот на раскинување со митот или како што тврдел и Ниче дека „Сократ и софистите, 'интелектуалците' го имаат уништено животот во грчката 'култура', слично би можеле да се согласиме и дека просветителството го уништило – или ја почнало деструкцијата на христијанската 'митологија'“ (ibid., 222). Сепак, негувањето на митот продолжува во творештвото на писателите и поетите и до денешни дни. Иако ритуалите со своите придружни митови веќе не постојат во општественото живеење и се прекинати од страна на „модернизмот“ – човекот сепак не може да живее со чистата апстракција и ја исполнува својата празнина со необработени, импровизирани, фрагментарни митови. Така „зборувајќи за потребата од мит, во случајот на имагинативниот писател, тоа е знак за неговата почувствувана потреба за заедништво со своето општество, за препознатлив статус како уметник што функционира во општеството“ (ibid., 1991: 223).

Француските симболисти, пак, во чие творештво митот е повторно во центарот на нивниот интерес, беа „херметични специјалисти, кои веруваа дека поетот мора да одбере меѓу комерцијалната проституција на нивната уметност и естетската чистота и студенило“ (ibid.). Се разбира од таа висока спиритуална цел, сакаме да веруваме дека произлегоа подоцна сите модернистички правци, кои секој на свој начин пристапуваа кон уметноста на зборот. Дури и во најхерметичната концепција на Маларме денес еден дел од проучувачите го гледаат античкото орфичко верување.

Тоа што го потенцираат и Велек и Ворен е дека митот сепак за многу писатели е заедничкиот именител меѓу поезијата и религијата. Дали тука има место да се зборува за митот за Орфеј и религиозното орфичко учење, ќе видиме во поглавјата што следуваат. Следствено, поезијата, сè повеќе и повеќе, ќе го зазема местото на натприродна религија, затоа што во канонската религија модерните интелектуалци не можат веќе да веруваат. Оттука може да се каже дека наспроти една стандардна и општоприфатена религија, во поезијата се случува нејзина индивидуализација и специфична интерпретација на митските, библиските и христијанските матрици. Затоа што, „религиозниот мит во голема мера е авторизација на поетска метафора“ (Velek i Voren, 1991: 223). Во тој поглед, би можело да се каже дека и зад митот за Орфеј се крие, всушност, еден религиозен мит, имено митот за орфизмот.

Митот во книжевната наука, иако во дваесеттите и триесеттите години на 20 век особено се проблематизира во американската книжевна критика, сепак, се поставува во центарот на книжевните проучувања во втората половина на 20 век, со појавата на книгата *Анатомија на критиката* од канадскиот професор Нортроп Фрај.

Во *Речникот на книжевни термини* на белградскиот Институт за книжевност и уметност од група автори (Белград, Нолит, 1992) поимот мит се дефинира како света приказна, како предание во кое се верува, кое ги искажува колективните претстави на наивната свест. Светот на боговите, хероите и други натприродни суштества за кои говорат класичните митови е фантастична слика на меѓусебните односи и трајните стремежи на членовите на патријархалната заедница. Решителен прекин со наивното прифаќање на традицијата како светост првпат во историјата на европската култура се случува во 6 в. пр.н.е. со античките филозофи кои ја започнуваат рационалистичката критика на митот, кога Хераклит, Солон и други филозофи, во име на мудроста, ги осудуваат поетите затоа што ги застапуваат народните верувања и измислици. На сличен начин и просветителите, многу векови подоцна, редовно во драматични околности, го отфрлаат митот како измислица, плод на незнаење или илузија. Најран обид за митовите да се најде оправдание пред разбудената критичка свест е алегориското толкување или алегореза, како посебен правец на толкување кој се одразувал во барање на историското јадро на секој мит. Таков антички писател бил Евхемер, кој прв објаснувал дека боговите и хероите се, всушност, јунаци и кралеви од легендарни времиња: славејќи ги поради исклучителни заслуги како богови, луѓето го заборавиле нивното земно потекло. „Особено Џамбатиста Вико, во 18 век, го развива учењето дека сите митови ги создале поетите во времиња кои уште не го познавале апстрактното мислење“ (Речник književnih termina, 1992: 473).

Посистематичен обид да се објасни митот како самостоен свет на свеста, несведлив на која било друга нејзина позната форма, дошол од Шелинг. Како учител на многу романтичари, овој класик на германскиот филозофски идеализам, сепак, видел одредена законитост во митот, која му била својствена, но битна улога му дал на Апсолутот. Ернест Касирер во својата книга *Филозофија на симболичките форми* (1925), од гледна точка на критичката филозофија, дава објаснување на природата на митот, но и на митското мислење, надоврзувајќи се на тезата на новите етнолози кои изворот на митот го бараат во ритуалите. Митолошката струја во современата книжевна критика е склона, како што се вели во *Речникот на книжевни термини*, во сите книжевни дела да ги бара митските јадра, односно архетипи.

Во електронскиот „Водич за книжевна теорија и критика на Универзитетот Џон Хопкинс“¹ пак, се вели дека митската критика означува не толку критички пристап во книжевните студии, колку усогласување на неколку методи и форми на истражување за сложените односи меѓу книжевноста и митот. Овие истражувања, поврзани со многу дисциплини и интердисциплинарни аспекти, се толку разнородни што е можеби најдобро митската критика да се смета како поле во кое се обработуваат серија комплексни прашања. Дали е митот вграден во книжевноста, или митот и книжевноста некако се истовремени? Дали митот (од грчкото *mythos*, „приказна“) е неизбежно наративна форма? Дали сета книжевност е подложна на митска критика? Колку се самосвесни книжевните уметници во употребата или инкорпорирањето на митот? Колку митот во, или како, литература еволуирал историски? Какви задачи, покрај едноставното каталогизирање на наводните митски компоненти, ѝ претстојат на митската критика? И најосновното, што означува „митот“ во контекст на книжевната критика? Разликата во одговорите на ова последно прашање е толку голема, а употребата на различни дисциплини (филозофија, антропологија, психологија, фолклор) толку разновидна, што прашањето станува неизбежна почетна точка во истражувањето за митската критика. Како што веќе споменавме, пресвртот во научното проучување на митот се случува во карактеристичната романтичка и постромантичка тенденција на одбивање на евхемеризмот, како теорија дека митовите може да се објаснат историски или со определување на нивните посебни теми или мотиви. Отпорот кон таквиот редукционизам е можеби најсилен во делата на филозофот Ернест Касирер, чија монументална *Филозофија на симболичките форми* е објавена во нејзиното второ издание (1925) додавајќи дека „митот е форма на мисла“. Касирер со ова инсистира дека митот е фундаментална „симболичка форма“ која, како и јазикот, е начин на одговор, а оттаму и на создавање, на нашиот свет. Но наспроти јазикот, или барем јазикот на филозофијата, митот е неинтелектуален, недискурзивен, типично сликовит. Тој е примарен, емоционално обременет, непосреден „јазик“ на искуството. Како резултат на тоа, за митската свест не постои замислено одделување од реалното и идеалното; митската „слика“ не го претставува „предметот“; таа е предметот. Овој буквален квалитет на митот, како спротивставен на претставувачкиот, укажува дека вентилите во длабнатините на митската свест ќе ја откријат на моќен начин „динамиката на животното чувство“, што му дава тон на разумност на нашиот свет.

Други две многу влијателни, нередукциски теории на митот се од полето на антропологијата и психологијата. Францускиот антрополог Клод Леви Строс, чија обемна работа со јужноамериканските племенски општества даде плодни извонредни анализи, се согласува дека значењето на митовите не е во нивната манифестна содржина туку во нивната основна структура на односи, која особено функционира за да ги поврзе спротивставените крајности (сурово и зготвено, агрикултура и војување, живот и смрт). Со други зборови, целта на митот е да овозможи логичен модел способен да ја надмине противречноста. Конечно, тоа го води Леви Строс до тврдењето дека структурата на митот е идентична со онаа на човековиот ум. Така митопоетската (митотворечката) имагинација, нејзината структура и операции, се рефлектираат во структурата и симболите на актуелните митови. Големата сила на Стросовиот аргумент за природата и

¹ Електронскиот водич за книжевна теорија и критика на Универзитетот „Џон Хопкинс“ е уреден од Мајкл Гроден и Мартин Кејсвирт и достапен на <https://www.ndsu.edu/pubweb/~cinichol/271/Myth%20Theory%20and%20Criticism.html>

функцијата на митот им ја отежна работата на книжевните критичари и теоретичари во тоа да ги вклучат или искористат неговите тврдења во постојаниот метод.

За книжевната критика можеби најпродуктивен антиевхемерист е психологот и поранешен ученик на Фројд, Карл Густав Јунг. Иако тој обично се поврзува со архетипите, разликата меѓу архетип и мит е често заматена, па теориите на Јунг беа прифатени од митокритичарите и архетипските критичари, истоветно. Јунговата највлијателна идеја е дека „колективното несвесно“, расната меморија, се состои од „примордијални слики“ или архетипи. Тие се одразуваат во карактеристични форми како што се: Мајката Земја, божествено дете, мудар старец, жртвување на богот, мандала, сатир или чудовиште човек-животно, крст, бројот 4 – кои ги обезбедуваат примордијалните елементи во митовите и наративните конструкции на распространети различни култури. Иако Жан Пијаже и другите изразиле скептицизам околу универзалноста или „расниот“ квалитет на Јунговите архетипи, архетипскиот речник е сега нашироко раширен во дискурсот на оние што можат да се наречат митокритичари, вклучувајќи го и највлијателниот член на таа група, Нортроп Фрај.

Фрај и другите биле привлечени од Јунговите теории не само поради богатството на сликовноста и наративните елементи (кои Јунг и неговиот соработник Карл Керењи ги нарекуваат „митологеми“) туку и поради тоа што овие теории, како оние на Касирер и Леви Строс, го поставија митот во централна културна позиција, кои не можеа да се побијат со редуktivните интелектуални методи или постапки. Насловувајќи го третиот есеј од *Анатомија на критиката* со „Архетипска критика: Теорија на митовите“, Фрај предлага концептуален метод за исцртување на индивидуални и посебни неповрзани архетипски слики – основите на психата и културата – во кохерентна и конечна хиерархиска рамка на „mythoi“, таква што ќе ги организира не само индивидуалните книжевни дела туку и целиот систем на книжевни дела, како што е книжевноста.

Никаков краток преглед не може да ги одрече огромната концептуална сила и богато варираната сугестивност на Фрајовата теорија на митови. Ако случајно шематизацијата изгледа опширна или произволна, Фрајовите напори, и покрај тоа, сметаат дека моќниот мит може да го устрои нашето мислење за книжевноста и културата. Неговите четири „mythoi“ или „општи наративи“ (пролет: комедија, лето: романса, есен: трагедија и зима: иронија и сатира) – се покажаа како клучни во тековниот проект на рехабилитирање на теоријата на жанровите. И неговата убеденост дека „целата засегната митопоетска структура“ се шири преку книжевноста накај религијата, филозофијата, политичката теорија и историјата укажува дека митската критика може конечно да се поврзе со поголема **теорија на културата**.

Многу други современи митокритичари и теоретичари, од кембричките ритуалисти до денес, имаат предложено продуктивни начини за расправа за митот во книжевноста и врските меѓу книжевната митопоетика и проучувањата истражени од другите дисциплини во нашата интелектуална култура. Иако митската критика веќе не го ужива својот поранешен статус, нејзиното наследство е силно. Делата на Фрај остануваат длабоко влијателни; и многу индивидуални критички студии концентрирани на митски теми, како и на формалните или општите резултати од тие теми, прават еден важен дел од егзегетската традиција.

Веројатно е дека иднината на книжевната митска критика ќе биде одредена од виталноста на митографијата како во врска со другите односни и сродни полиња, така и од хевристичката сила на прашањата што таквата критика може да ги произведе. Едно од најважните прашања е во врска со степенот на митската „самосвест“ во книжевниот текст. Дали книжевноста е митопоетика или митологија? Креација или повратна

употреба на митскиот материјал? Накратко, комплексните критички и теоретски прашања за митот и книжевноста остануваат отворени. Чувствителноста на книжевноста за формите на митската критика зависи од убедливоста на одговорите на таквите прашања, колку и од успехот на книжевните теоретичари во усвојувањето на емпириски и концептуални истражувања на митот од другите дисциплини, завршува во своето дефинирање на митот Чарлс Ерик Ривс.

На крај, како едно од поновите гледишта за врските меѓу митот и книжевноста ќе го пренесеме ставот на професорот Роберт А. Сигал, еден од светските водечки експерти за митот и религијата, од неговата книга *Мит, многу краток вовед* (2004). Во неа тој вели дека за класичните ликови, настани и теми во западната литература постои интерес уште од страна на црковните отци, кои ја користеле класичната митологија додека војувале против паганизмот, за поголемо внимание таа да добие за време на ренесансата преку Петрарка, Бокачо, Данте, Чосер, Спенсер, Шекспир, Милтон, потоа во романтизот кај Гете, Бајрон, Китс и Шели и дури до Џојс, Елиот, Жид, Кокто, Ануј и Јуџин О'Нил. Секако, овој интерес се случува напоредно со оној за библиските митови, односно приказни, без оглед дали тие биле интерпретирани буквално, симболично, дали биле преправани и целосно пресоздавани (Segal, 2004:78).

Во однос на научното проучување на митот во книжевноста и докажувањето на митското потекло на книжевните дела особено се залага кембричката група на митолошки ритуалисти, како што веќе споменавме, пристап што го вовеле Џејн Харисон и нејзините следбеници класицисти Гилбер Мари и Ф.М. Корнфорд. Вториот по важност митолошки ритуалист е секако Џејмс Фрејзер и неговата *Златна гранка* на која се потпираат и Џеси Вестон, англиска медијевиелстка и Френсис Фергусон, американски театарски критичар, во своите проучувања. Сепак, со појавата на Нортроп Фрај и неговата *Анатомија на критиката* се востанови мислењето дека не само еден туку сите жанрови на книжевноста потекнуваат од мит – особено митот за животот на херојот. Фрај, како што вели Сигал, го поврзува животниот циклус на херојот со неколку други циклуси: циклус на годишните времиња, дневниот циклус на сонцето и ноќниот циклус на сонувањето и будењето. Но, асоцијацијата со сезоните доаѓа од Фрејзер. Асоцијацијата со сонцето, иако никогаш припишана, веројатно доаѓа од Макс Милер, а асоцијацијата со спиењето доаѓа од Јунг. Асоцијацијата на годишните времиња со хероизам, кој повторно не е припишан никому, може да доаѓа од Раглан (Segal, 2004: 81).

Фрај понудува своја сопствена херојска шема, која тој ја нарекува „митска потрага“, но која се состои само од четири општи фази: раѓањето, триумфот, изолацијата и поразот на херојот. Секој главен жанр на книжевноста одговара истовремено и на сезона, на фаза во денот, на фаза на свесност и над сè, фаза во херојскиот мит. Романсата одговара истовремено на пролетта, изгрејсонцето, будењето и раѓањето на херојот. Комедијата одговара на сонцето, пладнето, будна свесност и триумф на херојот. Трагедијата одговара на есента, зајдисонцето, поспаноста и изолацијата на херојот. Сатирата одговара на зимата, ноќта, спиењето и поразот на херојот (Segal, 2004: 81).

Книжевните жанрови не се само паралелни со херојскиот мит туку и потекнуваат од него. Самиот мит потекнува од ритуал. Но за разлика од книжевните митолошки ритуалисти, Фрај не ја сведува книжевноста на мит, напротив, тој, во редот на книжевните митолошки ритуалисти, многу побескомпромисно од сите, инсистира на автономија на книжевноста. Дури и постапува на тој начин што ги ангажира и Фрејзер и Јунг да помогнат во издвојувањето на значењето, а не само на потеклото, на книжевноста. Тој ги зема нивните клучни трудови да бидат дела на книжевната критика, но не само или дури и главни дела на антропологијата или психологијата: *Златна гранка* на Фрејзер

и *Симболите на трансформација* на Јунг. Слично препорачува и за Јунговото дело *Психологија и алхемија*, кое треба да се смета за „граматика на книжевниот симболизам, кое за сите сериозни студенти по книжевност е колку важно толку и бескрајно фасцинантно“ (Segal, 2004: 82).

Фрај, како што смета Сигал, оди и подалеку карактеризирајќи ги Фрејзер и Јунг како митографи во душа, повеќе отколку како теоретичари. И Фрејзер и Јунг се стремат да ги забележат потеклото и функцијата, а не само значењето на митот, така што „граматиките“ што тие ги овозможуваат се сметаат за докази, а не за преглед на симболи. Бидејќи Фрај ги приближи митот и книжевноста толку блиску еден до друг, дури и без книжевноста да се стопа во митот, неговата книжевна критика е нејасно наречена „митска критика“, на која тој самиот често се смета за најголем практичар. Вообичаено еднакво, неговата книжевна критика се нарекува и „архетипска критика“ бидејќи наивно нарекувајќи ги жанровите на книжевноста „архетипи“ тој погрешно се смета за јунговец и повторно, за најголем практичар. За да се разбие оваа конфузија, вели Сигал, постојат целосно јунговски книжевни критичари кои соодветно се нарекуваат архетипски критичари, почнувајќи со Мод Бодкин и нејзината книга *Архетипски шеми во поезијата*.

Од македонските проучувачи на митот, митологијата, митопоетиката и митокритиката, овде ќе ги разгледаме гледиштата на Маја Бојациевска, изнесени во книгата *Митови, фигури, книжевност, култура* (Сигмапрес, 2018). Проблематизирајќи го самиот поим на митот, авторката се осврнува и на клучната разлика помеѓу *mythos* и *logos*, како и на интерпретацијата на митот преку ставовите на клучни автори што го проучувале митот. Ние овде ќе посветиме внимание на нејзините погледи за митопоетиката, при што како што вели и авторката, обновениот интерес за митот хронолошки се врзува за 19 век, односно „митопоетиката или митопоејата може најблиску да се врзе со европскиот романтизам, епоха во која и писателите и естетичарите му придавале врвно предимство на митот како праизвор и средиште на поезијата и книжевноста воопшто“ (Бојациевска, 2018: 97). Важна напомена е тоа што митопоетиката треба да се разбере како слободно преземање митови и митски рамки, а ние би додале и нивно ново толкување. И тука авторката како клучен автор на романтизмот чии дела се најпознати како митопоетски го споменува Вилијам Блејк, истовремено цитирајќи го Нортроп Фрај дека „секој поет има своја приватна митологија, сопствено спектроскопско друштво или посебна формација на симболи, за кои најчесто не е ни самиот свесен“ (Исто, 98). Друг момент на кој се осврнува Бојациевска е митокритиката, „како дел од книжевната критика која се занимава со откривањето, анализата и толкувањето на митски слики, фигури и обрасци во нивната имплицитна и експлицитна појавност под ‘површинскиот’ слој на книжевното дело“ (Исто, 110). Авторката овде укажува на влијанието што францускиот антрополог Жилбер Диран го извршил врз митокритиката во добивање на нејзин интерпретативен модел. Според Диран, „митемите можат семантички да дејствуваат во текстот на два начина: манифестен, експлицитен и латентен или имплицитен“ (Исто, 111). Постапката на митокритика, вели Бојациевска, „се состои во пронаоѓањето и утврдувањето на сите ‘митемички лекции’ на еден избран идеален, референцијален мит кој може да биде конструиран само преку синтезата односно синхроничкото читање на секвенциите (митемите, најмалите атоми или единици на значење). Митокритиката, разбрана на ваков начин, би покажала како во едно конкретно дело или кај еден конкретен автор, па дури и во една определена епоха, дејствуваат некои од фундаменталните митови, но и на кој начин и во кој правец се трансформираат нивните значења, пак, во зависност од духот на епохата“ (Исто, 112). Следна етапа, вели авторката, со која би требало да се занимава

митокритиката, според Диран, е митоанализата. Се чини дека и митот за Орфеј може да потпадне под оваа митоанализа, како што ќе покажеме и во нашето истражување, а тука особено ни оди во прилог и поделбата на митемите на имплицитни и експлицитни, кои ние во случајот на митот за Орфеј во поетските дела ги нарековме уште и орфејски за експлицитните, односно орфички за имплицитните митеми. Оттука, митоанализата, според авторката, „покажува на кој начин се надоврзуваат големите митови на кои, во извесна смисла, се потпира и разбирањето на цели епохи во рамките на драматичната историја на сензибилитети и идеи“ (Исто, 122). Еден таков голем мит и голема идеја, според наше мислење, се и митот за Орфеј и орфичката идеја.

4. Митот и поезијата

Засилено проучување на митските мотиви во поезијата се случува особено по длабинскиот пристап на Фројд и Јунг во нивното толкување на несвесното преку архетипските митски матрици, така што тоа беше појдовна основа за истражувачите да пристапат кон поетските текстови како кон огледала кои ја одразуваат природата на човековата свест. Во ова поглавје ќе посветиме внимание на оние автори и изданија кои ги истражуваа овие структури во поезијата.

Како резултат на таквите истражувања во психологијата, се појавија и првите книжевнонаучни студии за митските архетипи, како што е веќе споменатата значајна книга на Мод Бодкин, *Архетипските шеми во поезијата: Психолошки студии на имагинацијата* каде што низ неколку архетипи – Едиповиот комплекс, митот за повторното раѓање, архетипот на рајот и пеколот, сликата на жената, сликите на ѓаволот, на херојот и на Господ, таа ги истражува делата на најважните европски и американски автори, почнувајќи од Вергилиј, па Данте, Милтон, Шекспир до Шели, Колриџ, Витман, Д.Х. Лоренс и Томас Стернс Елиот.

Друга таква книга е онаа на Лилијан Федер *Античкиот мит во модерната поезија*, во која таа ги проучува митските модели кај Вилијам Батлер Јејтс, Езра Паунд, Томас Стернс Елиот и Винстон Хју Одн, односно во посебни поглавја ги разгледува: психоаналитичката заднина преку моделите на Фројд и Јунг, потоа односот на митот и несвесното, митот и ритуалот, митот и историјата во поетските дела на споменатите автори итн.

Се разбира дека во напливот на различни пристапи на научно проучување на античкиот мит и митологија, се појавија и книги кои исклучително се занимаваат со детектирање на митските теми во поезијата на минатите епохи. Една таква книга е онаа што веќе ја споменавме, имено книгата на Даглас Буш, *Митологијата и романтичката традиција во англиската поезија* во која се посветува внимание на романтичарските дела на 18 и 19 век, и тоа на писателите Колриџ, Вордсворт, Бајрон, Китс, Шели, потоа Тенисон, Свинбург, Браунинг и Мередит.

Бидејќи тема на нашиот интерес се митот и ликот на Орфеј, во оваа книга Даглас Буш ги наведува и песните за Орфеј редоследно за да се види дека ликот на Орфеј бил неисцрпна инспирација за редица поети, а мора да се спомене и присуството на женски автори, кои иако во овие песни ја заземаат позицијата на Орфеј, многу набргу, особено во американската женска поезија, ќе го кренат гласот на Евридика, па наспроти овие орфејски песни слободно може да се зборува и за евридикиски песни, кои се појавуваат и во делата на современите поетеси како – Хилда Дулитл, Маргарет Етвуд, Луиз Глик, Керол Ен Дафи.

ГЛАВА 2. МИТОТ ЗА ОРФЕЈ

1. Митот за Орфеј и поезијата – теориски промислувања

Меѓу првите истражувања поврзани со митот за Орфеј во литературата е секако неизбежната студија *Орфички глас* од Елизабет Сјуел од 1960 година, во која таа низ една сциентистичка визура ги разгледува поетите кои ја имаат моќта на орфичкиот глас.

Книгата² содржи пет дела. Во првиот дел е поместен воведот, вториот дел е наречен – *Бекон и Шекспир: Постлогично мислење*, третиот дел е наречен: *Еразмус Дарвин и Гете: линејска и овидиска таксономија*, четвртиот дел е насловен – *Вордсворт и Рилке: Кон биологијата на мислењето* и петтиот дел го носи насловот: *Работни песни за Орфичкиот глас*. Од самите наслови може да се види дека авторката нема намера да прави историски преглед на делата и авторите кои го обработувале митот за Орфеј, бидејќи овој мит се разгледува на едно поинакво, не само филозофско туку и научно рамниште. Според Сјуел, овој мит не само што ги обединува поезијата, филозофијата и природните науки, туку тоа „открытие, во науката и поезијата, е митолошка ситуација во која умот се соединува со замислата по свое сопствено видување како начин за разбирање на светот. Таа замисла секогаш се вообличува во одреден вид јазик и затоа ние мора да одиме подлабоко во јазикот наместо да се обидуваме да побегнеме од него. Откритието е секогаш под закрила на Орфеј, за да зборува; нешто што добрите поети отсекогаш го знаеле“ (Sewell 2020, 35).

За да можеме да направиме мал пресек на концепцијата на книгата, ќе ги одбереме авторите за кои сметаме дека извршиле значајно влијание и во нашата културна средина. Имено, ќе стане збор за естетските, т.е. орфички профили, или како што ги нарекува Сјуел орфички гласови, на Шекспир како претставник на првата група автори, потоа Гете и Новалис, како претставници на втората група автори и Рилке, како претставник на третата група автори. Се разбира, треба да се спомене дека Сјуел не прави строга периодизација на авторите туку мошне луцидно ги покажува меѓусебните врски и влијанија меѓу авторите, дури и од различна јазична и културна средина. Ќе се види дека со текот на времето, не постоеле и не постојат ниту физички ниту какви било други граници за идеите, а особено не за орфичката идеја.

Во второто поглавје од книгата, каде што Сјуел се посветува на постлогичкото мислење и на Бекон и Шекспир, поголем дел од поглавјето се задржува на делото на Бекон, како еден од ренесансните филозофи кои го инаугурираат орфичкото начело во своите трудови, но го поставува во паралела со Шекспир, при што вели дека меѓу нив постои значајна разлика бидејќи: „за поетот, инструментот на Орфеј е телото на поетот. За филозофот, Орфеј е отелотворување на филозофијата“ (Sewell 2022, 61, 62).

Шекспировиот лик на Орфеј е многу поедноставен од оној на Бекон, вели Сјуел. Тој се обединува себеси како поет со орфичката моќ и станува митот што го опишува, каде што инструментот и субјектот стануваат едно. Овде Сјуел се задржува на само две дела од Шекспир: *Сонот на летната ноќ* и *Кралот Лир*. Во *Кралот Лир* се дава опис на имагинарни настани при што се алудира на митот. Сјуел смета дека театарот е едно од

² Делот за преглед на книгата на Елизабет Сјуел е преземен од мојот текст за книгата, објавен во „Систасис“, 41, 2023, https://www.systasis.org/pdfs/systasis_41_10.pdf

најголемите откритија преку кој оваа функција на митот е важна за нас, неговата експериментална епистемолошка страна. Во *Сонот на летната ноќ*, вели Сјуел, митот влегува како бајковит свет и како претстава-во-претстава, така што тој сложен однос подеднакво ги заштитува ликовите и публиката од барањето на митот за обединување со него во неговата функција за промена. Во *Кралот Лир*, како и да е, нарацијата или фабулата на драмата не го коментира или вклучува митот, тој е самиот мит.

Во третото поглавје од книгата, посветено на Еразмус Дарвин и Гете, Сјуел, всушност, ја одредува трагата на орфичката линија низ вековите и тој концепт што го застапуваат авторите го нарекува орфички ум. „Меѓу орфичките умови се чини имаме генијална фамилија на потомци. Идентификувајќи ги нашите видови, порано или подоцна, почнуваме да мислиме за временските врски меѓу нив и да трагаме по други примероци, за време на овие 200 години на орфичка линија, бидејќи таа никогаш не изумира. Таа се идентификува преку појавата на Орфеј, варирана и адаптирана според поединечни историски околности на кои генијот од овој вид е високо сензитивен. Се чини можно дека тоа функционира секогаш во оној момент кога има конкретна потреба во неговиот век“ (Sewell 2022: 146).

Меѓу овие орфички умови и наследници Сјуел го сместува и Новалис, германски романтичар, но и не само тоа, тој бил и правник, експерт за рудници, посветен ученик на математиката, физиката, хемијата и филозофијата. Сјуел вели дека Новалис го познавал творештвото на Бекон, но кај Новалис Орфеј претставува фузија на поезијата и филозофијата. За преминот на фигурата на Орфеј кој ја уредува природата кон оној што е во потрага по Евридика Сјуел ни го предочува Новалис и неговиот син цвет – Орфеј ја бара Евридика, обидувајќи се да ги господари универзумот, животот и смртта, со моќта на поезијата и во име на љубовта, која се појавува овде како брак и плодност. Се разбира, овде неодминлива е и фигурата на Гете за кого Сјуел вели дека покрај поезијата и сликарството, бил посветен и на природните науки и дека во тоа особено се согледува орфичката природа на Гете. „Поезијата и науката во орфичкиот ум извираат од истата фундаментална активност и ова е тоа за што е загрижен Гете при идентификувањето и толкувањето на себеси“ (Sewell 2022: 213). Од Гете, вели авторката, почнува европската орфичка традиција.

Во четвртото поглавје од книгата „Вордсворт и Рилке: Кон биологијата на мислењето“, авторката ги наведува новите орфички автори, на деветнаесеттиот и на дваесеттиот век во европската книжевност: Вордсворт со својот „Прелудиум“ (1805, ревидиран во 1850), како првиот голем орфички глас на нашата модерна ера и Рилке, како последниот орфички глас и неговите 55 „Сонети за Орфеј“ од 1923 година. За Сјуел Рилке се надоврзува на Вордсворт особено во неговиот интерес кон науката или како што вели: „Ова е поет кој ги има сите орфички карактеристики, од раѓање. Го гледаме со пасиониран интерес за неоргански и органски нешта и со желба да ги запознае науките што нив ги истражуваат“ (Sewell 2022, 252). Иако Орфеј кај Рилке се појавува на двапати, еднаш во 1904 во подолгата песна „Орфеј.Евридика.Хермес“, а вторпат во 1922 година, сепак сонетите (иако упатуваат дека се за Орфеј) се далеку од тоа да бидат за Орфеј, освен првиот и последниот сонет кои се поврзани со самиот мит. Овие сонети авторот ги посветува на Вера, неодамна почината млада девојка, но тие не се ни за неа. Сјуел вели дека постои само една тема што би можела да биде заедничка за сите нив, со широко расправаниот предмет на интерес (свезди, животни, овошје и цвеќиња, машини, пролетта итн.). Вистинскиот предмет на Сонетите се, всушност, метаморфозите, вели авторката. Она што Рилке како автор го вбројува и го врзува за последниот дел од митот (растргнувањето на Орфеј) е фрагментарноста и апстрактноста на Сонетите. Како што

вели Сјуел, „овие сонети се креваат до нивната триумфална завршница во Сонет 26, славејќи го Орфеј во смртта и деструкцијата и во она што следува. (...) Потоа Орфеј преживува, односно кажано поинаку, станува самиот метаморфоза, минувајќи низ агонијата на растргнувањето во земја и вода и ѕвезди, па со тоа и во елементите и во сите живи нешта, во кои отсега натаму орфичката песна и моќ ќе престојуваат“ (ibid., 305). На тој начин, на лирскиот мислител ќе му овозможи да оствари, со поими што се веќе целосно поетски, високо апстрактна и тешка потрага по метаморфозите во природата, кон која тој исто така, како тело и ум, е субјект. Ова е задачата на Рилке во линијата на орфичкото истражување – завршува авторката. Орфеевата телесна фрагментација е, всушност, универзумска интеграција.

Рилке ја продолжува таа орфичка линија на живиот метаморфички процес, што започнува со Овидиј, преку Еразмус Дарвин и Гете, а завршува со него, чиј Орфеј, иако дезинтегриран, е повторно отелотворен во природата, на истиот оној начин на кој природата се обрнуваше кон него за да го слушне тоа пеење, кое е всушност пеењето на самата природа. Тоа е тоа вечно кружење на елементите, вечниот процес на раѓање, уништување и возобновување. Во целиот овој процес и развој на митот, Сјуел ја согледува врската меѓу живиот организам на природата и биолошкото мислење како постлогичко или орфичко мислење.

Само со јазикот-како-поезија природата ќе ги слуша поетите, а поетите наследници ќе ја слушаат природата, онаа во која ќе се преобразат нивните претходници. Онака како што и Рилке, и многумина пред него, ја слушаа песната на Орфеј и неговиот глас.

Друга значајна студија за нашето истражување е книгата *Слегување и враќање, Орфички теми во поезијата* на Валтер А. Штраус, во која авторот преку четири главни личности од германската и француската литература претставува четири модели на интерпретација на митот за Орфеј, и тоа преку делата на Новалис, Нервал, Маларме и Рилке, а се осврнува и на некои современи поети кои го проблематизираат митот за Орфеј, од кои за најурамнотежен го смета Сен Џон Перс.

Следна книга која покрај ликот на Орфеј го истражува и ликот на Пан во поезијата е книгата од 1986 на Дороти Зајац Бејкер, *Митските маски во авторорефлексивната поезија* во која покрај делата на францускиот парнализам и симболизам, авторката ги разгледува и делата на руските поети Александар Блок и Валериј Брјусов, како и на американските автори Валас Стивенс и Хард Крејн. Важно е да се напомене дека ликот на Орфеј овде е претставен не само како лик од митот туку и како културен херој, имено како основоположник на орфичките мистерии, кој во текот на епохите ја менува својата улога – од славен пејач и неутешен љубовник, до статус на поет кој ја изгубил својата општествена улога и кој е во потрага по возобновување на своите моќи и како пророк и како пејач.

За таа пророчка дарба зборува и Гвендолин Бајс во својата книга *Орфичка визија: Пророчки поети од Новалис до Рембо*. Ние не успеавме да ја обезбедиме книгата за нашето истражување, но најдовме еден извадок од неа³, насловен „Орфичката визија на Нервал, Бодлер и Рембо“, па за целта на нашето истражување, ќе го образложиме ставот на Бајс во однос на Нервал, кој го земаме како парадигматичен поет во нашите анализи.

Имено, Бајс нè навраќа на античките времиња за теоријата за поетот како јасновидец, како пророк и толкувач на боговите обдарен со натприродни моќи и таа оваа

³ Извадокот „The Orphic Vision of Nerval, Baudelaire, and Rimbaud“ е објавен во научното списание „Comparative Literature Studies“ (Vol. 4, No. 1/2, The Symbolist Movement, 1967, pp. 17-26).

теорија ја нарекува вечна филозофија на поезијата затоа што во историјата на естетичките концепти одново и одново се актуализира. Прв оваа теорија ја застапувал Пиндар, а по него Платон ја развил во своите дела *Ијон* и *Држава*, и тоа како напад на хомеричката концепција за поетот како маѓепсник или забавувач. Според неговото мислење, хомеричката поезија не само што ги разбудува страстите што го прават човекот слеп за вистината туку поседува и таква моќ што може да се спореди со силите на магијата.

Бајс вели дека иако неколкумина денес би се согласиле со Платоновата атака на Хомер, сепак неговото согледување за хомеричката креативна концепција е прецизна и точна. Имено, најчестиот хомерички збор за поет е „пејач“ додека неговата песна се објаснува како забава со што главната функција на пејачот е да ги маѓепса слушателите. Кај подоцнежните антички автори зборот за поет се заменува со „поиетес“, во значење на „занаетчија“. Слично е и кај римските автори кои зборот „пророк“ го имаат заменето со *poeta*. Хомеричката идеја за поетот како забавувач, опстојала и кај Аполониј од Родос, век и половина по Платон, кој го употребува глаголот „маѓепса“ во опишување на процесот на пишување поезија – истиот збор што Хомер го избрал за да го опише Хермес кога ги заспал луѓето на Одисеј во епизодата со сирените.

Вистинското значење на хомеричката како спротивставена на платоничката теорија на уметничката креација, како и да е, е повеќе од античкиот светоглед на изразување концепција слична на гледиштето „уметност заради уметност“ (хомеричката теорија) и идејата за уметноста како начин за соопштување на вистината (платонската теорија). Хомеричката концепција имплицира дека поетот е маѓепсник чии пеења имаат хипнотизирачки ефекти и затоа поетскиот процес вклучува намалување на свесноста. Платонската теорија го предлага обратното. Наместо да има приспивни ефекти, креативниот процес Платон го споредува со бахичко беснило. Повишувањето или забрзувањето на будењето на свеста се предлага попрво отколку процесот на забавување, како што е случајот со хомеричката идеја. Оваа разлика меѓу „екстатичната“ и хомеричката теорија на уметничкото создавање паднала во длабок заборав кој траела всушност до романтичарското движење.

Само Плотинијан ја поддржал во меѓувреме, сметајќи дека уметничката извонредност зависи од квалитетот на визијата на уметникот, која се подобрува единствено ако тој се развива спиритуално. Така, вели Бајс, во античкиот ум постоела разлика меѓу два вида јасновидци – ноќното или орфичкото, уметникот кој слегол во подземјето (Несвесното) и ги маѓепсал дивите сверови таму; и платоничкоплотинијанското искуство подоцна култивирано од средновековните христијански мистици. „Оваа разлика помеѓу будењето на свеста и заспана или ‘несвесна’ состојба тешко може да се одрече, затоа што таа е во искуството на сите нас.“

Сепак и Хомер и Вергилиј ја согледале пречката меѓу реализмот на спиењето и будењето правејќи разлика меѓу двата вида визионерски искуства. И кај двајцата се сретнува прославената слика на порта од слонова коска и порта со ловечки рог. Низ портата со ловечки рог, која води до царството на мртвите, не доаѓа ништо освен вистината, додека низ портата на „блескавата слонова коска“ често на човек му доаѓаат лажни соништа. Ова убедување е централно за поезијата на Нервал, Бодлер и Рембо. Поминувајќи низ оваа порта, Нервал, во својата *Аурелија* нè води низ скалила и ги сумира своите истражувања на крајот како „слегување во пеколот“.

Всушност, пионерот на оваа група јасновидци, Жерар де Нервал, е исто така најчист визионер од сите нив, оној што живеел многу интимно со светот на соништата и кој го примил најчисто суптилното спојување меѓу видливото и невидливото. Тоа е постојано навлегување на величественото во секојдневниот живот што ја прави

„Аурелија“ дело на чиста маѓепсаност. И овде Бајс ја гледа сличноста со Орфеј, поетот-пророк е иницијатор во мистериите и толкувач на хиероглифните симболи на Природата.

На истата линија на претставување на поетот како пророк и шаман е и книгата на Роберт Мекгехи, *Орфичкиот момент: Од шаман до поет мислител кај Платон, Ниче и Маларме* во која авторот директно ја истакнува орфичката заднина на Платоновите учења, во списите на Ниче и преписките на Маларме. Тоа поподробно ќе го прикажеме во поглавјата што следуваат.

Негативната перцепција на митот за Орфеј ја наоѓаме во книгата на Морис Бланшо, *Просторот на литературата* објавена на француски во 1955 каде што е поместен еден текст за Орфеј наречен „Орфеевиот поглед“ во кој авторот го согледува слегувањето на Орфеј по Евридика како начин преку песна да се стигне во подземното царство на сенките.

И доколку се потсетиме на еден од претходните филозофски ставови за судбината на Орфеј во Адот, би можеле да го наведеме ставот на Платон кој во својата *Гозба* преку говорот на Федар го изрекува тоа дека Орфеј се покажал слаб пред боговите кога дошол да ја бара Евридика затоа што немал срце да умре за љубов туку дека ги надмудрил оние во Адот за да стигне жив таму (Platon, 1964: 30). Она што Федар не го споменува е поетската дарба на Орфеј која му помогнала да го види светот на сенките без и самиот да стане сенка. Таа поетска дарба со која Орфеј се прославил е всушност големиот дар што му е потребен за големото дело што треба да го направи Орфеј, односно да биде сведок на оживувањето на Евридика.

За Бланшо слегувањето на Орфеј по Евридика е начин кога уметноста (поезијата) станува моќ што ја отвора ноќта, односно преку песна се дозволува пристапот во подземното царство на сенките. Поради силината на уметноста, сите препреки на патот до саканата се отстранети и како што вели Бланшо, ноќта го пречекува пресретливо, тоа станува интимно добредојде, хармонија и акорд на првата ноќ. Она за кое слегува Орфеј е Евридика. За него Евридика е она што уметноста може најдалеку да стигне. Преку песна до самото царство на смртта. Но тука не завршува неговиот пат и неговото дело. Неговата цел не е само средба со вечната ноќ и саканата во неа, туку и враќање на саканата на светлото на денот. Тој дури и за малку успева во тоа.

Бланшо во овој текст го анализира не само тој миг на колебајќи се на Орфеј поради кој не успева во својата цел. Но она од што е привлечен нашиот јунак е една длабоко неодгатлива смисла. Кон неа, вели Бланшо, стремат не само уметноста и желбата туку и смртта и ноќта. „Како и да е, делото на Орфеј не се состои во обезбедување пристап кон оваа смисла со слегувањето во длабините. Неговото дело е да ја донесе повторно на виделината на денот и да ѝ даде форма, облик и реалност во тој ден. Орфеј е способен за сè, освен за да ѝ погледне на оваа смисла в лице, освен да погледне во центарот на ноќта во ноќта. Тој може да се спушта кон неа; тој може – и ова е уште поизразено како способност – да ја повлече со себе нагоре, но само со свртување од неа. Ова свртување од неа е единствениот начин тоа да се постигне“ (Blanchot, 1989: 171). Само во ноќта може да се открие таа смисла. Но не и кога таа смисла треба да се обелодени, да се извади од преградките на ноќта. Тогаш Орфеј треба да ги затвори очите, да го сврти погледот пред себе, како што тоа му се наложува како единствен услов за да го оствари своето големо дело и да напредува кон светлината откако веќе ја дофатил таа неодгатлива тајна во срцето на ноќта. „Но Орфеј, во потегот на своето излегување, заборава на делото што го постигнал и го заборава неопходно крајното барање со кое неговиот потег не дава до знаење дека треба да се заврши некое дело, туку дека некој треба да се соочи со оваа

точка, да ја дофати нејзината суштина, да ја дофати онаму каде што се појавува, каде што таа е суштинска и е есенцијална појава: во срцето на ноќта“ (Blanchot, 1989: 171).

Бланшо уште вели дека од античкиот мит спознаваме дека „делото може да се случи само ако неизмерното искуство на длабината – кое Хелените го сметаат како неопходно за делото и каде што делото ја издржува нејзината неизмерност – не е постигнато за сопствена корист. Длабината не се открива себеси директно; таа е единствено откриена ако е скриена во делото“ (Ibid.). „Но митот, и покрај тоа, покажува дека судбината на Орфеј е да не се потчини на овој ултимативен закон. И се разбира, со свртувањето кон Евридика, Орфеј го уништува делото, кое во моментот се поништува и Евридика се враќа меѓу сенките. Кога се свртува наназад, суштината на ноќта се открива како несуштинска. Со тоа тој ги издава делото, и Евридика, и ноќта.“ Можеби токму таа неосознаеност до крај на длабината ќе го одреди и понатамошното дејствување на Орфеј откако ќе се врати од подземниот свет – како што е прикажано во митот – а тоа е да воведува во мистериите, односно во неодгатливите тајни за да може и самиот да го разбере сопствениот неуспех.

Сепак, она на што Бланшо овде посветува внимание е дека колку и да сака, Орфеј не може а да не се сврти, затоа што тоа веќе не е неговата жива Евридика, ова е една нова и друга Евридика, ова е Евридика која ја сака во нејзината ноќна затскриеност, во нејзината дистанца, со нејзиното затворено тело и запечатено лице – сака да ја види не кога таа е видлива, туку кога е невидлива и не како сопственост на семејниот живот туку како туѓост на она што ја исклучува сета интимност и сака не да ја направи жива туку живеејќи во неа да ја има исполнетоста на нејзината смрт. „Тоа самото е она што Орфеј дошол да го бара во Подземјето“, вели Бланшо. Тоа е самата средба со смртта во ликот на неговата сакана жена, самата сооченост со ноќта. И дека „сета слава на неговото дело, сета моќ на неговата уметност и дури копнежот за среќен живот во љубовната, јасна светлина на денот се жртвувани на оваа единствена цел: да погледне во ноќта, во тоа што ноќта го крие, другата ноќ, прикривањето на тоа што е појавно“ (Ibid. 172).

Ова е бескрајно проблематичен потег, за оние што живеат во светлината на денот, за нив тоа е форма на неприфатливо лудило, а слегувањето во Подземјето, движењето надолу во бескорисните длабочини, како само по себе претерано. Орфеј го прекршува законот што му забранува да го сврти погледот кон сенките. Ако правилото е тоа дека е забрането да се погледнува кон светот на сенките, тогаш и самата помисла на Орфеј да се упати кон тој свет е прекршување на правилото. Затоа со право Бланшо вели: „Оваа забелешка подразбира дека Орфеј всушност никогаш не прекинал да биде свртен кон Евридика; тој ја видел неа невидлива, ја допрел недопрена, во нејзината сенчеста отсуственост, во таа затемнета присутност која не го крие нејзиното отсуство, кое беше присуство на нејзиното бескрајно отсуство“ (Ibid.).

Втора критичка забелешка која му се префрлува на Орфеј е што се покажал нестрплив. И тоа, како што се мисли, поради љубовната желба на Орфеј спрема Евридика. „Грешката на Орфеј се чини лежи во желбата што го движи да ја види и има Евридика, тој чија судбина е само да пее за неа. Тој е Орфеј само во песната: тој не може да има никаква релација со Евридика освен преку химна. Тој има живот и вистина само според песната и поради тоа, и Евридика не претставува ништо друго освен оваа магична зависност надвор од песната, која го прави сенка и го враќа слободен, жив и суверен само во орфичкиот простор, според орфичка мера. Да, ова е вистина: само во песната Орфеј има власт над Евридика.“ (Ibid., 172, 173) Но и не само над Евридика, Орфеј со песната ги отвора најзатворените врати, најзабранетите тајни. И тука се чини е неговата најголема

сила – песната, само ако пее тој е жив и слободен. Кога е вон песната, тој ја губи и песната, и Евридика, и моќта. И станува нестрплив.

Орфеј е виновен што е нестрплив. Неговата грешка е дека сака да го исцрпи бескрајот, да стави рок на бескрајното, не бескрајно да го поддржува претераниот потег на својата грешка. Нестрпливоста е пораз на оној што сака да повлече од отсуството на времето; нестрпливоста е измама која бара да го господари ова отсуство правејќи од него друго време, мерено поинаку. Она што е клучно за Орфеј е што тој и преку нестрпливоста страда и издржува бескрајно. Според Бланшо, „нестрпливоста на Орфеј затоа е во исто време и правилен потег; во него почнува она што ќе стане неговото сопствено страдање, неговиот конечен престој во смртта“. Тоа длабоко спознание всушност и ќе го доближи до Евридика, исто како што и барањето на Евридика го доближува до тоа спознание.

Откривањето на својата мртва сакана како откривање на сопствената смртност.

И додека нестрпливоста останува единствена причина за светот да го осуди Орфеј за неговиот успех, самото дело не вели ништо. И тука Бланшо дава една прекрасна дефиниција за инспирацијата, како движечки мотив на секое дело. „И сè покажува дека, преку непотчинување на законот, со погледнувањето во Евридика, Орфеј единствено се потчинува на длабокото барање на делото – дека со овој инспиративен потег, тој навистина ја приграбува од Адот нејасната сенка и незнајно ја води повторно среде светлината на делото. Да погледнеш во Евридика, без да ти е гајле за песната, во нестрпливоста и безобсирноста на желбата која го заборава законот: тоа е инспирација“ (Ibid. 173). Инспирацијата не се потчинува на законот на логиката и поради тоа „од инспирацијата ние доживуваме само пораз, ние препознаваме само нејасно насилство. Но ако инспирацијата го искажува Орфеевиот пораз и ја потврдува двојната загуба на Евридика – ако таа ги изразува неважноста и празнината на ноќта – тоа го одвртува Орфеј и го турка неодоливо кон тој пораз и таа незначајност...“, сметајќи дека сето „она што го нарекуваме незначајно, несуществено, грешка, би можело на оној што го прифаќа ризикот и му се предава без задршка, да се открие како извор на сета автентичност“ (Ibid. 173-174). Инспирацијата и автентичноста, според Бланшо, во случајот на Орфеј му оневозможуваат да го заврши делото – да ја изведе Евридика од подземниот свет и со тоа да ја исполни својата задача. Истовремено и му ја намалуваат вредноста на животот. „Инспирираниот и забранет поглед му предодредува на Орфеј да загуби сè: не само себеси, не само дневната стварност; туку и ноќната суштина. Ова е секако неприфатливо. Инспирацијата ја пророкува Орфеевата пустош и сигурноста на неговата пустош и не ветува, како замена, успех на делото не повеќе отколку да се признае во делото идеалниот триумф на Орфеј или преживувањето на Евридика. Делото, низ инспирација, не е помалку компромитирано отколку што е загрозен Орфеј. Тоа ја достигнува, во таа смисла, својата точка на екстремна несигурност. Ете зошто тоа дава отпор толку често и толку силно, што го инспирира.“

Така тоа свртување и тој поглед се погубни за Орфеј и неговото дело. Во овој поглед, делото е загубено. Овој поглед е единствениот момент во кој делото е апсолутно загубено. Желбата да ја види победува над желбата да ја види жива. Иако изведувањето во светот на живите е големото дело за Орфеј, или според Бланшо, „делото е сè за Орфеј освен тој посакуван поглед каде што тоа е загубено. Така само во тој поглед делото може да се надмине себеси, да биде обединето со својот извор и да припаѓа на невозможното. Орфеевиот поглед е Орфеевиот краен подарок на делото. Тоа е подарок додека го одбива, додека го жртвува делото, одејќи кон изворот според безмерниот порив на желбата – и додека незнајно сè уште се движи кон делото, кон изворот на делото“.

Што означува погледот? Погледот подразбира видливост на нештата, Евридика е сè уште сенка, блед одраз на материјалното тело, па сепак привид. Дали на Орфеј му е забрането да гледа во невидливото, во оној премин од невидливост во видливост? Прекршувањето на забраната ја плаќа со губењето на видливата Евридика. „Потоа за Орфеј сè пропаѓа во сигурноста на поразот каде што опстанува само, како компензација, несигурноста на делото, ако воопшто има дело? Пред најубедливото ремек-дело, каде што брилијантноста и одлуката на почетокот сјаат, се случува исто така да се соочиме со нешто изгаснато: **делото одеднаш станува повторно невидливо, кое веќе не е таму, никогаш не било таму**“ (Blanchot, 1989:174) (подвлеч. е мое) Оdedнаш не само Орфеј, туку и целото човештво ја губи секоја идна можност со подземните сили дека кога било повторно ќе биде направен таков договор.

По овој неуспех, никогаш ниту некогаш ќе се спомене некоја следна трансгресија меѓу светот на живите и светот на мртвите, не само на живите кон мртвите, туку и на мртвите кон живите. Можно ли е со овој подвиг на Орфеј да е засекогаш запечатена границата меѓу овие два света? „Ова ненадејно помрачување е далечно сеќавање на погледот на Орфеј, тоа е носталгично враќање кон неизвесноста на изворот“ (Ibid.). Изворот или потеклото е вечната ноќ и неодгатливата смисла во неа која за Орфеј, отсега па натаму, останува вечна непозната.

Она што Бланшо во овој текст го потенцира е прашањето за инспирацијата. „Ако треба да инсистираме што таквиот момент кажува за инспирацијата, би требало да изјавиме: инспирацијата се поврзува со желбата“. Желбата е безгрижна, таа не е загрижена за делото. Таа дури и го жртвува делото: „ултимативниот закон на делото е прекршен; делото е изневерено во корист на Евридика, во корист на сенката“. Овде Бланшо вели дека безгрижноста е гест на жртва – жртва која може да биде светла и безгрижна. Се разбира никако не треба да се симне од ум дека Орфеј е сепак полусмртник/полубесмртник (навистина од мајка муза и татко речен крал). Тој овде е како игриво дете коешто тргнало во опасна авантура – да се соочи со подземните богови и да договори враќање на живот на душа што еднаш веќе умрела. Дали Орфеј е дораснат на овој потфат или во својата незрелост, поттикнат од љубовната желба, не успева да ѝ одолее и да ги уважи препораките за да се оствари тој на прв поглед невозможен потфат? Дали прави грев, прашува Бланшо. Дали со тоа и го искупува? Но невиноста и наивноста на Орфеј и ја оправдуваат неговата постапка. Вечната ноќ со својата свечена сериозност и со својата света и непристапна длабина не може да помине преку ова безгрижно и неодговорно однесување на Орфеј. Онаа што сака да му ја довери тајната на животот и смртта, одеднаш ја повлекува својата одлука за одгатнување на неодгатливата смисла. Доделена, суштинската ноќ која, пред неговиот безгрижен поглед, го следи Орфеј – светата ноќ која тој ја заробува во поетската фасцинација и која потоа се управува според поетските граници и нејзиниот мерлив простор – оваа ноќ е сигурно побогата, поимпресивна отколку празната залудност која настанува откако тој погледнува. Светата ноќ ја враќа Евридика во своите преградки. Светата ноќ ја оградува Евридика; таа го оградува во песната она што ја надминува песната. Прекршено е правилото, невидливото не смее да биде видено додека стапува на патот да стане видливо. Таков е редот, такво е правилото. Но, вели Бланшо, погледот на Орфеј нè одврзува, ги крши сите ограничувања, го крши законот што ја содржала и ја зауздала суштината. Неговиот поглед е затоа краен момент на слобода, момент што го ослободува него од него самиот и уште поважно, го ослободува делото од неговата загриженост, го ослободува светото содржано во делото, го предава светото на самото себеси, на слободата на неговата суштина, на неговата суштина која е слобода (Ете зошто инспирацијата е дар пар

екселанс). Се чини дека постапката на Орфеј е нужност, таа е оправданост – би можел ли да живее Орфеј со фактот дека онаа што еднаш била мртва пак е жива, ќе биде ли таа истата Евридика како и пред тоа, а уште поважно ќе биде ли Орфеј истиот откако ќе го доживее тоа? Затоа прекршувањето на забраната е нужно – да нè ослободи од нашата одговорност дека можеме сè што ќе посакаме, дури и најнеможното, дури и најневеројатното. Светото треба да остане свето. Скриено од очите на светот. Светото е ослободено од секоја забрана затоа што нема потреба од неа. Тоа нема потреба ниту од некого да се брани, ниту од некого да се плаши. Светото е слобода на можности. Само за оние што сакаат да ја преминат границата меѓу профаното и светото – можеби е подобро да ги затворат очите или да го свртат погледот. Но, сè се става под ризик, потоа, со одлуката да се види. Во оваа одлука е тоа дека изворот е достапен преку силата на погледот што ја разврзува суштината на ноќта, ја тргнува загриженоста, го прекинува непрекинатото откривајќи го. Според Бланшо, „ова е момент на желбата, на безгрижноста и на власта. Погледот на Орфеј ја поврзува инспирацијата со посакувањето. Нетрпението го поврзува посакувањето со небрежност. Секој оној што не е нестрплив никогаш нема да дојде до небрежност, до точката кога загриженоста се обединува со својата видливост“ (Ibid. 175). Но секој оној што е просто нестрплив никогаш нема да биде способен за небрежниот, бестежински поглед на Орфеј. Затоа нестрпливоста мора да биде основа на длабока стрпливост, чист блесок што бескрајот го чека, кој тишината и ова зачувано внимание предизвикуваат да избликне од неговиот центар не само како искра која ја разгорува екстремна напнатост, туку како брилијантна цел која го избегнува ова свесно чекање – пријатниот настан, небрежноста.

И на крај, во својот заклучок на текстот, насловен „Скок“ Бланшо одново се враќа на становиштето дека пишувањето започнува со погледот на Орфеј. „И овој поглед е поривот на желбата што ја уништува судбината на песната; ја прекинува грижата за неа и во оваа инспиративна и безгрижна одлука го допира изворот, ја осветува песната.“ Песната во овој случај не е никој друг туку – самата Евридика.

Последната книга што ќе ја споменеме тука, а во која се загатнува ликот на Орфеј, е *Растргнувањето на Орфеј* од Ихаб Хасан, чиј наслов е земен како метафора за постмодернистичката книжевност, така што во книгата Хасан својот фокус го става на автори од прозната и драмската провениенција како што се: Маркиз де Сад, Кафка, Хемингвеј, Жене и Бекет, додека поетите како Новалис и Рембо намерно ги испушта, бидејќи како авангардни концепти ги анализира надреализмот и егзистенцијализмот, но со една карактеристика на постмодернистичката догма, а тоа е поетиката на тишината. Затоа и првото поглавје или Прелудиумот во книгата е наречен „Лира без струни“ бидејќи Орфеј, како митски лик чија судбина им е веќе позната на писателите, всушност е предодреден на смрт и растргнување, така што неговата лира не испушта ниту звуци, ниту мелодија. Таа предупредувачка тишина ја чувствуваат сите оние писатели чијшто живот е во директна загрозеност од времето во кое живеат. Тие ја остваруваат поетиката на тишината, независно дали го употребуваат сонот, како надреалистите, или копнеат за мистичко исчезнување како кај нихилистите. Тоа е поетика отаде говорот, налик на пророчката глава на Орфеј што и отсечена пророкува иако нема кој да ја чуе (затоа и Аполон ја замолчува). Зборовите се излишни ако не се наменети некому што може да ги разбере. А бидејќи оној што толку умешно знаел да свири на лирата е распарчен, без раце и нозе и без глава, или преносно штом поетот или лириката се мртви засега, лирата се вознесува на небото и останува таму да чека до следниот пејач, до следниот вешт свирач. Дотогаш таа без струни ќе претставува инструмент на тишината, онаа што носи до анихилација на зборовите и на значењето, нешто што како тенденција започна со

поезијата на Маларме и која продолжува да се појавува секогаш кога просторот на книжевноста ќе се презасити од зборовите и ќе се пренатрупа со значења.

2. Митот за Орфеј меѓу филозофијата и психологијата

2.1. Орфеј, Платон и платонизмот

Дека и митската критика, како и митот, се движи помеѓу неколку дисциплини како филозофијата и психологијата, ќе покажеме и ние со примерот на митот за Орфеј. А ако преку митот за Орфеј, сакаме да проговориме и за мистичното учење на орфизмот, тогаш тука неизбежно треба да ги вкрстиме и класичната филологија, и антропологијата, и социологијата, и религијата, и ритуалот – или да примениме еден културолошки и интердисциплинарен пристап. Дека основата на митот за Орфеј како мит за идеалниот поет е многу подлабоко навлезена и поврзана не само со филозофијата на Платон, туку и со психологијата на Јунг, ќе покажеме преку неколку важни студии и автори за овој однос на митот кон платонизмот и јунгизмот, иако многу логично е дека односот е обратен.

Освен во античките драми и песни, Орфеј во филозофските списи најпрво се појавува кај Платон, но и покрај тоа што конкретно ликот на Орфеј е предаден низ навидум негативни и сомничави карактеризации (кукавичлакот на Орфеј, престојот во Адот кога Сократ ќе стигне таму, одбирањето на животинска инкарнација), сепак треба да се каже дека она што во Платоновите списи се однесува на Орфеј и на неговиот мит е всушност последното поглавје од раскрстувањето на софистите со остатоците од митското верување и хеленската теогонија која зборува за кризата во митското мислење и она што Јакоб Буркхарт го нарекува кризата на митот. Се разбира Платон би можел да се нарече и последниот орфичар, за разлика од неговиот следбеник, Аристотел, кој исклучиво се врзува со рационалната филозофија. Во одбрана на ликот на Орфеј, би требало да кажеме две становишта во однос на тврдењата изречени во делата на Платон. Првото е тврдењето на Сократ кога дознава за смртната пресуда, дека би бил среќен во подземјето да ги сретне сите оние легендарни ликови за кои слушал и читал во својата младост – како Херакле, Одисеј, Орфеј. Мора да се спомене дека сите овие ликови се поврзани со митовите на катабазис, односно слегувањето во подземниот свет. Второто е тврдењето на Платон во „Митот за Ер“ за реинкарнацијата на Орфеј не во човечки туку во птичји облик. Со ова мора повторно да се послужиме со зборовите на Платон кога тој кажува како човекот да се ослободи од инкарнацискиот циклус, што било стремеж не само на орфичарите туку и на питагорејците. Имено, тој вели дека откако ќе се помине низ престојот во Адот, односно катабазичното патување, следува анабазичното патување кое е управено во сферите, а за да може да се стигне дотаму, на човековата душа ѝ се потребни крила. Оттаму не е ништо чудно што Орфеј се решава да се инкарнира во птицата лебед и нејзините снежнобели крила, впрочем и во соѕвездијата на јужни птици спаѓа и соѕвездието Лебед.

И доколку од митот за Орфеј може да произлезе орфичката идеја, тогаш како што забележуваат платонистите и максималистите, Платон на најдобар начин во своите дела ја претставува таа идеја за бесмртноста на душата и нејзиниот циклус на овоплотувања.

Бидејќи орфичкиот момент кај Платон, како што тоа го нарекува Мекгехи, ќе го прикажеме подоцна паралелно со Маларме, овде само ќе споменеме неколку важни согледувања што ги дава руската професорка Јулија Сергеевна Обидина во својата

значајна студија „Орфичкиот мит за задгробниот живот на душата во Платоновата филозофија“. Имено, таа вели дека „платоновската ‘Орфика’ сочинува важен дел од ‘Орфичките фрагменти’, поради што долго време научниците воделе дебата за улогата на Платон во распространувањето на орфичките верувања“ (Обидина, 2022: 112). „И во орфичкото и во Платоновото учење се предлагаат слични гледишта за тоа како меморијата игра клучна улога во постигнување на општење со божественото или пристап до задгробниот живот“ (исто, 113), вели Обидина, при што Платон ја претставува теоријата за анамнезата како основа на неговата филозофска мисла за паметењето и знаењето.

Обидина, преку примери од дијалозите на Платон, докажува дека „анализата на текстовите покажува дека Платоновото учење за задгробната судбина на душата е вкоренета во орфичката мистерија“ (исто, 113) Секако, и Платон го познавал светото правило за молчење околу светите мистерии, така што, како што вели и Обидина „знаејќи ги учењата на орфиците, користејќи орфички формули во своите дијалози, тој ги продолжил обредите на орфичката иницијација преку филозофска дијалектика“ (исто, 114).

Ако внимателно се чита Платон, ќе може да се конструира неговата теорија за душата, мошне поинаква од дотогаш општоприфатената теорија. „Платон, потпирајќи се на орфичкото учење и питагорејските идеи, се обидел да ги отфрли ортодоксните хомерски гледишта за задгробниот живот и да ја замени доктрината за царството на сенките со свој поглед на бесмртниот живот на душата. Но, ова било достапно само на избраните, имено на филозофите, исто како што питагорејските идеи нашле свој одраз главно меѓу аристократијата на полисот. На тој начин, Платон ја пренел орфичката идеја за спас на иницираните во религијата со своите сопствени гледишта за спасение преку знаење достапно само за иницијаторите – филозофите“ (исто, 114-115).

И овде во студијата на Обидина стигнуваме до она место за кое и денес спорат современите научници кои ја проблематизираат историчноста на Орфеј и го доведуваат неговото постоење во прашање. Имено, и покрај тоа што неоплатонистот Прокл, како управник на Платоновата академија, го припишува знаењето на Платон директно на Питагора и Орфеј, сепак Обидина го забележува следново: „Аристофан (‘Жаби’ 10301036) го нарекува Орфеј основач на *τελεταί* / ‘мистериите’ пред Хомер и Хесиод во својот канон на грчки теолози, а во *Протагора* (316 г.) Платон конкретно го поврзува Орфеј со *τελεταί* / ‘мистериите’ и го претставува Орфеј како теолог кој ја прикрива својата мудрост“ (исто, 115) (подвлеченото е мое). Тоа значи дека Платон во своите дела низ говорите на другите ликови го претставува Орфеј во различни улоги, дозволувајќи низ нив да излезат општоприфатените сфаќања и толкувања за Орфеј што преовладувале во тоа време, додека во исто време ја дава и вистинската слика и улога на Орфеј како мистичен посветеник и пророк (заедно со Мусеј). Таквата полиперспективност на ликот на Орфеј, расфрлан низ целото творештво на Платон, му послужува и како индикатор, но затскриен и во втор план, за она што го изнесува како филозофски систем врз орфички основи.

Тоа го забележува и самата Обидина: „Платоновата доктрина за душата е филозофски приказ на орфичката доктрина за душата и покажува како Платон ги применувал методите на систематската мисла на античкото знаење, развивајќи научна методологија која ги објаснува орфичките мистерии преку дијалектичкиот метод на Сократ“ (исто, 115-116).

Благодарение на неговата умешност да ги облече орфичките идеи во ново руво,

Платон, како што вели Обидина, настапува како преведувач на орфичките идеи, „овозможувајќи ни да ја реконструираме доктрината на орфичката традиција, која до нас дошла само во фрагменти. Мислителот ги трансформира елементите на оваа света доктрина во основите на сопствената филозофија и како резултат на тоа можеме да ја проследиме орфичката традиција преку орфичките формули доделени од Платон. Бидејќи бил орфичар и активно учествувал во орфичкиот ритуал, Платон не само што ги користел орфичките формули, туку и ги пренесувал орфичките ритуални традиции преку своите филозофски списи. Орфизмот бил трансформација на други мистични култови, а филозофијата на Платон станала адаптација на орфичките идеи за античката грчка елита, како политичка така и интелектуална, што наоѓа одраз и во дијалозите на Платон. Од една страна, проучувањето на делата на Платон е уште еден начин за реконструкција на орфизмот. Од друга страна, употребата на орфичките формули од Платон не само што го збогатила неговото учење, туку и ги вовела во христијанската традиција“ (исто, 116), завршува Обидина. Овде би можеле само да забележиме дека покрај директните орфички списи, за какви што спомнува и самиот Платон, многу поголема улога во ширењето на орфичките идеи извршиле и питагорејските списи, како што тврдат и многу други проучувачи.

Сепак, може да се заклучи дека Орфеј во делата на Платон не е толку Платонов колку што Платон е орфички.

За поврзаноста на Орфеј и учењето на Платон, што во новиот век, пак, доживува сосема нова интерпретација, неоплатонистите сметаат дека Сократ е претставен од Платон како новиот Орфеј, а за тоа најдобра илустрација наоѓаме во книгата *Орфеј и корените на платонизмот*, од литванскиот професор Алгис Уждавинис во која, низ призмата на неоплатонистите, се вели дека Сиријанус, спиритуалниот водич на Прокл и Хермиј, „го претставува Сократ како вид спасител – божествен аватар пратен во светот што се создава, со цел да ги врати паднатите души на божествениот банкет. Оваа сотериолошка функција на Сократ е обликувана според аналогната функција на Орфеј“ (Uždavinys, 2011:12). Меѓутоа, авторот Уждавинис вели дека иако Сократ тешко се вклопува во многу изискувачките орфички идеали, тој сепак во Платоновата *Гозба* функционира како фигура на Орфеј, претставен како литературен двојник на Фанес.

Секако овде авторот смета дека алтернативно орфизмот би можел да се претстави како нова спиритуална програма на радикално ревидираната антропологија и на космичка и лична сотериологија, делумно изведена од египетски и анадолиски извори. Во секој случај, вели Уждавинис, орфичките доктрини остро се разликуваат од оние на раната хеленистичка (т.н. хомерска и предхомерска) спиритуалност.

Уждавинис во книгата го разгледува и поимот на пророштвото како концепција во античкиот Блиски Исток и во тој поглед го засегнува и ликот на Орфеј, сметајќи дека „иако е фигура на митот и претпочитано име за метафизичките авторитети во телестичките и езотеричните работи, Орфеј сепак се појавува како пророк и мистагог, веројатно ‘првиот’ што го открил значењето на мистериите и ритуалите на иницијација (телетаи)“ (Uždavinys, 2011: 38). Овде Уждавинис прави една остроумна забелешка кога цитира и други автори (Кингсли) за тоа дека оригинално Орфеј ја имал моќта да ги врати мртвите во живот или по прво да ги води мртвите (што значи преобразените иницијанти), но смета авторот, „преовладувачките религиозни и морални ставови на Грците веројатно го потиснале почетниот успех на Орфеј и го претвориле во неуспех“ (Ibid. 41). Така дури ние би можеле да зборуваме за двојниот лик на Орфеј – едниот во митот за него (како неуспешен иницијатор, кој завршува трагично) и – другиот во тајното орфичко учење

(како успешен иницијатор зад кого стои огромно наследство од ритуални практики и мистични списи).

Уждавинис овде се повикува на двајца неоплатонисти – Олимпиодор и Прокл во однос на тоа дека Платон го парафразира Орфеј насекаде, како и дека Платон го примил своето знаење за божествените работи од орфичките и питагорејските списи. Во оваа смисла, вели авторот, Платон едноставно ги преобликува и ги рационализира митските и религиозните идеи на езотерискиот орфизам и неговите бакхички мистерии на Дионис.

Споредбата на Сократ со Орфеј е во тоа што и Сократ е во служба на Аполон, како Орфеј, тврдејќи дека најдобрата музика е филозофијата, така што филозофскиот разговор е аналоген на пророчката песна на Орфеј, смета Уждавинис. Орфеј, како парадигматичен патувачки јасновидец, е заслужен за способноста да смирува преку својата музика, да лекува, да ја претскажува иднината и да го толкува минатото, како и да ги обликува традициите на боговите – теологија во форма на митови, магии и епски песни.

Во подоцнежното питагорејско милје, седумте струни на лирата на Орфеј се поврзуваат со седумте кругови на небото, а теоријата на седумте вокали и седумструната космичка лира, поврзани со различни планети, бои и сезонската ротација во годината, е веројатно од вавилонско потекло. Причината за таинственоста на орфичкото учење авторот ја гледа во тоа што „орфичкиот култ, со сите негови добропознати прочистувања и иницијации, бил многу поприватен и поезотеричен од грчките јавни фестивали и мистерии, политички и спиритуално центрирани околу делфиското светилиште“ (Ibid. 56).

Уждавинис вели дека орфичката доктрина може да се гледа како аналогна на египетската во смисла на тоа дека и Орфеј би можел да се нарече „првиот филозоф“ (како што тврдел Диоген Лаертиј), но само во истата метафорична и „слоганизирана“ смисла во која Имхотеп, синот на Птах, „успешен во своите постапки, голем во чудата“, е „првиот филозоф“ на Египќаните. Сликата за филозофот целосно одговара на Орфеј, бидејќи душите на побожните филозофи гностици (познавачите на идеите или Формите) се прочистуваат од смртното тело и со тоа се приклучуваат на бесмртните богови. Филозофите се предодредени за Островите на блажените, па затоа Сократ смета дека најпогодно за оние што се подготвени да тргнат на оностраното патување е да „истражуваат и митологизираат“. Затоа не е ни чудо што Орфеј бил означен едноставно како „теолог“, на ист начин како што Хомер бил именуван како „поет“. „Хомер, како привилегиран митски авторитет, ги снабдувал Хелените со многу селективна и во голема мера лажна ‘света мапа’ на херојска Грција, со што намерно се обликува нивната колективна меморија и се користи јазик што ‘никогаш не го зборува ниту една жива личност’. Оваа изменета слика на херојското минато и сенковидниот задгробен живот, кодифицирана во Атина во шестиот век пр.н.е., го обезбедува моделот на првично аристократско панелинско единство и наводниот ‘теолошки’ континуитет на нивниот светоглед“ (Ibid. 84, 85).

Оттука и во научната расправа за Орфеј и орфизмот, ќе се востанови орфичката теогонија или Орфиката наспроти хомерскиот хероизам или Хомерика. Прашањето на нивната не само спротивставеност туку и исклучување на едната со другата во понатамошните расправи ќе се подразбира. За ликот на Орфеј виден низ христијанска перспектива, во раниот и доцниот среден век, зборуваме во друго поглавје, каде што се јавува тенденција Орфеј да се поистовети со Исус, односно со Логосот и неговата песна.

И на крајот на овој осврт за Орфеј во делата на филозофските автори, би требало да ги споменеме и најважните филозофи на ренесансата, кои практично го воскреснуваат ликот на Орфеј во своите истражувања на филозофските идеи така што – Џамбатиста

Вико и Франсис Бекон го издигнуваат Орфеј во своевиден основоположник на античката цивилизација и во патрон на филозофијата.

Во *Нова наука* во 22. поглавје (поднасловено „Орфеј и со него ерата на теолошките поети“) Вико вели дека Орфеј, кој ги сведе дивите сверови на Грција на човечност, бил тргнат од страна на Андрутион Филозофот од бројот на мудреците поради тоа што бил родум од Тракија, како земја на жестоки војни, но сепак не му ја порекнува умешноста дека создал стихови на прекрасна поезија на грчки јазик. За Вико Орфеј е еден од поетските ликови, кој се смета за поет теолог и кој преку приказни прв ја основал, а потоа и ја потврдил цивилизацијата на Стара Грција. Во оваа ера на поети теолози Вико покрај Орфеј ги вбројува и Лин, Музеј и Амфион (в. 40). Вико во оваа низа поети го сместува и Хесиод, за да потенцира дека ерата на овие автори е секако пред Хомер. Тој не случајно ја прави оваа дистинкција на теолошки поети, за разлика од историските поети, каков што е Хомер и тука слободно би можеле да се надоврземе на теогониската литература што се поврзува со Орфеј и Хесиод.

Франсис Бекон, еден од важните ренесансни автори кого во својата книга за орфичкиот глас го споменува и анализира и самата Сјуел, во еден од есеите во книгата *Мудроста на древните* му посветува должно внимание и на Орфеј. Во својот вовед на есејот „Орфеј или поезијата“ Бекон вели дека митот за Орфеј изгледа дека ѝ одолева на приказната за општата филозофија. Тој го опишува Орфеј како прекрасна и совршена божествена личност, вешта во сите видови хармонија, покорувајќи ги и водејќи ги сите нешта по себе преку слатки и нежни методи и приспособувања, бидејќи подвизите на Орфеј ги надминуваат подвизите на Херакле, по моќта и дигнитетот, како што делата на знаењето ги надминуваат делата на силата.

И Бекон, како и другите проучувачи на Орфеј, ја забележува моќта на Орфеј да ги успокои подземните сили со мелодијата и слаткоста на својата харфа и глас така што тие му допуштаат да ја земе со себе Евридика под веќе познатиот услов на несвртување кон неа. Но, како што вели Бекон и со тоа на некој начин го оправдува постапувањето на Орфеј, Орфеј од нестрпливост поради неговата грижа и чувственост, погледнува наназад и го прекршува правилото.

И овде Бекон мошне добро ја претставува самата суштина на митот: „Од овој момент Орфеј станува замислен и тажен, го одбива женскиот пол и заминува во осаменост, каде што во истата слаткост на неговата харфа и глас, тој прво ги привлечол дивите сверови од сите видови кон себе; така што, заборавајќи на своите природи, тие не биле придвижени од одмазда, суровост, алчност, глад или од желба за плен, туку застанале зјапајќи во него, во припитомувачки и нежен манир, слушајќи ја внимателно неговата музика. Дури толку големи биле моќта и ефикасноста на неговата хармонија, што предизвикале дрвјата и карпите да се движат и да се преместат на за него својствен начин. По определено време и со огромен занес, продолжувајќи да го прави тоа, на крајот Тракијките, поттикнати од Бахус, прво затрубиле во длабок и подмолен рог, на таков непознат начин, што речиси ја потиснале музиката на Орфеј. И бидејќи силата која, како врска на нивната заедница, ги одржувала сите нешта во поредок, станува прекината, немирот одново завладува, секоја творба се враќа на својата сопствена природа и ги прогонува и лови своите придружници. Карпите и дрвјата исто така се враќаат на своите стари места; и дури и самиот Орфеј на крајот беше растргнат на делови од страна на овие женски фурии и неговите екстремитети беа расфрлани низ пустината. Но, во жал и одмазда поради неговата смрт, реката Хеликон, света за Музите, ги сокрива своите води под земја и извира повторно на други места“ (Bacon, 1884: 354).

Потоа Бекон го дава објаснувањето дека музиката на Орфеј е од два вида, првиот е оној што ги успокојува подземните сили, а другиот вид е оној што ги привлекува заедно дивите сверови и дрвјата. Првиот вид правилно се однесува на природната (или општата) филозофија, а вториот на моралната филозофија или граѓанското општество. Бекон го поистоветува Орфеј со филозофијата, а неговото растргнување со нејзино непочитување. Како што самиот вели, неблагодарната работа на општата филозофија е поправање на расипани нешта или заштита на телата од нивно распаѓање и расипување и дека тоа може да се оствари преку хармонијата и финиот допир на харфата. Но тоа не го може секој, бидејќи оваа работа е придружена со изразито големи тешкотии и ретко се завршува. Така, вели Бекон, филозофијата, станувајќи речиси недорасната на задачата, има зошто да тагува, па поради тоа се занимава со човечки работи, поттикнувајќи во човечките умови љубов кон доблеста, праведноста и мирот; обликувајќи ги така луѓето во општествата; подведувајќи ги под закони и прописи и правејќи да забораваат на своите нескротени страсти и склоности. Така скротени, луѓето најпрво си градат себеси живеалишта, создаваат градови, обработуваат земја, садат овоштарници, градини итн. За да не им биде погрешно кажано да ги отстранат и да ги повикаат заедно дрвјата и камењата, како што тоа го правел Орфеј.

И додека луѓето преку овие граѓански работи се посветени на обновување на смртното тело, обидот на крај е неуспешен – затоа што неизбежната неопходност од смртта, така очигледно поставена пред човештвото, ги поттикнува да бараат некаква вечност преку дела на бесконечноста, карактерот и славата. Исто така, вели Бекон, разумно се додава дека Орфеј подоцна ги одбивал жените и бракот, бидејќи попустливоста во брачната состојба и природната склоност што мажите ја имаат спрема своите деца, често ги спречуваат да стапат во каков било голем, благороден или заслужен потфат за јавното добро; затоа што мислат дека е доволно да стекнат бесмртност од своите потомци, без напори за големи дела.

Па дури и делата на знаењето, иако најисклучителни меѓу човечките работи, имаат свои периоди; бидејќи по процутот на кралствата и заедниците, често се појавуваат немири, побунувања и војни, во чиј татнеж прво замолчуваат законите и не се слушаат; а потоа луѓето се враќаат на својата расипана природа – по што обработените земји и градови наскоро стануваат пустош. И ако ова уривање продолжи, учењето и филозофијата се непогрешливо растргнати на парам-парче; така што само некои нејзини расфрлани фрагменти можат подоцна да се најдат овде-онде, на неколку места, како бродски штици по бродолом. Додека варварските времиња опстојуваат, реката Хеликон понира под земја; што значи дека писмата се закопани, сè додека нештата не го дочекаат својот тек на промените, додека учењето повторно не се издигне и не ја покаже својата глава, иако ретко на истото место, но во некој друг народ.

Така за Бекон Орфеј и неговото учење се патоказ за општествена благосостојба во која поединците се поттикнуваат одново да ги состават фрагментите на големото знаење и да се однесуваат во согласност со идејата за општото добро, давајќи пример како Орфеј, кој преку својата харфа ја распространувал космичката хармонија.

2.2. Орфеј и јунговската психологија

Преку архетипската критика, која своето исходиште го наоѓа во делото на Јунг, сакаме да се задржиме на митот за Орфеј виден низ една не само психолошка туку повеќе

и психотерапевтска перспектива преку студијата на Роберт Д. Романишин за орфичките корени на Јунговата психологија, „Сепак, зошто би требало да има смрт на поетот“ (2004)⁴.

Романишин во својата студија се осврнува на крајот на 19 век, кога хистеријата влегува во советувањата на Фројд и предизвикува револуција во европската мисла чии ефекти сè уште одекнуваат. Романишин овде ја третира појавата на хистеријата како клучна состојба за душевноста на човекот, при што се навраќа на соништата на Декарт, кои ја прикажуваат прогонетата душа во амбисот помеѓу материјата и умот и дека хистеријата е таа што го обележува враќањето на душата од тој амбис. Токму тој амбис меѓу материјата и умот отворен во Декартовите сништа, всушност, од психоаналитичарите е наречен ментална болест. Симптомите на таа болест се болест на душата чиј глас плаче во прогонство од длабочините на својата амбисна егзистенција. Токму за тој прогон или егзил и враќање зборува и Романишин, актуализирајќи го Платон. „Двесте триесет години претходно, Платон исто така го опишал патувањето на прогонот и враќањето. За Платон, тоа претставувало еден тип поет прогонет од полисот и друг тип кој се вратил. Корените на длабинската психологија се прераскажување на овие платонски приказни. За Платон приказната за прогонството и враќањето била вкоренета во неговата желба да го преобрази образованието на античката душа од мимезис во анамнезис, чекор што би ја ослободил душата од нејзината состојба на прогонство и незнаење“ (Ibid. 56).

И за длабинската психологија, приказната за прогонот и враќањето исто така зборува за радикалната форма на образование. А убаво забележува и Романишин кога вели дека терапијата како едукација е свртување од мимезис на анамнезис, што ја ослободува душата од нејзината состојба на прогон и заборавањето. Тие два типа поети, споменати погоре – едниот што оди во егзил и другиот што се враќа во полисот – можат да бидат сведоци на „собата за терапија создадена кон крајот на 19 век како нова форма на полис каде што симболичниот говор на соништата зборува со јазик што е поблизок до поетот отколку до што било друго“ (Ibid. 57).

Тоа што е важно за нашето истражување е и што Романишин се повикува на значајната книга *Орфички момент: Од шаман до поет-мислител кај Платон, Ниче и Маларме* на Роберт Мекгехи, кој исто така ја забележува истата врска помеѓу 5 век пр.н.е. во Стара Грција и крајот на векот или *fin de siècle* во Европа. И овде доаѓа клучната констатација на Романишин, цитирајќи наводи од Мекгехи: „Резонанцата помеѓу нив (овие два периода, моја заб.) е појавата на Орфеј. Кога Орфеј е првиот што се среќава во архаичниот период, тој ’ излегува од шаманските магли’. Орфеј е ’изворно шаман’ и како шаман тој употребува ’лира обликувана од оклопот на желка’. Но во 5 век пр.н.е. во Стара Грција, кога *mythos* му го отвора патот на *logos*, оригиналната музика на поетот како шаман се ’преобразува во децата на митот: поезијата и филозофијата’. Тоа е момент кога ’аполониските форми на западната култура стануваат кодирани’ и Орфеј стапува во овој момент како нов тип поет’. Изграден врз постара форма на шаман, чие митско слегување во подземјето за да ја спаси својата сакана Евридика од смрт во целост го илустрира, Орфеј исто така станува средиштен поим помеѓу аполонискиот и дионисискиот модел на мислење. Орфеј е фигура која ја опфаќа ’шаманската контрадикција’, која според Цек

⁴ Текстот го најдовме само во електронска форма објавен на електронскиот научен портал

Researchgate.net

https://www.researchgate.net/publication/242563392_Anyway_Why_Did_It_Have_To_Be_The_Death_Of_The_Poet_The_Orphic_Roots_Of_Jung's_Psychol

Линдзеј е бифокална свесност. 'Шаманот', вели тој, 'се чувствува себеси како сосема слободна и независна личност; но во исто време тој не е ништо друго освен гласноговорник на силите над него'. Како оној што ја отелотворува оваа контрадикција, Орфеј е фигура во која две состојби на свесност се во тензија така што 'опседнатоста станува поезија' (Ibid. 57).

Во нашето поглавје за орфизмот, посветивме едно потпоглавје на оваа книга на Мекгехи и тоа на делот за Платон, каде што Платон востановува нов тип поет што е миленик на музите, поет филозоф, а таков поет не е никој друг туку Орфеј. Или како што вели Романишин, „Орфеј за Платон е шаманот кој од маглите на шаманските времиња се враќа во полисот како поет мислител“ (Ibid. 57) или според Мекгехи, Орфеј го унапредува постариот шамански модел на мислење и го воведува во младешката логоцентрична ера и во неговата појава Мекгехи го сигнализира пресвртот од поетската традиционална дејност преку мимеза кон анамнеза. И ако првата појава на Орфеј ја детектира Платон како нов тип поет, тогаш враќањето на Орфеј повторно се случува токму кон крајот на 19 век (и тука слободно може да се каже дека симболизмот го воскреснува ликот на Орфеј во своите редови) што коинцидира, според Романишин, со прекршувањето на оние форми што биле кодирани 230 години претходно. „Во овој нов контекст Орфеј се појавува повторно како дајмон или како пат помеѓу аполонискиот и дионисискиот начин, како фигура која како поет мислител ја одржува тензијата помеѓу филозофијата и поезијата“ (Ibid. 57). Ова прекршување Мекгехи го гледа во кризата на јазикот кон крајот на 19 век чии траги ги наоѓа во делата на Ниче и Маларме (а познато е дека еден познат есеј на Маларме го носи насловот *Кризата на стихот*). Се разбира, таа криза на јазикот ја регистрира и длабинската психологија, смета Романишин. „Постојат празнини во нашето значење дури и ако има значење во овие празнини. Во овие празнини Орфеј настапува уште еднаш како фигура која ја премостува разделеноста помеѓу аполонискиот начин кој се идентификува со умот отсечен од природата и телото и дионисискиот кој се идентификува со телото и инстинктот отсечен од умот“ (Ibid. 58).

Во оваа смисла, Романишин смета дека Орфеј е исто толку архетипска фигура на длабинската психологија како што е Едип, па сепак авторот не е склон кон упростување на овие две фигури и нивно сведување на парадигми – првата за Јунговата, а втората за Фројдовата психологија. Она на што сака особено да се посвети Романишин е орфичкиот копнеж на обединување на поетот и филозофот како симптом на длабинската психологија. „Во корените на длабинската психологија, ова обединување е потсетување на шаманот како тој нов тип поет мислител, како Орфеј.“ Орфичкиот глас на симптомот е вокација која ја повикува душата да го запамети своето шаманистичко патување. Тоа е гласот на анамнезата кој зборува покрај миметичкиот глас – како повторување на душевниот живот на имитацијата, живот во кој душата го заборавила своето сопствено патување.

Во прераскажувањето на Платоновата битка со поетите авторот ги гледа корените на длабинската психологија. Хистеричниот е тип на миметичен поет кого Платон го забранува во полисот и враќањето на друг тип поет, орфичкиот поет, поетот на анамнезата. Покрај тоа што оваа длабинска психологија има двоен глас, неизбежно таа ја отелотворува шаманската контрадикција. „Во овој контекст, Фројдовата и особено Јунговата терапија би можела да се презамисли како битка за да се најде местото на поетот во душата, како што Платон, 230 години претходно, се борел да го најде местото на поетот во полисот“ (Ibid. 58).

Овде Романишин се оградува од идентификувањето на хистерикот со поетот, или со објаснување на хистеричниот преку поетот или пак сведување на поетот на хистерик.

Тој по прво го истакнува архетипското сродство помеѓу овие два момента на прогонство и враќање, присуството на Орфеј во секој од нив, почитувајќи ги нивните различности.

Во поглавјето *Платон и поетите*, Романишин вели дека кога Платон го прогонува поетот од полисот, тој прави еден исклучок. Еден поет сепак не е исклучен, односно дека само на еден поет му е дозволено да се врати, а тоа е, како што наведува Мекгехи, „оној што, во потрага по мудрост, е љубовник инспириран од музите“, односно обземен од поетска манија. Се разбира, античката слика за душата, вели Романишин, има претрпено радикална трансформација, во смисла на тоа дека секој поединец е под влијание на сили и богови, или дајмон, вид на ангел чувар, како кај Сократ кој го тера да го следи законот на своето сопствено битие. Да се биде во дослук со законот на сопственото битие е да се биде во дослук со божественото. Но во однос на дајмонот, смета авторот, тоа сè уште покажува дека постои нешто што е разделено од душата, при што дајмонот е сепак пример на архаично гледиште на опсесијата, како што се четирите мании. Штом Платон му посакува добредојде назад на типот на поет што е обземен од музите, тоа претпоставува дека главна инстанца сè уште е божествената обземеност како манија или занес или лудило. Но дури и да е така, тогаш која е разликата помеѓу овој поет (занесеник и шаман) и поетите што немаат можност да се вратат во полисот и се засекогаш прогонети?

„Платоновото протерување на поетите од полисот е позната приказна. Поетите се прогонети од страна на Платон за да се испита опасноста од 'расипаноста на умот' што ги инспирира. Оваа расипаност лежи во тоа што поетот, како сликар со кого го споредува на почетокот на 10. книга на *Држава*, создава копија од некое искуство што два пати е отргнато од вистината“ (Ibid. 60). Потоа следува познатата Платонова критика на Хомер, во смисла на тоа дека човекот што избрал да создаде пример (за другите, наместо сенка, phasma) правилно постапил, за разлика од оној што го избира привидот, како што е поетот, кој или лаже или не е свесен за својата состојба на незнаење. Во дијалозите помеѓу Сократ и Ион, Платон јасно тврди дека поетот е опасност не затоа што лаже туку затоа што не знае дека е обземен од сили надвор од неговиот ум и дека како таков тој е само нивни гласноговорник, без да знае за тоа.

Ион, кој е рапсод и кој има репутација на највешт изведувач на Хомеровите песни, го убедува Сократ дека Хомер е учител на сите уметности, додека Сократ смета дека Ион е опседнат од Хомер и дека бидејќи е опседнат, не знае што зборува. И овде следува Сократовото прашање што ќе избере доколку го сметаат за неправеден поради тоа што лаже или затоа што е божествен од доблеста да биде опседнат, Ион го избира второто, при што Сократ застанува на негова страна велејќи дека е подобро да го запаметат како божествен, а не како уметник што го воспева Хомера. Но Сократ не би бил тоа кога во овие реплики би немало иронија, како што вели Романишин, „поетот кој не знае што зборува учествува во својот сопствен прогон токму во оној момент кога знае дека не знае што зборува“ (Ibid. 61). Поетот што е изгонет од полисот е оној што кога зборува е надвор од умот. Таквиот поет, според Платон, е „лесно и крилесто нешто и свето, кој никогаш не е способен да создава додека не стане инспириран, и е надвор од себе, и разумот не е веќе во него“ (исто, 61). Но само оној што е инспириран од музите е опседнат поет и е во ропство на божеството што зборува преку него, со што тој не е способен ниту да слуша, ниту да зборува ниту едни други зборови. Поетите рапсоди, како што е Јон, само го имитираат она што им е дадено, го повторуваат и го предаваат без расудување или размислување што поминува во и низ нив.

Овде Романишин прави една забелешка, дека оваа имитација не е чисто само претставување на некоја оригинална форма бидејќи поетите немаат знаења за оригиналот

што го копираат во својата изведба, туку попрво, како што вели Хавелок, миметичкиот поет го презема ликот на фигурата што ја велича во својата песна. Тој станува тој лик низ вид на емоционална идентификација, која тој потоа и ја пренесува на публиката. Тоа би значело дека мимезата на Платон е имитација што се заснова врз несвесна идентификација и во тој поглед ја имитира состојбата на опседнатост. Во оваа состојба на емоционална идентификација поетот ја заведува публиката на местото каде што убавиот привид за нештата за кои тој зборува, поддржани од ритмот и хармонијата на поетовиот говор/песна, е грешка наместо вистина. Тие се виновни за возбудување на страстите и хипнотизирање на умот за да заборава што е вистина.

Мимезисот во Платоновите концепт е всушност на удар бидејќи тоа било доминантна форма на едукација во тоа време, која Платон сакал да ја трансформира. Затоа што поетот имал моќ да го одвлекува умот од неговата размислувачка сила да ја распознае разликата помеѓу гласникот – поетовата песна – и пораката – божеството што зборува низ тоа. Поетот со тоа ги дрогира луѓето да заспијат, што Сократ го нарекува божествена моќ во умот, или како што ја признава хипнотичката сила на песната како на пример онаа на цикадите, на кои музите им дале благодат да не им треба право на живот од раѓање, туку само пеење, без јадење или пиене, до денот на нивната смрт. Овде Романишин луцидно забележува дека тоа е убава критика на мимезисот и неговите опасности. Но опасната песна на цикадите која заведува и хипнотизира води директно во времето пред музите, а Сократ сепак сè уште стреми да биде даруван со нивниот дар.

Со појавата на музите, песната што дошла со нив се пренесува во големата верига на вдахновение во која поетите се помеѓу музите и публиката. Првата алка во оваа верига се музите кои го примаат од боговите и божиците божествениот здив, потоа тој се пренесува на *поиетес* кои биле вдахновени бардови како Хомер или Хесиод, кои потоа за возврат ги инспирирале рапсодите, кои како Јон биле рецитатори, кои за возврат својата инспирација ја пренесуваат на публиката.

Овој начин на учење на пренесувањето, според Хавелок, е облик на индоктринација во кој поуките на поетите се учат напамет преку повторување кое е ритмичко и вградено во телото. Миметичкото учење тогаш било усно, акустично, ритмично, конзервативно во повторување на неговата содржина, суштински телесно и со квалитет на магија. Поетите во Платоново време, опседнати, поучувале миметички по пат на имитација и емоционална идентификација и заразност. Нивната песна, како и песната на цикадите, била песната на сирените. Додека *Ион* јасно става до знаење дека за рапсодите нема место во полисот, *Држава* јасно става до знаење дека и *поиетес*, кои се чекор поблиску до Музите, треба исто така да бидат пратени во прогонство. Во *Држава* ниту за Хомер ниту за Хесиод нема место. Така во 10. книга Сократ во обраќањето на Глаукон вели дека иако мора да им признаеме на оние што го фалат Хомер како воспитувач на Хелените, дека бил најдобар од поетите, „мора да ја знаеме вистината, дека не можеме во нашиот полис да допуштиме поезија освен химни на боговите и пофалби на добрите луѓе“ (Ibid. 64).

Па сепак, додека случајот против поетите се чини јасен, Платон и понатаму сака да им зачува некое место во полисот. Музите, кои ги инспирираат поетите, се претставени на влезот во Академијата, а на тој став е и Мекгехи, дека во својата идеална држава Платон мора да задржи извесна побожност спрема нив како дарителки на поетската форма на манија. Се чини дека нивната инспирација е сè уште важна во образованието на душата, така што Платон е амбивалентен за улогата и местото на поетот. „Поетот е забранет во полисот, но поетското лудило не е. *Поиетес* и рапсодите се прогонети, но Музите не се. Веригата на инспирација е прекината, но музите остануваат.

Амбивалентноста е изразена и парадоксот е создаден кога во истиот дијалог, на Федар, поетот, без оглед кој е тој или таа, сепак му е доделено место прилично долу на листата на таа хиерархија на раѓања во која душата се буди или не го заборава својот вистински дом. Овој поет е веднаш над занаетчија. Кој поет тогаш е прогонет од полисот? Каква фигура е овој поет кој, иако опседнат од музите, е ослободен од прогонство? Оваа фигура мора да биде некој нов кој, додека е опседнат, е истовремено слободен. Орфеј е тој што застанува во оваа противречност, Орфеј кој е син на Ојагар, речен бог и крал на Тракија. Орфеј, тогаш, е тој што, надграден на постара фигура на шамани од Тракија, ја поправа скинатата верига. **Тоа е Орфеј што ја обновува врската со музите и повторно го поврзува човештвото со боговите** (обележаното мое). Орфеј е тој што конечно влегува во полисот и повторно 2300 години подоцна влегува во собата за терапија“ (Ibid. 64), преку Јунговата психоанализа.

Во митот на Платон за Ер, кон крајот на 10. книга на *Држава*, Орфеј избира да се прероди како лебед, кој, пак, е животинската форма во која Платон му се појавува на Сократ во сон токму пред нивниот иницирачки состанок. Овде авторот го цитира Мекгехи од неговата книга *Орфички момент, Од шаман до поет мислител кај Платон, Ниче и Маларме* смета дека оваа лебедова фигура ги заменува поетите протерани од *Држава*. Тоа е интригантна сугестија, смета Романишин, бидејќи укажува дека поетот што се враќа во полисот припаѓа на царството на соништата, дека поетот што не е прогонет доаѓа од земјата на соништата. Орфеј кој се враќа претставува и мит и сон. Орфеј кој е исклучен од егзил припаѓа на кралството на душата и оттука сè уште го задржува местото во нејзиното образование. При претставувањето на митот за Ер на крајот од истиот дијалог во кој поетот како што е веќе познато се забранува во полисот, не е ли Платон кој нè учи на нов вид разум, нов вид ум, кој ослободен самиот од опседнатост останува усогласен со митот и сонот, овие длабоки води на душата, прашува авторот.

Орфеј е имагинално олицетворение на овој нов тип ум, смета Хенри Корбин. Тој е синот на музата Калиопа, која како главна на музите владее со доменот на епската и херојската поезија. Од своето раѓање, значи, Орфеј има интимна врска со боговите, директна врска како да е со нив преку неговото раѓање, што веќе го става во поинаков однос со музите отколку што имаат поетите и рапсодите. Тој не е само инспириран од боговите преку музите во таа верига на инспирација; тој учествува во нивното битие.

Според тоа, неговата песна не е само повторување на она што е примено во состојба на опседнатост; тоа е песна на сеќавањето, анамнезата. „Неговиот поетски модалитет е немиметички“, забележува Мекгехи и „песната што ја пее е внатрешната песна на создавањето“. Во овој поглед, орфичката песна е дајмонска и како таква е „аналогна на ’песната’ на која Сократ го подучуваше секој поединечен трагач да ја слуша“, како што смета Мекгехи.

Орфеј/Сократ; Сократ/Орфеј: Поетот кој се враќа од егзил е филозофот. Филозофот кој живее на пазарот на полис, поставувајќи ги своите вознемирувачки прашања, е поетот. И двајцата, како трагачи по мудрост, се љубовници на душата. Орфеј тогаш е нов тип поет, филозоф/поет/љубовник, поет кој, како што забележува Мекгехи, ја венча постарата форма на *poietes* со *philosophos* и кој под оваа маска е поврзан со музите и нивната форма на поетска манија. Тој е поет/мислител, поет чие размислување е поетска мисла, филозофот кој живее поетски во полисот, оној што навистина отелотворува нов вид размислување, што ги држи заедно децата на митот, поезијата и филозофијата. Орфеј е тој што ја потсетува душата на нејзината митска форма, останувајќи во јазот меѓу поезијата и филозофијата.

Значи, Орфеј припаѓа на полисот затоа што неговата песна се сеќава на душата, бидејќи неговата песна ја разбудува душата за нејзината заборавена внатрешна песна, која потоа ја поврзува со „музиката на сферите“, со небесната и космичка музика на создавањето. Оваа хармонија помеѓу внатрешната песна и песната на создавањето е присутна во митските приказни раскажани за Орфеј. Неговите песни имаат моќ да ги свиткаат гранките на врбите, да ги скротат животните и да го предизвикаат поредокот на природата. Во оваа моќ да ја разбуди природата, Орфеј ја пее „оригиналната песна на која одговара целото создавање, како да ја слуша својата внатрешна мелодија“, како што пак напомнува Мекгехи во својата книга. Тоа што мора да биде подложен на распарчување од страна на Менадите по неговото слегување во подземниот свет само укажува дека шаманското патување меѓу световите е составен дел од оваа резонанца меѓу неговата внатрешна песна и онаа на создавањето. Колку тогаш неговата песна се разликува од оние лесни и крилести суштества кои, зборувајќи само кога се надвор од умот, не знаат што зборуваат, оние чии песни само го издишуваат здивот на боговите, оние чии песни се само повторување, а не сеќавање на божествениот здив.

Песната на Орфеј е катарзична. Ја ослободува душата од нејзиното робување на мелодии што не се нејзини и ова ослободување на душата е тоа што го посакува Платон. Катарзата за Платон не била постигната преку формулична практика на некои надворешни обреди. Попрво како прочистување на душата, катарзата е прашање на учење да се „практикува филозофија“ како што научил од својот учител, Сократ. Практикувањето филозофија на овој начин значело следење на предупредувањето на делфиското пророчко гесло „спознај се самиот себеси“, гесло што беше главно за јадрото на новата теологија на орфизмот. Иако Платон го отфрлил разредениот облик на орфизмот, смета Романишин, тој го прифатил ова, што беше едно од неговите главни учења.

Катарзата тогаш е филозофија, љубов кон мудроста, начин на доаѓање до спознавање на себеси што се совпаѓа со работата на паметењето. И бидејќи Орфеј е син на музата Калиопа, тој е и внук на Мнемосина која со Зевс ги родила деветте музи, што значи дека од раѓање Орфеј е во служба на меморијата. **Орфеј се враќа не само поради тоа што не е – миметички поет; тој се враќа поради тоа што е: поетот/филозоф чии песни ја будат душата за наследството што го заборавила.**

Кога ќе се потсетиме дека во митот за Ер, душата и избира и ѝ се дава нејзината судбина, вели Романишин, би можеле да додадеме дека Орфеј се враќа затоа што како поет е во служба сеќавајќи се на своите песни што ја будат душата за судбина што може да биде избрана како вокација, поетските линии на душата, кои само поетот/филозоф кој ја ослободил душата од хорот на песната на цикадите може да ги слушне.

Да се каже дека Орфеј, за разлика од миметичките поети, чија форма на образование е преку опседнатост, е во служба на меморијата, сепак, не сосема го доловува платонскиот поим за анамнезата, што е орфичка форма на образование. Додека анамнезата значи учење преку сеќавање, а-мнезија значи без меморија или заборавување, што подразбира дека префиксот ана има значење нагоре и/или назад од. Па така се прави движење нагоре во меморијата, и враќање назад од заборавот. Анамнеза тогаш е враќање од заборавот. Тоа е дело што функционира преку заборавување. Тоа е дело против заборавувањето. Тоа е дело на незаборавот (Romanyshyn, 2004: 68). Во овој поглед, орфичкиот момент на анамнезата е патување што се презема и на кое се подложува, патување во кое активните и пасивните елементи се спојуваат, патување што е и избрано и наметнато, заклучува Романишин.

За Романишин, анамнезата е раздвојување на личноста, спарагмос или распарчување, распаѓање како што претрпуваат Дионис и самиот Орфеј (овде авторот си поигрува со англискиот јазик dis-mempering и re-mempering, што кај нас би можело исто така да добие fina значенска конотација – дека со распарчувањето се разделуваме од целостта, а дека со сеќавањето се составуваме во неа. Слична игра на зборови имаме во глаголот исцелува – во смисла на тоа да се излечиш со тоа што ќе се вратиш во целостта, или да ги споменеме дихотомите дезинтеграција/дисперзија наспрема интеграција/концентрација). Анамнезата е болно будење, повторно сеќавање на телото. Тоа не е сеќавање во кое се размислува за удобноста и безбедноста на критичкиот, рефлексивен ум.

Што е тоа што ја буди душата кон она што е заборавено; што го иницира патувањето на анамнезата; што ја раскинува душата во служба на нејзиното повторно сеќавање?

Тоа е Ерос, а Платон и во *Гозба* и во *Федар* прикажува опис на будењето на Ерос, кој го анимира неговиот орфички универзум. Убавината ја ослободува душата од нејзината заспаност, а во напливите на страста душата почнува да се извива нагоре и повторно да ги расте крилјата што ги отфрлила во нејзиниот пад во времето. Овој нов раст на крилата се чувствува како пулсирање, кое станува трескавична болка кога саканата/саканиот ја/го нема. За Платон тогаш анамнезата, ова патување на будење преку Ерос е и радосно ослободување и болен процес.

Орфеј е пример за овој процес на анамнеза. Како таков, тој не е лесен и крилест. Напротив, тој е за Платон новиот тип поет, поетот/мислител кој слегол во подземниот свет заради убавината и љубовта и кој, откако го преживеал патувањето на љубовта и загубата, ја слушнал и ја одбрал поетската линија на својата судбина. Овде Романишин повторно се осврнува на слегувањето на Орфеј во подземниот свет и на делот од митот за Евридика, која заведена од слатките песни на Орфеј, се заљубува во него, но нивниот брак е со краток век, зашто таа бега од Аристеј, пчеларот што е поврзан со Аполон, а чија желба е распалена од нејзината убавина, таа стапнува на змија чиј отровен загриз ѝ нанесува смртна рана и веќе ни е познат преостанатиот дел од митот, кога тагувајќи поради нејзината загуба, Орфеј слегува во Адот, успева да добие одобрение од подземните господари да ја земе Евридика назад, но под услов да не се свртува додека излегуваат во горниот свет, но Орфеј не додржува на забраната и по вторпат ја губи својата сакана. Се враќа сам во Тракија и живее во осамеништво, подалеку од друштво на жени до моментот кога менадите го напаѓаат и во неможност да се одбрани од нивните диви фригиски крици и вревата од нивните тапани и чинели, тие го растргнуваат. Неговата глава и лира пловат по Хебар додека не застанат кај Лезбос. Тука почива неговата лира во Аполоновиот храм, додека неговата глава продолжува да пее и да пророкува во Дионисовото светилиште, со што Орфеј повторно се поставува во средиштето меѓу двата бога, како што било и на почетокот. Но Аполон, љубоморен на упадот на Орфеј во неговото царство на пророштва, ја замолкнува главата, додека лирата е сместена на небесата каде што продолжува да свети како соѕвездието Лира.

Овде завршува митот, но Романишин сепак се фокусира на оној момент на Орфеј во подземниот свет кога – како што тоа го анализира и Морис Бланшо – тој одбира да се сврти. Или како што вели авторот, „неговото свртување како главно за неговата приказна има за цел да нè научи нешто друго, нешто околу патиштата на душата, за нејзините поетски линии, кои кога ќе ги чуеме нè водат во друг правец. Неговото свртување има за цел да нè научи што е орфичкиот момент на душата, тој момент од преобразувањето кога – според Ничеовата фраза ‘amor fati’ – човек почнува да ја сака својата судбина. И

неговото свртување е во секој случај едно со она кој е Орфеј, поетот/филозоф/ љубовник кој е исклучен од Платоновата забрана токму затоа што го слушал „оима“ или патот на песната на неговата душа и не бил маѓепсан од хорот на цикадите, од оние песни што миметички се повторуваат и заведуваат во заспаноста на општоприфатеноста. На прагот на своето свртување Орфеј прави избор. Во овој клучен момент тој ја бира својата судбина како повик“ (Romanyshyn, 2004: 70).

Љубовта, загубата и потеклото на тагата го прават Орфеј свесен за своите дарови и за одговорностите кои од нив произлегуваат. Неговото слегување прави од Орфеј шаман, смета Романишин, иако по прво е дека го потврдува како шаман, бидејќи неговото потекло веќе го има подготвено за тоа, но тој мора да биде избран и штом е еднаш избран, тоа го прави да биде Платоновитот исклучителен поет. Неговото слегување и трансформација на свесноста што ја донесува со себе му овозможуваат на Орфеј да стане оној што би требало да биде. Тоа го прави да биде свесен шаман, способен да ја издржи напнатоста на шаманската контрадикција, што е состојба на битието во која некој е парадоксално слободен и во служба на силите надвор од него, или како што би рекол Додс, „рационализирани шамани“, што е друг начин за држење на напнатоста меѓу спротивностите во шаманската контрадикција, што е негов термин за „Чуварите“ од Платоновата *Држава*. Во таа подготовка за тој чин на слегување, Романишин го гледа образованието на душата, кое ги оптегнува границите на човековите можности и со кое Орфеј подлегнува на својот спарагмос.

Тоа што Орфеј се свртува го препушта на законите на неговата судбина. Тоа е избор кој исто така е престап. Тој се свртува и не ги послушува боговите и божиците, но на тај начин нивните закони и забрани ги чини посвесни и можеби поцелосно свесни за себе. Орфеј мора да се сврти назад ако сака да ја исполни својата судбина, ако сака да биде во дослух со законот на своето битие. Тој мора, дури и парадоксално правејќи го, да бира што мора да направи и со тоа не само што неговата судбина станува вокација, туку и Евридика ја ослободува од нејзината судбина. Овој избор не е херојска самопожртвуваност, или ако и е, тогаш тоа е жртвата на неговото поседување на Евридика.

Орфеевото слегување ја менува неговата визија. Сега животот го гледа со и низ очите на мртвите; како шаман-поет каков што е, поетот мислител е добредојден назад во полисот, тој гледа не само со очите на овој свет туку и овој свет низ очите на оној свет. Орфеј е Платоновитот љубовник; тој е прототип на оној што е разбуден од убавината и љубовта, оној што е потврден од љубовта и ослободен преку неа.

Во претпоследното поглавје од студијата, „Орфеј како архетипска фигура на индивидуацијата“, Романишин размислувајќи за архетипската психологија го цитира Боел Коб кој вели дека „ревизијата на психологијата не би можела да се случи без истовремено оживување на митот за Орфеј“ (Ibid. 71). Сепак, авторот вели дека „да може да се вреднува местото на Орфеј во Јунговата психологија, потребно е да се вратиме на симптомот на прагот на длабинската психологија и да го слушнеме неговиот миметички глас покрај неговиот орфички. Ова враќање ни дозволува да го вреднуваме индивидуациониот процес во кој душата ја пее својата орфичка песна“ (Ibid. 72).

Додека Фројд е надмоќен во слушањето на миметичкиот глас на симптомот, Јунг, од друга страна, го сместува симптомот во митот и станува надмоќен во слушањето на орфичкиот глас на симптомот. За Фројд, симптомот го чува индивидуалното идентификувајќи се со силите на репресија, опседнато од културните колективни вредности, кои ја држат личноста заробена во живот обидувајќи се да ги имитира тие вредности и да страда поради тоа. За Јунг, симптомот себеси се претставува како вокација

на душата, како повик за индивидуалното да се ослободи себеси од колективните вредности за да стане она што би требало да биде и овој друг глас на симптомот го доживува како покана да се биде во дослух со сопствената судбина, со законот на сопственото битие. Кај Јунг боговите стануваат наши болести, бидејќи индивидуата исто така може да биде опседната од боговите преку нашите симптоми, како оние што во Платоновото време беа опседнати од хипнотичкиот замав на миметичките поети. Како што вели Романишин, орфичкиот глас е вкоренет во изборот. Орфеј одбира да се сврти и во тој момент неговата судбина станува вокација. Оваа трансформација на судбината во вокација е фундаментална за индивидуацискиот процес, што е клучен концепт во Јунговото разбирање на развојот на личноста.

Таму каде што Јунг се надоврзува на Платон е во застапувањето за образование на нов тип ум, односно образование што би ја ослободило душата од нејзиното робување на конвенционалните норми прожигевани на повторувачки и миметички начин. Во процесот на индивидуација потребно е да се јави неопходноста, за таа да се случи, како и изборот, без кој индивидуацијата станува несвесна имитација на некоја идеја за индивидуалниот живот, миметичка изведба каде што некој е опседнат и се идентификува со таа идеја.

Сепак, Јунг смета дека тоа не може да се случи без да се плати висока цена што овој пат ја бара и дека конвенциите на семејството, општеството, успехот или репутацијата не се никаква заштита против таа цена. „Постои самотијата на изолацијата или пак како во славните случаи на Сократ, затвор и смрт, или на Орфеј, растргнување. Но Орфеј, како и Сократ, одбира. Тој ја одбира својата судбина во контекст на неопходноста. Тој се свртува, а неговото свртување е во спротивност со законот наметнат од боговите. Тој мора да појде во потрага по Евридика и неопходно за него е да го прекрши законот“ (Ibid. 75).

Во овој чин на пркос Орфеј и Евридика се ослободуваат од својата судбина. И ако индивидуацијата е орфички момент на душата, тогаш кој е тој што неа може да ја оствари, прашува Романишин. И за Платон, и за Јунг, остварувањето е исклучок и додека исклучокот не подразбира нужно елитизам, и кај двајцата сретнуваме понекоја препорака за оваа идентификација. Така за Платон, само неколкумина поседуваат „природен влог со кој би било можно да се трансформираат во Чувари“, а за преостанатите, доколку не се изложени на искушенијата на моќта, интелегентниот хедонизам станува најпрактичен водич кон задоволителен живот, додека според Јунг многумина не се способни да го изберат својот сопствен пат и затоа паѓаат во животи што ги живеат не во согласност со законот на своето сопствено битие туку според конвенциите на моралната, социјалната, политичката, филозофската и религиозната природа, што покажува дека огромното мнозинство од човештвото не го одбира својот сопствен пат туку конвенцијата, па сходно на тоа не се развиваат самите себеси туку методот и колективниот начин на живот по цена на сопствената целост.

Иако на прв поглед различни, сепак да видиме во што се сродни Платон и Јунг. Во однос на образованието на нов вид свесност, и двајцата ја имаат на ум душата, во Јунговата тема за индивидуациската персоналност се слуша гласот на Орфеј, шаманот поет чие слегување во подземјето му дава визија за животот од страна на смртта и чие враќање во полисот како поет/мислител/љубовник го става во служба на анамнезата, во будењето на другите за нивната состојба на заборавност и прогон, состојбата на заспаност што поинаку се нарекува миметички живот. Но за да се излезе од вообичаениот конвенционален живот и да се почне живот на извонредност, не се потребни само неопходност и избор, туку и вокација, бидејќи таа е факторот што конечно го одделува некого од толпата и од неговите семејни и удобни модели. Или како што вели самиот

Јунг: „Вистинската персоналноста е секогаш вокација, која дејствува како законот на Бога од кој не може да се избега.“

Длабинската психологија и особено Јунговата психологија на индивидуација е враќањето на Орфеј во полисот на душата. Нашите симптоми се вериги на неопходноста што нудат избор. На својот миметички начин тие зборуваат за страдањето на душата фатена во ограничувањата на конвенцијата, која го ситуира животот во служба на повторливото забораване. На нивниот орфички начин нашите симптоми не повикуваат да ја избереме нашата коб како наша судбина, да ја преобразиме судбината на вокација, која го ситуира животот во служба на континуирана работа на од-забораване. Во нашите симптоми, значи, ние сме и заспани и будни; ние сме и миметичкиот поет кого Платон го прогонува од полисот и орфичкиот поет што се враќа. Индивидуацијата е за интеграција на безвремената заднина на светот и нашите животи, што е нашето заедничко наследство. Орфеј, кој беше шаман пред да стане познатиот поет, се задржува на прагот помеѓу временски ограничениот свет и оваа безвремена заднина.

Длабинската психологија има потреба од неговото присуство. Има потреба да му посака добредојде назад во полисот на душата, со цел да се ослободи себеси од намалувањата на животот на душата на емпириското и концептуалното, на книжевното и историското. Ѐ треба Орфеј, ако таа застане во служба на извонредноста во нас. На Орфеј треба да му се посака добредојде назад за доброто на Земјата и на душата на светот. Индивидуациониот живот е пат на посакување добредојде назад на Орфеј.

Подложени на патувањето на индивидуацијата, без оглед како таа започнува, важно е да се пронајдеме себеси во служба на светот, исто онака како што Орфеј се става во служба на анамнезата. Да се пронајдеш себеси во таа парадоксална позиција, следејќи го законот на сопственото битие – орфичкиот момент на буђење на душата за нејзината состојба на прогон, значи да се пронајдеш себеси однатре и во служба на нешто поголемо и подобро од самиот себеси, ја завршува својата обемна студија Роберт Д. Романишин.

3. Од митот за Орфеј до орфички мит (двојната природа на Орфеј меѓу митот и култот)

За лаиците, името на Орфеј означува само едно – љубовникот кој тргнал да ја врати во живот својата сакана од Царството на сенките. За поупатените, Орфеј се поврзува со религиозното учење орфизам и неговите ученици – орфици/орфичари. Со тоа на самиот почеток би требало да се прави остра разлика помеѓу терминот орфејски што ќе коинцидира со митот за Орфеј и терминот орфички што ќе се однесува на митот за орфизмот.

Оттука ние можеме да изведеме и два типа книжевно генерирање на ликот на Орфеј – едниот орфејски, другиот орфички, но пред да преминеме на перспективата за двојноста на ликот на Орфеј, поподробно ќе го предадеме митот на Орфеј низ една архетипска анализа, како културен херој, како што тоа го гледа Карол Керењи во неговата книга *Хероите на Стара Грција*.

Она што е важно за нашата студија поврзана со митот за Орфеј е укажувањето на американскиот критичар Кенет Бурк во неговата книга *Реторика на религијата* за тоа дека „митот е трансформација на метафизиката во приказна. Митот се изразува симболично, во поими на привремен приоритет, во тоа што *примитивното* не може да се изрази буквално: а тоа е метафизичкиот приоритет“. Или, според познатата фраза на Бурк, митот е „привремена суштина“ (Burke, 1970: 85). Тој метафизички приоритет ние

можеме со полно право да тврдиме дека го поседува и митот за Орфеј. Митовите општо се премногу различни за да можат да споделуваат исто дејствие, но заедничките дејствија може да се претпостават за специфичните видови мит, најчесто за херојските митови. Другите категории на митот, како митовите на создавањето, митови за потопот, митови за рајот и митови за иднината, се имаат покажано како премногу различни за сите најшироки општи места (исто, 85).

Во таа смисла, ќе се обидеме да го прикажеме митот за Орфеј како херојски мит, или поточно како мит за културен херој, кој според Фрајовото гледиште има трагичен крај. Во насилната смрт на Орфеј, ние може да ги претпоставиме смртта и повторното раѓање на Дионис, како своевиден бог на вегетацијата. Она што само навидум отсутствува во митот за Орфеј како културен херој, во однос на митот за боговите на вегетацијата, е неговото прераѓање, односно тој и покрај својата физичка смрт, доживува своевидно прераѓање, бидејќи она што ја надминува неговата физичка смрт е неговиот глас, кој дури и со откината глава, продолжува да пее. Можеби токму во тој глас и се крие симболиката за неговата преродба, како гласот на пејачот. Токму врз основа на овој феномен, голем дел од проучувачите на овој мит сметаат дека делата што го употребуваат митот за Орфеј го содржат овој орфички глас.

Да видиме прво дали овој мит ќе ја издржи анализата како херојски мит, односно како мит за културниот херој.

3.1. Орфеј како антички херој/културен херој или антихерој

Во книгата *Хероите на Стара Грција* на Карол Керењи, за кого се вели дека е „најголемиот психолог меѓу митологистите“, во третото поглавје е поместена приказната за Орфеј и Евридика. Таму Керењи нè потсетува на Орфеј низ неколку негови улоги – како прво, тој е прекрасен пејач, второ, дел е од Аргонаутите, како мошне корисен за да може пловидбата да биде успешна, трето, опасното патување во подземниот свет тој го остварува сам. Во сите три улоги, и како пејач, и како морепловец, и како посетител на подземниот свет – тој е со својата лира. Во секоја од овие улоги, неговото свирење и пеење прават чуда – и кога птиците летаат над неговата глава и рибите испливуваат на површината за да ја слушнат неговата песна, и кога го надгласува пискотот на морските сирени, и кога ги маѓепсува подземните господари. Неговата песна ги поткрева карпите и ги придвижува дрвјата, едноставно ја покорува дивината, па дури и дивјачките сили на подземјето. Со овој чин, смета Керењи, Орфеј слободно може да застане во редот на Персеј и Херакле, Тесеј и Јасон, во редот на античките херои (Kerenyi, 2005: 279).

Сепак, неговиот култ е врзан со неговото обожавање востановено од огромна заедница која верува во постоењето на книги што ги содржат откровенијата на Орфеј, сметајќи на неговото патување во подземјето и на сето она што го научил таму и на кое подоцна изворно подучувал. Така, вели Керењи, Орфеј повеќе е поврзан со заедницата на своите ученици и следбеници и затоа не може да се поврзе со одделен род или фамилија. Сепак, според пределите на неговото обожавање, тој е поврзан со регионот на Олимп и подоцна со посеверните делови. Син е на муза, според многумина, на Калиопа, а неговиот син и ученик бил наречен Мусеј, што значи „син на муза“. Бидејќи е „музикален“, тој сигурно бил изворен аполонист. Аполон бил сметан за неговиот божествен татко, а неговиот роден татко бил Ојагар. Орфеј е пораснат во Пиерија, земјата на олимписките музи. За Аполон се вели дека бил неговиот учител, дека го подучувал да свири на лира, онаа што нему му ја дал Хермес, а тој му ја подарил на Орфеј. Во шумските

клицури на Олимп младиот човек првпат ги собрал околу себе, со музиката на својата лира и својата песна, дрвјата и дивите сверови. Тука синот на Калиопа е прикажан како двојник на Аполон, богот на чија музика дивите створови, рисот и лавот и еленот, му се предаваат додека ги предводи стадата на Адмет. „Да не беше името на пејачот конкретно кажано или напишано на сликите што го прикажуваат Орфеј како свира на неговата лира, ние немаше секогаш да знаеме на кој од нив двајцата се мисли на прикажаната сцена“, вели Керењи за сличноста меѓу Аполон и Орфеј.

За многу наратори, дивата земја на Тракија почнувала таму, на падините на Олимп, иако Пиерија била сè уште на македонската страна на границата. Тие пееле за Тракиска Пиерија каде што Орфеј станал крал, тврдејќи дека дрвјата го следеле дотаму од реалната Пиерија, претпоставувајќи дека е Тракиец. Подоцнежните автори на вазното сликарство им верувале, исто како што тие пред нив сè уште се држеле до вистинското тврдење, без кое легендите за Орфеј и за херојот не би имале значење. Тој е претставуван и како Хелен меѓу Тракијците и неговото име воопшто не било туѓо за нив.

Копнежот по Евридика го води во другиот свет. По тоа тој се разликува од Тесеј и Јасон, да не зборуваме за Персеј и Херакле, кои ги прават своите патувања не поради љубов кон жена, смртник или божество. Орфеј, како и да е, смета Керењи, ја дели судбината на Тесеј до овој степен, што Евридика не мора, повеќе од Аријадна, да стане трајна сопственост на својот сакан ниту да го следи до неговиот дом. Но додека Тесеј има ривал во богот Дионис, Орфеј го има ривалот во царството на мртвите.

Приказната за смртта на Евридика започнува во Тесалија, каде што верната сопруга Алкестис, кралицата на кралот Адмет, веќе бидува спасена од канците на смртта, како што се дознава од авантурата на Херакле на неговиот пат до Диомед Тракиецот. Тоа што го правел Аполон во Адметовото домаќинство, го правел и Аристо додека го живеел животот на сточар во прекрасната долина на Темп под Олимп; нимфата Кирена го родила него од синот на Лето, за да биде малиот Зевс, вториот светол Аполон. Аристовата најголема награда биле неговите озлогласени пчели.

Неговото име значи дека тој бил најдобриот што светот го имал. „Медениот“ Зевс на мртвите, Зевс Меилих, кој бил навикнат живите да го обожаваат во форма на змија, не бил никој друг туку Аристо, иако ниту една легенда не ги споменува конкретно неговите пчели. Овој божествен пчелар се мести да ја чека тукушто мажената Евридика, таа бега од него и во тоа бегство доаѓа до својот крај, откако змија ја каснува за глуждот. Нејзините придружнички Дријадите жалат по неа во планините, длабоко во Тракија. Кога Орфеј притрчува, неговата млада жена веќе ја носи Ад. Тој тргнува по неа со таговоно пеење, низ цела Грција до најјужната точка на Пелопонез, Таинарон. Доверувајќи ѝ се на својата лира, тој стапнува на морничавиот пат кон царството на мртвите, на кој само неколку живи луѓе оделе пред него – двајцата пријатели Тесеј и Пеиритос, како и Херакле кога го изнел Кербер надвор. Харон ги запомнил само нив премногу добро, но лирата го направила своето дури и со него.

Се вели дека тој го оставил својот чамец и го заследил Орфеј како што пеел, за да ја слуша прекрасната песна која тој им ја испеал на господарот и господарката на подолните области. Додека Орфеј пеел, Кербер не лаел, тркалото на Иксион стоело, црниот дроб на Титиј не бил растргнуван, ќерките на Данај прекинале со носењето на водата во решето, Сизиф седнал на својот камен, Тантал заборавил на гладта и жедта, Ериниите биле замелушени, а судиите на мртвите залипале. Безбројна толпа души собрани околу Орфеј исто така заплакале, но Евридика не била таму, бидејќи таа сè уште била една од новите пристигнати фантоми и се искачувала бавно нагоре со својот повреден глужд.

Сликарството на мајсторите од Магна Греција, каде што на вазните во гробовите често имало сцени од подземјето, покажува како ја носи љубовта во форма на летечки Ерос. Персефона исто така се гледа, разнежена од пеењето, како ја повикува Евридика со грациозен гест. Пејачот стои меѓу двете, тој веќе ја држи раката на својата сакана, но во ниту една од овие слики тој не гледа во никого. Таков бил законот на подземните сили; никој не смее да гледа во нив. Жртвувањето на божествата на мртвите се правело со свртено лице, без гледање, само глас бил дозволен во кралството на заминатите. Тоа би можело да направи чуда, но нема моќ над смртта да предизвика ослободување на боговите од тоа друго царство. Законот на тие долу е закон на Персефона и се потврдува само кога живиот се бори против него. Само кога тој е прекршен, законот го зема својот данок.

Евридика може да го следи својот љубен сопруг; толку многу Орфеј постигна со своето пеење, но на тешкиот пат кој води од смрт во живот, тој не смее да погледне во неа. Тогаш зошто пејачот го прави тоа? Што е причината освен големата и конечна разделба меѓу живите и мртвите? Лудило ли беше тоа? Дали сакал да ја бакне? Или бил само загрижен да се осигури дека таа го следи? Сцената е претставена на многу воодушевувачкиот атички релјеф на кој сега има не две фигури туку три; Орфеј е свртен наназад и гледа во Евридика, чија лева рака лесно го допира неговото рамо во љубовно збогување, но нејзиното десно е веќе фатено од Хермес, водичот на душите. Како што се вели дека Зевс удрил со молња во исчезнувањето на Едип на прагот на подземјето, се вели дека исто така дошол прасок од гром повторен трипати, звукот на неумоливата судбина, кога Евридика била повикана назад во царството на мртвите.

Неуспешно Орфеј се обидел да потрча по неа кога таа исчезнала за да се врати во подземјето. Харон не го превезувал повеќе. Аналогиите во антиката што ги поврзуваат Орфеј и Дионис се претерани. Богот ја изнел својата мајка Семела од Адот, но она што тој го направил, Орфеј не можел. Дури и сенката оттогаш што паѓа врз неговата аполониска природа била дионисиска. Орфеј не му припаѓа на едниот бог повеќе од другиот. Сепак, тој не станал противник или жртва на Дионис, туку противник и жртва на тракиските жени претерано здивени, како преувеличана последица на нивното обожавање на винскиот бог. Седум долги месеци, се зборувало, тој живеел во пештера под огромна карпа на устието на македонската река Стримон, доаѓајќи прв, како што додаваат други, издржал седум дена кај реката на подземјето без ниту еден залак. Тој се држел подалеку од жените и не се решил на втор брак.

Во тоа време, дивите жители во шумите доаѓале кај него, мажи од Тракија, како што ни покажува вазното сликарство; или сатири, постари и помлади момчиња, како што е запишано на подоцнежните барелјефи. Тие не биле многу млади момчиња, не толку доволно возрасни за повисоки иницијации, туку адолесценти. Орфеј се воздржувал од јадење месо, според „орфичкиот начин на живот“, пеејќи им за почетокот на нештата и боговите, предизвикувајќи ги да земат учество во иницијациите, кои ги донел од неговата посета на кралицата на подземјето. Подоцна се кажувало дека Зевс го удрил со својата молња бидејќи ги подучувал луѓето за мистериите.

Но постари кажувања велат вака: дека тракиските жени го сметале за нездраво тоа што Орфеј се држел подалеку од љубовта на жените цели три години. Тој бил навикнат да бара друштво само со млади момчиња и се вели за него дека ја има воведено хомеотротската страст во Тракија. Тој бил повеќе како Аполон од таа проста причина што го опкружувале младичи а не жени, како што овие го опкружувале Дионис. Во својата трагедија „Басариди“, тракиско име за бакханатките, Есхил ги буди ноќе и тие се искачуваат на планината Пангајон за да го обожаваат Аполон во сонцето што изгрева.

Таму исто така тракиските менади ги води нивниот бог на нивните ноќни фестивали на Дионис во забрзани толпи. Тие тешко дека ја знаеле тајната која Есхил изгледа ја открил во друга трагедија од истата трилогија, „Млади мажи“, во која тој му дава на својот хор да го повикува самиот Аполон како Кисеј и Бакхеј, кој е овенчан со бршлен и кој е Бакхант. И најверојатно според авторовото мислење Орфеј отишол предалеку во едностраното обожавање по своето враќање од царството на мртвите и во почнувањето на својата зловолност против боговите на подземјето, меѓу кои Дионис имал власт како Ад и подземниот Зевс. Како што талкал по планината Пангајон, пејачот западнал во тајна церемонија на тракиските Бакхантки. Тие навистина го препознале – тоа не било однесување како резултат на лудило како што биле жените на Теба кои го помешале Пентеј со лав – така што го растргнале синот на музата дел по дел.

Еден раскажувач, од друга страна, знаел за големата сала за иницијација наменета за тајниот ритуал во градот на Либетра во Македонија, најверојатно слична на онаа што била откриена на Самотраки. Таму одреден ден мажи од Тракија и Македонија доаѓале кај Орфеј. Биле навикнати да го оставаат пред врата своето оружје. Налутените жени го грабнале оружјето, ги убиле мажите што им паднале в раце и го расфрлиле расчереченото тело на свештеникот на иницијацијата, Орфеј, екстремитет по екстремитет во морето. Според оваа верзија, главата на Орфеј пловела во устието на реката Мелес кај Смирна, каде што подоцна Хомер, поетот на Тројанската војна, се вели дека бил роден, станувајќи син на реката/бог. Таму главата била прибрана и светилиште на Орфеј, подоцна храм, било изградено во кое ниту една жена не смеела да влезе.

Според друга приказна, Орфеј патувал низ цела Тракија, како што орфичките иницијатори го правеле тоа во Грција и мажите му се придружувале. Во почетокот жените не се осмелувале да го нападнаат, но тогаш тие биле охрабрени од виното, а дури и според Тракијците, имале обичај пијани да одат во битка. Вазното сликарство го прикажува нападот врз нежниот пејач со копја, големи камења или сè што би им дошло при рака. Тој ја имал само својата лира, со која, откако паѓа на земја, напразно се брани. Делови од неговото тело биле расфрлани во сите правци; се вели дека музите ги собрале и го закопале својот сакан во Либетра. Неговата лира, која не можела да најде подобар сопственик од Аполон и Орфеј, била сместена од Зевс меѓу соѕвездијата како Лира.

Постојат различни приказни за неговата глава и неговата лира. Жените убијци ја отсекле главата на Орфеј, ја заковале на лирата и така ја фрлиле во морето, или попрво во тракиската Хебар, во која таа пловела пеејќи додека лирата почнала да свири. Течението ја однело главата што пее до морето, а морските струи до Лезбос, остров кој подоцна ќе биде најбогат и со песни и со слатките струни на лирата. Главата била закопана во Бакхион, храмот на Дионис, а лирата била зачувана во храмот на Аполон. Така требало да биде и така биднало според дионисиската судбина и аполониската природа на Орфеј. Многу подоцна приказната била раскажана од неговото пророчиште на Лезбос, а убавите вазни слики и накит потврдуваат дека младичите добивале откровенија од главата на пејачот додека Аполон самиот не ѝ наредил да замолчи.

Кога Орфеј бил погребан, славеите се вгнездиле на неговиот гроб и пееле таму, послатко и погрлено од каде било на друго место. Имало два гроба на Орфеј во Македонија, во подножјето на Олимп: еден во Либетра и еден во Дион, Градот на Зевс, во кој коските мора да биле пренесени откако другиот гроб останал отворен откако се урнал. Столбовите и урната биле случајно погодени од голема толпа која била дојдена да го слушне чудото со свои уши; овчар легнал да поспие напладне на гробот и во сонот тој ги пеел слатко и гласно песните на Орфеј, како неговиот бесмртен глас да се одгласувал од царството на мртвите.

Ова е општата содржина на сето она што го знаеме за ликот на Орфеј. Овде не ги наведовме референците на античките извори и вазното сликарство, затоа што тоа е во домен на друга дисциплина. Нам овде ни беше важно да ги споменеме речиси сите поединости врзани за ликот на Орфеј, така како што се сретнува во античката литература и затоа би можеле овде да го примениме митолошко-архетипскиот пристап, што подоцна ќе ни овозможи полесно препознавање на митската структура, општи места, слики и симболи во современата поезија која е инспирирана од овој мит. Шемата ја преземаме од *Прирачникот за критички пристапи кон книжевноста* (A Handbook of Critical Approaches to Literature Fifth Edition, Oxford University Press 2005), и тоа архетипите на херојот (наречени уште и архетипи на трансформација и искупување).

Првата компонента на херојскиот архетип е потрага: херојот се подготвува за одредено патување за време на кое мора да исполни невозможни задачи, битка со чудовишта, непремостливи пречки за да го спаси кралството. Во случајот на Орфеј, го имаме патувањето со Аргонаутите, кое е земно, надворешно. Иако тој е син на речниот крал, никаде не се споменува дека владеел со кралство, но во приказната на Керееи се вели дека Орфеј станал крал што значи дека го исполнува условот за херој – да има благородно потекло. Првото патување на Арго е поврзано со одредена задача – да се смилостват сирените што пискаат и ги онеспособуваат морепловците, тука Орфеј го има своето магично средство – лирата, со која ги маѓепсува сирените и така ја исполнува својата прва задача. Второто патување, во кое се сретнуваат чудовишта со кои херојот треба да се справи, е малку поинакво, но не и полесно од првото – не е хоризонтално, ами вертикално, од горе кон долу, значи се работи за катабазичен мит, мит поврзан со подземјето и затоа ќе речеме дека ова патување не е веќе никаква потрага туку иницијација по себе. Орфеј на сопствената свадба ја губи својата сакана. Задачата е речиси неостварлива, да се врати во живот онаа што умрела. На патот сретнува чудовишта но не се бори со нив, туку ги совладува со својата тажна песна, а се разбира тука повторно му помага неговата магична лира. Исто така, неговата свадба со бесмртните богови на подземјето е уште еден знак за неговата посебност, бидејќи неговиот духовен татко е бог, имено Аполон. Кога се чини дека речиси е при крај со исполнување на својата втора задача (оживување на Евридика), се случува момент на слабост, мала несигурност – што е сепак човечка особина.

Тука веќе влегуваме во процесот на иницијација на Орфеј, кој овде ја спознава заднината на смртта, односно нејзиното царство и доживува своевидна преобразба – од човек чиј живот е обележан со песна и музика во човек обземен од тага по загубата на својата љубов. Овде во игра е архетипот на Ерос и Танатос, како две лица на една паричка. Практично, од човек кој поседува магични моќи и кои ги користи за да може да го врати она што го изгубил – и за малку не успева во таа своја задача – тој се преобразува во човек кој, не само што доживува второ губење на љубовта и саканата, туку се здобива со духовно спознание за невидливиот свет, кој е непознат за смртниците. Со владеењето на музичката вештина, Орфеј е сепак аполониски практикант и тој бездруго доживува прочистување на страстите или катарза, што е главната аполониска техника. Иницијацијата најчесто се состои од три различни фази – 1. сепарација, 2. трансформација и 3. враќање. Сепарацијата е навистина одделување не само од заедницата на која ѝ припаѓа туку и од саканата со која само што стапил во нова социјална, значи брачна заедница, трансформацијата или преобразбата е моментот на загубата на љубовта и соочување со смртта. Се разбира враќањето од подземното патување или иницијација е придружено со неуспех на задачата, да ја врати во живот мртвата сакана. Но, тоа веќе не е истиот Орфеј, оној што бил полн со надеж дека со

помош на магичните моќи ќе успее да оствари неостварлива задача за смртниците. Тоа е обезмоќениот Орфеј, кој и покрај милоста на подземните господари изразува една недоверливост во нивната благородна намера – дали навистина духот на неговата сакана повторно ќе се отелотвори на земјата. Дали неверувањето во тоа чудо – иако самиот предизвикувал чуда – зборува за неговата опадната вера дека чудата се можни? Таа недоверба тој скапо ја плаќа, со двојната смрт на својата сакана.

И ако се вели дека иницијацијата е варијација на архетипот на смрт и повторно раѓање, тогаш ние овде имаме смрт на пејачот и љубовникот, но раѓање на проповедникот и учителот на новите ритуали. Секако, неуспехот во материјализацијата на љубовта го раѓа почетокот на идеализација на смртта, односно учење на луѓето за задгробниот живот и за животот на душата по смртта на телото. Во приказната на Керењи се вели дека Орфеј е сепак најпознат по заедницата на своите ученици и следбеници, така што Орфеј, всушност, со оваа иницијација го напушта концептот на земното живеење (и тоа подоцна ќе се одрази на неговата одлука да нема нова жена ниту пак семејство) и го воведува концептот на духовна аскеза, што може да се види од подоцнежните правила и ритуали кои се сретнуваат во орфичките книги (едно од нив е и воздржување од животинска храна, неносење волна, значи облека што не содржи животинска материја итн.). Третата компонента на херојскиот архетип е херојот како жртвен јарец, со кој се обезбедува благосостојба на заедницата и затоа тој мора да умре за да се искупи за гревовите на луѓето и да ја поврати плодноста на земјата.

Да видиме сега што е тоа што ја предизвикува неговата жртва? Веќе знаеме дека по седумте месеци од враќањето од подземјето, тој се осамил во една пештера и како што е случајот со библиските пустиници, пиел само вода и се хранел со билки. Овде нему му се случува втора сепарација и одделување од заедницата на која еднаш ѝ припаѓал за да може набргу да основа своја заедница, но овој пат духовна. Овде веќе не се споменува ниту Аполон, иако лирата е сè уште со него, но овој пат таа не маѓепсува туку ги придружува пророштвата на Орфеј (за пророчката дарба говори и самиот момент во митот кога дури и отсечена, главата пеела и пророкувала, а позната е и сцената кога млади момчиња влегуваат во храмот каде што се чувала главата на Орфеј за да добијат пророштво).

Се разбира дека оваа новооснована духовна заедница, која почнала да ги спроведува ритуалите и практиките што ги вовел Орфеј, дошла во судир со веќе постојните духовни заедници и култови, како што била онаа на Дионис и со која драстично се разликувала не само во воздржувањето од јадење месо и пиење вино, кои биле основата на дионисиската техника оргија, туку и во самиот однос спрема храната, облеката, животните, луѓето – едноставно, тоа биле аскетски принципи, според кои членовите на заедницата немале потреба да одгледуваат животни, бидејќи немале потреба од животинска храна и облека од животински материјали, потоа немале потреба од лозарство, затоа што било забрането пиењето вино, потоа немале потреба од воинствени вештини затоа што војувањето и убивањето биле строго забранети, впрочем, во лицето на ова ново учење можел да се види и мал бунт против правилата на дотогашното живеење во античкото општество. Тука влегувало и воздржувањето од сексуални односи, што пак ги оневозможувало новите припадници на заедницата да стапуваат во брачни заедници и да одгледуваат потомци, затоа што нивната најглавна задача била да се ослободат од материјалните и телесните стеги за да може душата да се ослободи од гробот тело во кое е заробена. Таква една нова аскетска заедница се подразбира дека неминовно ќе се судри со веќе постојната дионисиска заедница.

Револтот потекнал од женскиот дел од дионисискиот култ бидејќи таму немало рестрикција во однос на половите, така што дел од жените коишто можеби сакале, дали од љубопитство или од лична потреба, да се приклучат на нововостановената заедница биле оневозможени поради правилата на маскулинското групирање. За да се укине таа и таква заедница, нормално е да се посегне по животот на нејзиниот водач. Тоа и се случило кога дел од менадите, кои се сметале за придружнички на богот Дионис, во екот на своите оргии, наишле на една таква церемонија што се одржувала во некоја сала за такви процесии, така што не ја пропуштиле можноста да го казнат оној што, како Тракиец како што бил претставуван Орфеј, отпаднал од нивната заедница и култ, иако прашањето е дали и уште тогаш не бил почнат расколот во дионисиската доктрина поради сè поголемото прифаќање на култот на Аполон, за кого може да се каже дека Орфеј е еден од неговите први свештеници.

Помирувањето меѓу тие два култа, сепак, се случило во новата теогонија за која проповедал Орфеј, а која најдобро се огледа од фрагментите папирус што биле откриени при откопувањето на античките гробници, каде што секој од погребаните имал во својот ковчег по едно такво упатство во кое била наведена религијата во која верувал погребениот. Денес во науката таа религија се нарекува орфика, покрај хомериката и теогонијата на Хесиод. Жртвата на Орфеј секако дека придонела за тоа помирување бидејќи во основата на орфиката, или орфизмот лежела дионисиската доктрина.

3.2. Двојниот Орфеј – извори на митот за Орфеј и на учењето на Орфеј

Како што веќе споменавме, во научната литература, која се однесува на ликот на Орфеј, се прави разграничување меѓу митот за Орфеј и поимот на орфизмот, чие сфаќање денес исто така може да се подведе под мит. Во орфеологијата или науката за Орфеј постојат автори кои цврсто веруваат во историчноста на ликот на Орфеј и автори кои изразуваат сомневање во неговото историско постоење, па во тој поглед го оспоруваат и самиот орфизам, како веродостојно учење. За таков еден пример може да го наведеме Аполодор и неговата Библиотека во која, како што вели Бернабе, недостига еден битен елемент од митот, а тоа е судбината на пророчката глава на Орфеј, која е причина за создавање култ и светилиште. Во таа насока ќе ни послужи текстот „Орфеј кај Аполодор“⁵ од истакнатиот шпански класичен филолог Алберто Бернабе, кој ги наведува изворите со кои се служи Аполодор, а и прави паралела со другите автори (Страбон, Паусаниј), укажувајќи на различни варијации на сегменти од митот за Орфеј.

Во гледиштето на Аполодор за митот за Орфеј, Бернабе вели дека тој ги споменува Орфичките песни и иако теогониите од орфичкиот корпус се сретнуваат во изворите на неговата Библиотека, сепак Аполодор никогаш не му припишал ниту едно дело на Орфеј. Аполодор укажува на митот за Орфеј во три различни извадоци. Првиот, на кој му посветува најмногу внимание, е на самиот почеток на неговата Библиотека. По генеалогичката на децата на Зевс, тој ги споменува потомците на Музите: Лин, Орфеј, Хијацин, Рез, Корибантите и Сирените. Второто спомнување на Орфеј е вметнато во приказната за Аргонаутите. Во каталогот на членовите на посадата тој го вклучува „Орфеј, синот на Ојагар“ и потоа ја споменува неговата музичка изведба за да се спротивстави на песната на Сирените. И за крај, Аполодор го вклучува Лин како еден од учителите на Херакле и вели дека бил брат на Орфеј. Според Бернабе, Аполодор ја

⁵ https://www.academia.edu/44295498/Orpheus_in_Apollodorus

претставил стандардната верзија на митот, избирајќи ги најраширените варијанти на секоја поединост. „Митските аспекти што тој ги востановува се: во првиот извадок, тој ја споменува генеалогичката, неговите вештини како извонреден пејач, епизодата со Евридика, основањето на мистериите, неговата смрт и местото на неговиот гроб. Во вториот извадок, Аполодор упатува на неговата појава како Аргонаут и неговата способност да ја неутрализира песната на Сирените. Во последниот извадок, се сретнува една алузија за неговиот однос со Лин“ (Bernabe, 2017, 114). Иако Бернабе ги разгледува сите делови од митот поединечно, битно е тоа што Аполодор укажува на основањето на Дионисиските мистерии, востановувајќи директна врска помеѓу Орфичките мистерии и Дионис, при што Бернабе забележува дека Аполодор никогаш не спомнал за Орфеј дека е поет.

Она што авторот му забележува на Аполодор е и тоа што не го претставува Орфеј како автор, како филозоф, маг, физичар, астролог, пророк или како иноватор на писмото, музичките техники, лирата, поезијата што значи дека занемарува цела низа активности што му се припишуваат на Орфеј и што сигурно се рефлектирале во делата што му се припишувале на овој митски лик. И на крајот, Аполодор не расправа за исклучителното патување на главата на Орфеј или пророчките квалитети што ѝ се припишуваат откако стигнува на Лезбос. Аполодор избегнува да го поврзе Орфеј со реалниот свет. „Според него, Орфеј нема ништо со орфеотелестата, со видовитите и сите видови претскажувачи, кои, дури и во негово време, ветувале исцелување, спасение или среќа. Митограферот ја игнорира поезијата што општоприфатено му се припишува како и остатокот од неговите иновации.“ (Ibid. 123) Бернабе ова го припишува на далечна рефлексija на општото сфаќање за орфичката поезија во класичниот период според кое раните митографи, кои служат како сигурни извори на Аполодор, се потпираат на конвенционалната епика и лирика, а не на сомнителна оргијастичка поезија. И како последно, Аполодор не ги споменува големите чуда што се случувале на гробот на Орфеј. Тоа што Аполодор се обидува да не го поврзе Орфеј со активности што во тоа време се однесуваат на него: пророштва, магија, медицина и литература е најверојатно затоа што според него, Орфеј припаѓа на далечниот свет на митот и тој е само книжевен лик кој не би требало да се меша со реални индивидуални ликови.

Она што е важно овде да се истакне е дека тоа може да е резултат токму на древноста на самиот мит и лик, така што неговата историчност изгубила на важност. Оттука во пишаната литература се јавила тенденција да се раздвои ликот на Орфеј на два дела, еден книжевен (онака како што бил претставен во митот) и еден филозофски (само како основач на мистерии и ништо повеќе). Врската помеѓу овие два дела се всушност списите што ја содржат доктрината на орфичкото учење. Губењето на врската помеѓу поетот и иницијаторот всушност го осудила ликот на Орфеј да се перципира само во рамките на митот за него, при што се осиромашува легендата за него да се доживее целосно – како пејач и иницијатор, односно како митски јунак и како религиозен реформатор, со тоа што паднале во заборав неговата проповедничка улога и исцелителските моќи на неговите останки.

Поради ваквата двојна природа на ликот на Орфеј, ние во нашето истражување ќе изведеме два типа книжевно генерирање на неговиот лик – едниот ќе го наречеме орфејски, а другиот орфички, односно првиот тип е поврзан конкретно со митот за Орфеј онака како што се сретнува во античката митолошка литература, додека вториот тип е поврзан со орфичкото учење или орфизам и за кое постои тенденција да се нарекува орфика.

4. Критички преглед на митот за Орфеј

4.1. Скица за портрет (Граф и Робинс)

За подробно да ги проследиме развојот и појавата на идејата и ликот на Орфеј, ќе се послужиме со две студии на знаменитите проучувачи и професори по класична филологија Фриц Граф и Емет Робинс. Ќе започнеме првин со студијата на Граф *Орфеј: Поет меѓу луѓето*, во која Граф нè потсетува дека онака како што сме го примиле митот за Орфеј во европската свест, тој е доста млад бидејќи сме го добиле преку римските класични автори Вергилиј и Овидиј, кои ја раскажуваат неговата канонска општопозната форма.

Како што е и досега споменато, митот е композиран од 4 различни теми: загубата на жената на Орфеј и неговиот обид да ја врати од мртвите; неговата музика која ги привлекува животните, дрвјата дури и карпите; неговата смрт од страна на менадите или тракиски жени и она што се случува со неговата отсечена глава. Како што вели и самиот Граф, „овие четири теми ги претставуваат речиси сите митови што ги знаеме за Орфеј: петтата главна тема, онаа што не е интегрирана во популарните, но антиципирана, потврдена од најран датум, е приказната како Орфеј ги придружува Аргонаутите на нивното авантуристичко патување“ (Graf, 1988: 80).

Она што е целта на Граф во оваа студија е како целосно да се разбере фигурата на Орфеј како резултат на постојните извори, но да се види и низ делумно нова светлина. Дали трогателната љубовна приказна секогаш завршува несреќно или постои верзија каде што Орфеј успева во својата потрага, прашува Граф.

Сведоштвата се чини, на прв поглед, се донекаде амбивалентни. Првата алузија за неуспешен крај на потфатот е дадена во Платоновата *Гозба*, каде што низ ликот на Федар се вели дека боговите го измамиле Орфеј со тоа што не му ја дале сопругата туку само му покажале привид, *phasma*, од неа, како казна за неговиот кукавичлак: ако не бил кукавица, тој би умрел за да ја следи, како што направила Алкеста која умрела од љубов за својот сопруг. Иако ова е една варијација на митот што доаѓа од Платон, тој сепак и овде завршува со несреќен крај. Пред Платон, првото укажување на митот се сретнува токму во Еврипидовата драма *Алкеста*, изведена во 438 пр.н.е. Во неа Алкеста се збогува со својот сопруг Адмет, избирајќи да умре наместо него; „во долгиот говор, Адмет ја изразува својата тага и ѝ ветува дека ќе ја сака засекогаш – и ако би ја имал моќта на Орфеј, тој би слегол долу да ги измами Персефона и нејзиниот сопруг за да му ја вратат неговата жена и ниту Кербер или Харон не би можеле да го задржат ’пред да го донесам твојот живот кон светлината’ (357-62)“ (Graf, 1988: 81). Ова, вели Граф, може да се сфати двосмислено. Дали ако ја има моќта на Орфеј Адмет би успеал, иако е познато дека Орфеј не успеал или пак без моќта на Орфеј не би се ни обидува, бидејќи нема да може да успее? Дури би можело повеќе да се рече дека Орфеј за малку ќе успеел.

Уште едно споменување на Орфеј се сретнува во извадок од Исократовиот *Бусирис*, „каде што ораторот го споредува Бусирис ‘кој ги убива живите пред нивното време’ со Орфеј ‘кој враќа мртви од Адот’“ (Ibid.), сакајќи да направи јасен контраст дека едниот убива, а другиот враќа од смрт, но и тука ние не знаеме дали Орфеј е познат по други случаи кога навистина ги враќа мртвите од Адот или по овој единствен случај кога се решава да го направи тоа.

Слична двозначност се сретнува и во два навода во хеленската поезија, првиот кај Хермесијанакс (околу 300 пр. н.е.) кога вели дека Орфеј пеејќи, ги убедува големите

господари дека Агриопа (не Евридика) може да си го земе духот од кривкиот живот, од каде што повторно не дознаваме дали тоа навистина и се случило, додека вториот навод, како што пишува Граф, е од еден анонимен *Епитаф за поетот Бион*, во кој авторот би сакал да може да слезе во Адот, како Орфеј, како Одисеј, како Херакле и да пее пред Кора. И овде се засегнува моќната песна, но само до моментот да ја одоброволи Персефона, нешто што Орфеј веќе го има сторено, додека за целта на тоа одоброволување нема никаква назнака во епитафот.

И за на крај, Граф го соопштува познатиот релјеф од доцниот 5 век, под претпоставка дека доаѓа од олтарот на 12 богови на атинската Агора, на кој се насликани Хермес, Орфеј и неговата жена, но за кој археолозите се поделени – едните дека љубовниците се разделуваат, другите дека тие се заедно. Тоа значи, како што вели и самиот Граф, дека писателите можеби и не биле заинтересирани за исходот како што е во приказната – дека Орфеј заминува од љубов, во своето живо тело, долу во Адот и ги надминува сите опасности, благодарение на својата моќна музика. Сепак, според Граф, тоа е мит за мајсторот музичар и митска префигурација за поетот.

За возраста на Орфеј и за неговото можно претходно појавување, нема податок. И покрај тоа што проучувачите го сместуваат во древната антика, сепак одењето во царството на мртвите од митот за Орфеј е најзначајниот елемент што може да се спореди со шаманската идеологија и техника. Но тука не завршува приказната. Туку всушност започнува.

Ако се упатиме малку во шаманските практики, ќе видиме дека меѓу најважните задачи што шаманот треба да ги изведе е ритуално одиграно патување во подземјето за да добие информација или да ја врати душата, и тоа во име на својата заедница. Од помош нему му е неговиот тапан, без кој би бил беспомошен и неговиот дух, кои ги има стекнато за време на својата иницијација. Така убаво забележува Граф дека „митот за Орфеј тогаш би можел да се види како рефлектирачки шаманистички ритуал – а постојат дури и шамани кои употребуваат жичен инструмент наместо тапан. Промените – дека Орфеј е мајстор музичар, а не исцелувачки свештеник и дека тој дејствува поради својата лична љубов – се подразбирливи како адаптации на степенот на класичната грчка култура“ (Graf, 1988: 83).

Но треба да се каже дека во приказните за шаманските ритуали каде што вообичаено почесто маж (поретко жена) заминува во светот на мртвите за да врати назад некој од своите блиски роднини – сопруга, сопруг, љубовник, брат или сестра, шаманот ги надминува сите пречки на тој непознат свет, му помагаат неговите жители и господари и му се дава неговиот сакан роднина – под услови слични на оние во нашиот мит, но дека во повеќето случаи овие услови се прекршуваат (а Граф коректно согледува дека тоа е нивната наративна функција) и дека потрагата пропаѓа.

Секако дека дел од шаманистичкиот ритуал останал во митот, но како што вели Граф, „најпосле кај Грците, тоа не укажувало на шаманизам, туку на истражување на моќта на музиката која би можела да го премости јазот меѓу смртноста и бесмртноста, иако не во таа мера на оживување на мртви“ (Graf, 1988: 84). И понатаму, „на никого во старогрчката митологија, ниту на Херакле и Одисеј со нивното херојско *arête*, ниту дури на Асклепиј со неговата *sophia* како исцелител – не му била допуштена оваа крајна моќ со која би ја допрел самата граница меѓу човековата и божествената состојба на многу пофундаментален и разорувачки начин отколку едноставното слегување во Адот на жив човек.“ (Ibid.)

Втората тема – кога Орфеј ги маѓепсува животните, дрвјата и карпите со својата песна – е потврдена нешто претходно. Така вели Граф, лиричарот Симонид од Кеос е

првиот што го формулира тоа, а по него следуваат Есхил и Еврипид. „Повторно, тоа е слика за поезијата и музиката, кои ги надминуваат границите на човековата егзистенција, овој пат границата помеѓу човекот и остатокот на креацијата.“ (Ibid.) И тука повторно може да се видат шаманистички корени. Така Граф вели дека во финскиот еп *Калевала*, пејачот, ковачот и маѓепсникот ги привлекуваат животните со својата прекрасна песна, а паралели може да се најдат и во други светски епови. „Ритуалната заднина е можна: магиското привлекување на животните преку музика пред лов е една од задачите на шаманот“ (Ibid.).

Се разбира, повторно дел од шаманскиот ритуал е искористен во митот не во полза на некаков лов туку заради потенцирање на музичката вештина. „Повторно, шаманистичката заднина отстапува онаму каде што практично нема никакво влијание за разбирање на грчкиот мит и повторно можните начини на трансмисија освен директниот контакт со шаманистичката култура се барем убедливи.“ (Ibid.) Како што беа истакнати моќното пеење и свирење во Адот во претходната тема, исто таква важност добиваат пеењето и свирењето на Орфеј и во маѓепсувањето на животните, дрвјата и карпите, односно ако во првата тема омаѓосувањето на просторот е во подземниот свет, овде тоа се случува во земниот свет.

Следната тема за која зборува Граф е смртта на Орфеј. „Зачувани се две главни традиции: во првата, Орфеј е убиен од обични тракиски жени, во втората од менадите, митолошки суштества“ (Graf, 1988: 85). Но оние што ги комбинираат овие две струи во една се Вергилиј и Овидиј кои ги прават менадите Тракијки. Сепак, „менадите се засведочени порано: Есхил во својата *Басариди* е првиот што ги претставува“ (Ibid.). Мотивацијата за нивниот напад е различна, но секогаш се истакнува гневот на Дионис кој ги испраќа (кај Вергилиј и Овидиј мотивот е од чисто човечки причини). „Есхиловото тврдење е зачувано во остатоците од раскажувањето на Ератостен за тоа како лирата станува созвездие. Создадена од Хермес и предадена на Аполон (оваа приказна е позната уште од Хомеричката химна на Хермес), потоа на Орфеј; по подоцнежната насилна смрт, Зевс ја сместува меѓу ѕвездите, а Ератостен дава како мотивација (во реконструкцијата на Мартин Вест) дека Орфеј во своето патување Отаде имал откровение кое го преобратил од Дионис кон Хелиос: Дионис, прекорен според тоа, се одмаздува“ (Ibid.).

Во изворите може да се пронајдат и многу повеќе причини за мотивацијата на тракиските жени, но тие сепак имаат една заедничка тема. Граф мотивациите дадени кај Платон (казна од боговите поради кукавичлак) и Исократ (казна од боговите поради тоа што Орфеј кажувал шокантни приказни за нив) ги смета за индивидуални тврдења, додека „другите објаснувања се согласуваат со фактот дека жените му забележувале на Орфеј затоа што тој се држел настрана од нив – или тој стоел настрана од човечките суштества воопшто (Вергилиј) или бил опкружен само со мажи или дека дури ја вовел хомоеротската љубов“ (Graf, 1988: 86). Но сликарството од атичките црвенофигурални вази секогаш го прикажува нападот изведен од Тракијки и никогаш од менади; вазите од истиот период го покажуваат како пее само меѓу мажи – но само во еден случај наоружани жени го демнат во заднината, вели Граф, што значи дека причината повеќе е од световен отколку од теолошки карактер, иако не треба да се заборава дека Орфеј, освен како популарен музичар и пејач, важи и за воведувач во мистерии.

Есхил, вели Граф, не само што ја знаел приказната каде што Орфеј е унесрекен во Тракија од женски раце, туку го познавал и посебниот однос што постоел меѓу Орфеј и Дионис. Тоа ние го откриваме многу подоцна во подоцнежните орфички текстови, како што се коскените таблички од Олбија – дека Орфеј е поет на Бахичките мистерии. Орфеј,

значи, не е само моќен поет; неговата поезија е, во раната фаза, поврзана со култот на Бахичките мистерии.

Овде ќе ја прескокнеме темата за потеклото на Орфеј, бидејќи постојат неколку варијации за тоа од каде се неговите корени и ќе се запреме на претпоставките за неговиот гроб, кој како што знаеме, потоа станува култно светилиште. Граф вели дека и покрај неговата претпоставена смрт на планината Пангаум, ниту во тракиската внатрешност ниту во крајбрежна Тракија не постои доказ за гробот на Орфеј и дека „гроб, или попрво два гроба, се посведочени во трет регион: Пиерија, североисточно од планината Олимп. Регионот, во историско време, е македонски, но Тукидид и Страбон ја зачувале традицијата од претходното, протерано тракиско население“ (Graf, 1988: 87). Централното место за Орфеј е Либетра, во подножјето на планината Олимп, вели Граф и во градот постои статуа на Орфеј, изработена од кипарис, за која важи една легенда поврзана со Александар, дека се препотила кога Александар тргнал во својот поход, навестувајќи ја со тоа маката од која ќе се потат историчарите и поетите. Градот исто така има светилиште на Орфеј каде што тој ги прима олимписките жртвувања и во кое на жените им е забранет влезот.

Сепак, Граф го наведува Конон и неговата приказна од почетокот на христијанската ера дека, на одредени денови, Орфеј се опкружувал со војници од Македонија и Тракија во просторија добро опремена за иницијации (*teletat*); кога ги прославувале овие ритуали, тие морале да ги остават своите оружја надвор. Жените биле навредени што биле исклучени. Можеби исто така, додава Конон, тие биле навредени од фактот дека Орфеј не бил заинтересиран за нивната љубов. Оружјата надвор од просторијата им дале шанса: еден ден, ги грабнале, влегле во просторијата, ги убиле сите што им се спротивставиле, го растргнале Орфеј на парчиња и ги фрлиле екстремитетите во морето. Неизбежно, следувала чума. Пророчиштето со кое се советувале Либетријците им наредило да ја погребат главата на Орфеј. Рибар ја фатил на устието на реката Мелес, недопрена од смртта и морската вода. Била погребана под голем споменик при што се појавиле светилиште и култ. Но Граф вели дека ова се многу нејасни и непотврдени искази не само во однос на местото и реката, туку и во однос на важноста што ѝ се придава на главата на Орфеј, бидејќи таа или дава пророштва или предизвикува извонредна музичка надареност. Сепак, авторот смета дека она што се однесува на култот на Орфеј и на неговите тајни ритуали за локалните војници е потврдено. Посложено тврдење за Орфеј во Пиерија доаѓа од Паусаниј, според кого Орфеј „бил убиен од тракиските жени кои биле лути бидејќи тој им ги одземал мажите и талкал со нив по целата земја. Жените единствено се осмелувале да ги нападат кога биле пијани и го убиле Орфеј. Ова е причината зошто тракиските војници морале да се интоксицираат себеси кога оделе да се борат“ (Graf, 1988: 88).

Во оваа подготовка на војниците пред битка, Граф гледа една бледа рационализација на мошне архаична воена техника, „kampfwut“ – екстаза или транс која војниците ја постигнуваат со различни средства пред битката и која им овозможува да изведуваат спектакуларни подвизи. И дека важната работа е што овие екстатични војници секогаш формираат тајни друштва и дека во таа смисла може да се подразбере и скитањето на Орфеј по земјата со голема група од веројатно добронаоружани мажи, кое ја дава митската слика за такви друштва. Паусаниј дава поконкретни податоци кога зборува за гробот на Орфеј – гробниот споменик, столб со урна на врвот која ги содржи коските на Орфеј, може да биде самото место каде што го убиле жените, блиску до градот Дион, на реката Хеликон или Бафирас кратко пред да исчезне под земја. Причината за ова исчезнување е повторно убиството на Орфеј, како што вели Граф: кога жените посакале

да се измијат во потокот, таа едноставно исчезнала. Така отпаѓа Либетра, која во времето на Паусаниј престанува да постои. И тоа поради едно пророштво што го добиле Либетријците дека маторица ќе го уништи нивниот град ако сонцето ги види коските на Орфеј. Еден ден, еден овчар задремал на подножјето на споменикот на Орфеј и закопаниот херој сторил толку слатко да почне да игра што го здогледала толпа овчари — и во својата нестрпливост да бидат блиску до музиката колку што е можно повеќе, тие ја турнале и ја скршиле урната. Така сонцето можело да ги види коските. Реката надошла од обилните дождови, се излеала и го уништила градот. Никогаш не се изградил одново, така што луѓето од Дион го донеле споменикот на Орфеј во својот град. Веќе нема да завлегуваме во овие различни варијанти за превласт меѓу Либетра и Дион како гробното место на Орфеј. Овде е поважно нешто друго, а тоа е дека она што го покажуваат овие подоцнежни извори веќе не говорат за Орфеј како за прочуен пејач и свирач, туку за неговата сосема нова улога на иницијатор во свети ритуали.

Граф укажува дека ако едно место во кое херојот има гроб е во основа и негово место на потекло, тогаш Орфеј не е Тракиец, туку Пиереец. „Се разбира, баш е можно Либетра и Дион да го презеле панхеленскиот мит за Орфеј и да креирале култови и споменици во време кога локалпатриотизмот барал да се слави минатото и кога тие исто така посакувале да имаат херој познат низ цела Грција. Чудно е, сепак, дека во овие легенди ние го сретнуваме Орфеј донекаде различно од пејачот со кого досега се сретнувавме: како водач и иницијатор помеѓу воините, славејќи тајни ритуали во *telesterion* (иницијациска сала, м.з.) или скитајќи по селата – накратко, водач свештеник на машко друштво. Тоа би требало да ги зачува трагите од локалната домородна традиција“ (Graf, 1988: 90).

И да се навратиме уште накратко за тоа каде се наоѓа главата на Орфеј. Легендите се фокусираат на едно место, островот Лезбос, и тоа близу Антиса, бидејќи славеите таму пеат многу послатко од оние што се каде било другаде. Нема да навлегуваме во опширните објаснувања што ги дава Граф, како се ширела приказната за пророчката глава на Орфеј, само ќе кажеме дека и овие легенди повторно се поврзани со шаманизмот, како што вели авторот: „постојат шаманистички приказни за пророчки глави“ (Graf, 1988: 95). Се разбира овде Граф смета дека шаманизмот имал помала распространетост кога се во прашање овие приказни за главите што пророкуваат, бидејќи смета дека тие се сретнуваат и во другите култури. Така главата што пророкува му придодава на нашиот јунак уште една способност: покрај пеењето, свирењето, маѓепсувањето и иницирањето – и пророкување.

И остана уште една тема, а тоа е темата за Орфеј Аргонаутот. „Постојат два сеопфатни но подоцнежни искази, едниот кај Диодор Сикул, што не носи до митограферот Дионис Скитобрахион во 3 век пр.н.е., вториот кај Аполон од Родос во исто време. Во долгиот еп на Аполон, Орфеј е претставен како чудесен пејач чија уметност ги обзема животните и целата природа.“ Оној што може да има надмоќ над смртоносните песни на сирените е единствено Орфеј, според советот што на Јасон му го дава кентаурот Хирон. Кога тој ги пее теогонијата и химните на боговите, тоа ја одразува поезијата што постои со неговото име.

Дионис, пак, вели дека натприродните моќи што Орфеј ги поседува се дар од самотрачките богови бидејќи единствениот инициран на бродот е тој. И Еврипид во својата *Хипситила* го споменува Орфеј помеѓу Аргонаутите, како и Пиндар кој дава список на Аргонаути во својата четврта Питијска ода. За Граф тезата дека патувањето на Арго е шаманистичко патување Отаде е неодржива, бидејќи овде Орфеј не се појавува ниту како шаман ниту како водач туку исклучиво како пејач, кој може да ги натпее

сирените. Граф дава убедливи аргументи дека никако не би можела да се најде шаманистичка заднина, туку попрво заднината на архаични иницијациски ритуали – посецифично, иницијацијата на аристократските војни, но не со Орфеј како иницијатор. Доколку би бил Орфеј иницијаторот, смета Граф, тој би бил централна фигура во митот за Аргонаутите и на некаков начин би била спомната и таа негова улога. Сепак, заклучува Граф, овде Орфеј е вклучен единствено поради својата моќна пејачка вештина.

На крајот од студијата, Граф го поставува прашањето – Кој е Орфеј, а истовремено го дава и одговорот: тој е првенствено најнадарениот музичар и поет, способен доволно да ги надмине сирените и господарите на подземјето, да ги трансцендира границите на хуманоста во маѓепсувањето на животни, дрвја и карпи, да ја воведо музичката вештина кај Лезбијците и кај нивните славеи. Тој се смета за автор на теолошка поезија, а веќе кај Есхил тој е поврзуван со култот на Дионис, поради фактот дека ги напишал текстовите за овие мистериски култови.

Иако може да има некои елементи заеднички за шаманистичките наративи, сепак, смета Граф, ниту еден не е обележан за да се претпостави директен контакт со шаманистичка култура, но и дека многу поизразени се елементите кои припаѓаат на иницијациското друштво на војни.

Реалноста на Орфеј и другите пејачи припаѓа на музиката и поезијата. Тоа што поетот има специјална врска со своите инспиративни божества, Музите, во исто време го одделува од другите пејачи. Поезијата и музиката припаѓаат на специјални свети околности. Поетите на старото време главно биле поети на религиозни химни. И ако според одредени проучувачи поетите на архаична Грција покажуваат обележја кои ги доближуваат до иницијатори, тогаш слободно може да се каже дека Орфеј е поетот на кого би му довериле вистинска ритуална заднина, ја завршува својата студија Фриц Граф.

Од студијата на професорот Емет Робинс, „Познатиот Орфеј“, ќе се осврнеме само на оние укажувања што досега не се споменати во претходните огледи од другите проучувачи, а кои ние ги разгледувавме во ова поглавје. Како што забележува и самиот Робинс, името на оној што е поврзано со љубовникот кој посегнал да ја врати својата мртва сакана и оној чија слатка музика ја маѓепсал сета природа – не може никој да не го знае. „Би можеле, ако посебно сме ја проучувале антиката, да додадеме и трета улога на првите две. Не само љубовник и музичар туку и свештеник: името на Орфеј вообичаено се поврзува во антиката со мистеријата религија и посебна илуминација, со иницијација во знаење за тајните функционирања на универзумот“ (Robbins, 1982: 3). Ова тројство во ликот на Орфеј, според Робинс, се појавува не само во митот туку и во фолклорот и легендите. Орфеј како откривач на мистериите е вистинска митска фигура, Орфеј како љубовник е фолклорна фигура и тука Робинс се надоврзува на општите приказни за љубовникот кој ги победува силите на темнината за да ја најде својата сакана, споменувајќи го и табуто или забраната за свртувањето наназад или зборување со саканата, кон кои љубовникот мора да се придржува ако сака да успее во својот подвиг. А на крајот, Робинс вели дека Орфеј како музичар е фигура од легендите, бидејќи легендите доаѓаат поблиску до историјата отколку до митот или фолклорот, така што приказната за нежниот пејач чиј дар ја припитомува дивата природа секако не е ништо друго, на одреден степен, туку приказна за напредокот на цивилизацијата и уметностите, и тоа особено во однос на третманот што хеленската култура ѝ го придава на музиката.

Оваа тројна персоналноста што европската уметност и литература ја наследиле од антиката, вели Робинс, е сложен амалгам на кој му требале векови за да станат познати. По голем дел од грчката традиција знаел или малку се грижел за Орфеј љубовникот, вели Робинс. За Орфеј религиозниот учител сигурно повеќе се зборувало, но се покажа тешко

да се утврди што и да е дефинитивно во однос на верувањата и традициите што го придружувале неговото име. Сепак Орфеј музичарот е најзасведочен од сите – раната уметност и поезија ја знаеле добро оваа фигура. Но како што може да се види од историјата на литературата и уметноста, Орфеј се преобразувал и преживувал одново и одново. Така во „средниот век тој станува вид на Христос, кој ја надживува смртта, псалмист или трубадур, дворски љубовник и пејач на убави песни. Од ренесансата натаму, Орфеј е самата инкарнација на моќта на музиката, уметност во која научната и математичката прецизност создава јазик интелгентен да ја трансцендира причината: додека гласот на Орфеј е гласот на Музиката, тој управува со трансформациите и заемноста на поезијата и науката во периодот 1600-1800. Во самиот период тој станува патрон на најново појавената уметност на операта, од времето на Монтеверди до она на Глук, повторно во неговата улога како Music Incarnate (отелотворена Музика). За романтичарите и за нашиот сопствен век тој е вечен трагач над прагот: различни Евридики довикуваат, нови пеколи зеваат“.

Дали зад овој митски, фолклорен и легендарен лик стои вистинска личност или е тој просто плод на имагинацијата на една култура, се прашува Робинс и смета дека најверојатно тој е сметан за многу подревен и попочитуван од другите двајца поети чии дела се нашите први преживевани споменици на старогрчката литература. Никој никогаш не го довел во прашање постоењето на Хомер и Хесиод. Тогаш зошто би се доведувало во прашање постоењето на Орфеј? Постоел еднаш вистинскиот Орфеј чие сеќавање живеело и понатаму, најпрво во срцата на неговите земјаци, вели Робинс. „Нашето прво книжевно спомнување на името на Орфеј се појавува кај поетот Ибикус од половината на 6 век. Кратко спомнување во лирски фрагмент е сè што имаме: ‘познатиот Орфеј’“ (Robbins, 1982: 5). Поинтригантна е првата претстава за Орфеј во уметноста, која и претходи на првата поетска референца можеби четвртина век и претставува прва сигурна појава на Орфеј што ја знаеме. Станува збор за крајот на првата четвртина на 6 век пр.н.е., на мал храм од Аполоновото познато светилиште во Делфи, на една од метопите или релјефни скулптури на фризот, во лошо оштетена состојба која може да се види во музејот на Делфи денес, се гледаат двајца свирачи на лаута како стојат на бродот, еден од нив со своето име, Орфеј, јасно видливо покрај него. Бродот е идентификуван како Арго. Од традицијата е добро утврдено дека Орфеј бил дел од екипажот на славната експедиција која тргнала да го врати Златното руно. И Пиндар, во 462 пр.н.е. го наведува Орфеј меѓу хероите кои пловат од Грција во голема авантура. Едно спомнување помеѓу подоцнежните верзии е епот од 4 век пр.н.е. од Аполониус од Родос. Прикажувањето на патувањето на Арго, што потекнува веројатно од првите векови на христијанската ера, му се припишува на пејачот Орфеј и оваа песна редовно се нарекува Орфичка Аргонаутика.

Робинс смета дека поврзаноста на Орфеј со Арго е сигурна од самиот почеток. Друг лирски фрагмент, од поетот Симонид (556-468 пр.н.е.), е прва дефинитивна книжевна референца за Орфеј по онаа за Ибикус и многу поразбирливо е ако се земе како претпоставка неговото присуство на бродот Арго:

Над неговата глава летаа безброј птици и од неговата
убава песна рибата отскокнуваше надвор од синото
море.

Врската на Орфеј со легендарната аргонаутичка експедиција е не само рана туку и сигурна. Тоа е, всушност, најраниот случај во неговата биографија за кој имаме доказ и

би се чинело разумно овој мит да се гледа внимателно и со обид да се разбере неговиот влог. Ниту еден грчки мит не е толку почитуван во неговата древност како митот за Аргонаутите. Иако некои од податоците во митот може да имаат своја историска заднина, сепак Робинс смета дека голем дел е резултат на чиста имагинација, така што тој смета дека митот повеќе е психолошки отколку историски. Докажано е дека митот за Потрагата по златното руно е најстариот и најзначаен од сите грчки митови, дека е во суштина претстава за патувањето и враќањето на шаманот, таа фигура заедничка за толку многу култури, која посредува помеѓу овој свет и тој отаде и чија најнеобична карактеристика е неговата способност да ги донесе душите назад од царството на мртвите.

Аргонаутската поезија застанува зад хомеричката поезија, исто како што митот за Аргонаутите му е добропознат на авторот на Одисеја. Робинс смета дека воспоставената олимписката религија била изразито против шаманските фигури и нивниот обид да ја победат смртта. Во годините кога опаѓала вербата во задгробниот живот, Робинс вели дека старите Грци во своите митови барале да се прифати конечноста на смртта. Дури и тврди дека олимписката религија, која била производ на нападно патријархално општество, ја заменила и ја потиснала претходната егејска религија, во која доминирал ликот на Божицата Мајка, која великодушно ја дели својата бесмртност со своите поклоници. „Небесните богови на Индоевропејците биле љубоморни на своите привилегии, а од кои најважна била нивната бесмртност и барале човекот да ги препознае своите ограничувања. Неговите ограничувања се утврдени во овој живот и му било забрането да бара знаење надвор од тоа“ (Robbins, 1982: 9). Овде Робинс прави еден обид за одредување на периодот на Орфеј. Иако тоа може да биде од спекулативен карактер, сепак ако веруваме дека Орфеј им претходи на поетите Хомер и Хесиод и ако сме склонени во него да видиме шаман кој може да навлезе во светот отаде, тогаш би можел Орфеј да се смести во бронзената ера, во вториот милениум пр.н.е. и да се види во него шаман свештеник поврзан со Божицата Мајка. Се разбира во науката постои цела струја на проучувачи кои не веруваат во историското постоење на Орфеј, особено како религиозен учител, како што се Линфорт и Додс, за разлика од Гатри (*Orpheus and Greek Religion*, London: Methuen, 1935, revised 1952), кој смета дека важните верувања кои му се припишуваат на орфичкото учење се: верувањето во трансмиграција и во задгробен живот во кој доброто е наградено и злото е казнето и верувањето во неопходноста од катарза или прочистување за да се ослободи нашата бесмртна душа од телесниот гроб во кој таа е заробена. Воздржувањето од јадење месо и потпирање на ефикасноста на совесно извршениот ритуал веројатно одат заедно со овие верувања, смета Робинс. Орфизмот, пак, според Гатри, бил директна антитеза на општите ставови во грчкото општество. Гатри е уверен дека Орфеј бил историска личност која ги изродила митовите, легендите и учењата поврзани со неговото име.

Робинс овде дава и една интересна теза дека Римјаните се концентрирале речиси ексклузивно на љубовната приказна за Орфеј и Евридика, со што во многу го истакнале непријателството на женскиот род спрема кутриот Орфеј. Но она што Овидиј особено сакал да го истакне во врска со Орфеј на почетокот на 11. книга од *Метаморфози* е крајната посветеност на Орфеј на својата жена, што многу им се допаднало на Римјаните. Романтичната љубов исто така не била многу привлечна за раните Грци. Прв вистински романтичен наратив во европската литература, смета Робинс, е всушност љубовната приказна на Јасон и Медеја во *Аргонаутика* од Апониј од Родос. Старите Грци, во периодот пред интересот за романтичната љубов да бара несреќен крај, се чини знаеле за Орфеј – и ова е тоа што би го очекувале – како за оној што бил успешен во враќањето на својата жена од подземјето. Тука Робинс повторно се навраќа на драмата на Еврипид,

Алкеста и смета дека првото краткотрајно спомнување на слегувањето на Орфеј по својата невеста е референца за успешно оживување, бидејќи сопругот на Алкеста, Адмет, ја презема улогата на Орфеј кога вели:

„Да ги имав усните на Орфеј и неговата мелодија
За да ја маѓепсам девствената ќерка на Деметра и нејзиниот
господар, и со моето пеење да те вратам од смрт, би
отишол под земја, и ниту песот на Плутото би ме запрел,
ниту превезувачот
на духови, Харон со неговото весло. Јас би те вратил тебе назад во
живот.“ (преводот од англиски е мој)

„Несомнено дека Еврипид укажува на приказната, веќе добропозната, во која Орфеј успева во враќањето на својата сопруга. Ако општопознатата приказна беше таква во која тој не успева, укажувањето на тоа во говорот на Адмет би било тотално несоодветно во тој момент“ (Robbins, 1982: 16). Ова е мошне убава забелешка од Робинс во однос на тезата дека сепак во почетокот митот за Орфеј имал и среќен крај во врска со неговото патување во подземјето.

За крај ќе го споменеме уште еднаш присуството на Орфеј на бродот Арго, кое во подоцнежните толкувања било и оспорено. Тука Робинс го наведува Ферекид, како во една забелешка се изјаснува недоверливо во однос на тоа дека Орфеј би можел да биде во друштво на екипажот што плови со Јасон и изричито изјавува дека Орфеј никогаш реално не бил на Арго. За тоа, смета Робинс, би можело да има неколку причини. Не само, како што вели Граф, затоа што Орфеј се смета за туѓинец (најчесто Тракиец). Она што го издвојува ликот на Орфеј од сите други големи фигури на старогрчкиот мит е тоа што „старогрчкиот мит е првенствено херојски мит, мит кој во себе ги чува борбените вредности: храброст, убивање, жед за крв. Што не е изненадување во оставината на војничкото доминантно машко општество што го создава, во *Илијада*, светскиот врвен воен еп и чиј агонистички натпреварувачки импулс никогаш не стивнал ни за момент“ (Robbins, 1982: 18). Дури и сите книжевни артефакти на најдобрата класична античка поезија се драмите настанати на натпреварувачки фестивали и победничките оди за победниците атлети. Натпреварувањето доминирало со античкиот живот во сите негови аспекти, од гимназиумите и судовите до дијалектиката. Орфеј му припаѓа на друг свет. Сите други големи фигури на старогрчкиот мит, што и да биле, се војни (или убијци како што вели Робинс): Ахил, Херакле, Јасон, Персеј, Одисеј, Агамемнон – списокот би можел да се продолжи до недоглед и не би покажал ниту еден истакнат лик кој не е извалкан со крв. Орфеј е единствен и се чини дека ги збунил Грците. Тој просто отскокнувал од вообичаената херојска и хомерска традиција. Можеби токму неговата иницијаторска улога го оставила подалеку од интересот дури и за поетите од класичниот период.

4.2. Орфизмот како сведоштво за Орфеј

Во денешната наука за митот за Орфеј, нему му се посветува посебно внимание токму поради орфичкото наследство, така што би можело да се каже дека ликот и делото на Орфеј се издвојуваат во посебно орфичко прашање. Но пред да преминеме на орфичкото прашање онака како што го разгледува Двејн Мејснер во својата студија

посветена на орфичките теогонии, да видиме како на Орфеј односно на орфичкото учење му пристапува Мирча Елијаде, романскиот историчар на религиите, во својата тритомна книга *Историја на верувањата и на религиските идеи*. Во вториот том, во 22. поглавје Елијаде се осврнува на Орфеј, Питагора и новата есхатологија.

Уште во поднасловот Елијаде ни укажува на двостраната природа на Орфеј – како пејач и свирач на лира и како „основач на иницијации“. Авторот уште на почетокот нè предупредува, а тој тренд не попушта ни до денешни дни, дека кога се зборува за Орфеј и орфизмот – постојат две класи научници – првите се „скептиците или ‘рационалистите’ кои го минимизираат значењето на орфизмот за историјата на грчката духовност или обожавателите и ентузијастите кои го сметаат за движење со големо значење.“ (Елијаде, 2005:152) Од таква двојна природа се и изворите за Орфеј – на една страна се митовите и легендарните преданија во врска со Орфеј, а на друга страна се идеите, верувањата и обичаите што се сметаат за „орфистички“ (или орфички според денешната номенклатура). Првпат, како што веќе се кажа, Орфеј се споменува во 6 век од страна на поетот Ибик, а го споменуваат и Пиндар и Есхил. Преку дорската архитектура и вазното сликарство (види Линфорт) добиваме различни претстави за Орфеј, како плови на кораб со лирата в раце, како е опкружен со птици, диви животни, како го растргнуваат менадите или пак како е во Адот покрај други божества. Особено е познат по слегувањето во Долниот свет за да ја врати својата сопруга Евридика, и тоа особено од петтиот век наваму.

Она што го потенцира Елијаде и што како одлика го одвојува овој антички лик од другите е неговиот шамански карактер. Така Елијаде вели дека „Слично на шаманите, тој е исцелител и музичар; ги маѓепсува дивите животни и им заповеда; слегува во Подземниот свет за да си ја земе Евридика; неговата отсечена глава се чува и служи за пророштва (...)“ (Елијаде, 2005: 153) Делот од легендите за Орфеј што го поврзува со иницијационите ритуали е слегувањето во Подземниот свет, кое станало најпопуларно од сите други слегувања во тоа време така што Елијаде со право вели дека „катабазата спаѓала во иницијационите ритуали, па според тоа нашиот Пејач важел и за ‘основач на иницијацијата и на мистериите’“ (Елијаде, 2005: 154) А се разбира, ако навлеземе подлабоко во приказната за Орфеј, ќе видиме дека тој е во рамномерни релации и со Дионис и Аполон, „кои му ја потврдуваат репутацијата на ‘основач на мистериите’ (исто, 154) а кои и самите, како антички божества, се поврзувани со иницијации, како што се дионисиските преку оргија (со изворно значење на тајна ноќна култна средба) и аполониските преку катарза.

Бидејќи се знае дека Орфеј бил понаклонет кон прочистувачките техники и вегетаријанските практики, се претпоставува дека Аполон му бил поблизок во спроведувањето на тие иницијации, а доказ за тоа е и неговиот инструмент лирата, која се смета за аполониска.

Елијаде вели дека Орфеј е религиски лик од архаичен тип и дека тоа што се смета дека е роден пред Хомер, може да значи или дека е сметан за варварин (потеклото и предисторијата се непознати), односно дека не припаѓа на хомеровската традиција, ниту на медитеранското наследство. „Неговите врски со Тракијците се мошне загадочни“, вели Елијаде, „бидејќи од една страна меѓу варварите се однесува како Грк, а од друга страна има претхеленски магиско-религиски особености (владеење над животните, шаманска катабаза)“ (Елијаде, 2005: 155). Тоа што Орфеј е прикажан како несомнен основач на иницијациите, во контекст на тврдењето дека е „претходник на Хомер“, значи дека треба да се нагласат неговата религиска порака и улога, а тоа смета Елијаде значи дефинитивен прекин со религијата на Олимп. Постојењето на душата *post-mortem*, вели

Елијаде, претставувало основна цел на елевсинските иницијации, меѓутоа и култовите на Дионис и на Аполон исто така се поврзани со судбината на душата. Значи дека она што како новина го внел Орфеј во иницијациите се трансмиграцијата и бесмртноста на душата. Останува впечатокот дека Орфеј всушност бил обединителот и помирителот помеѓу овие два антагонистички богови. Така за време на дионисиските оргии се вршел некој вид спојување на божественото и човечкото, но тоа било привремено и се постигнувало со намалување на нивото на свесноста, вели Елијаде. „Орфичарите (моја исправка на првичниот термин орфеисти) иако ја прифатиле баханалската поука – т.е. учеството на човекот во божественото – од неа извлекуваат и логичен заклучок: бесмртноста, а според тоа и божественоста на душата, по што оргиите ги замениле со катарза, техника на прочистување што ја учел Аполон. Со тоа, свирачот на лира станува симбол и заштитник на едно цело движење, познато под име орфизам, заклучува Елијаде. Кога веќе се прави споредба на Орфеј со Хомер, треба да се каже дека „основата на орфистичката есхатологија, која е во контраст и со онаа на Хомер и со онаа од Елевсина, е антропогонистичкиот мит“ (Елијаде, 2005: 158), односно митот за создавањето на човекот, што директно го вклучува Дионис, кој по насилната смрт од страна на титаните, одново е роден од страна на Зевс, додека ги спалува титаните и од нивната пепел ги создава луѓето, како суштества со двојна природа – божествена и титанска. Како што вели и самиот Елијаде, „сигурно е дека митот за титаните, во античко време, се сметал за ’орфеистички’. Според овој мит, човекот во себе содржи и титанска природа и божествена, бидејќи во пепелта од титаните се наоѓало и телото на детето – Дионисиј. Сепак, преку прочистувања (katharmoi) и преку иницијацииски обреди (télētai), како и со придржување на ’орфеичен начин на живот’, може да се успее да се отстрани титанскиот елемент и да се стане *bakhos*; поинаку речено, се издвојува и се остварува божественото, дионисиското во човекот“ (Елијаде, 2005: 159,160)

И она што убаво го забележува Елијаде е дека во оваа орфеистичка антропогонија, за разлика од другите религиски концепции, постои еден елемент на надеж, а тоа е дека „и покрај своето титанско потекло, човекот со самиот свој начин на постоење учествува во божественото. Тој е дури способен да се ослободи од ’демонскиот’ елемент што се манифестира низ целата негова профана егзистенција (незнаење, јадење месо итн.)“ (Елијаде, 2005: 159,160) Потоа Елијаде ја засегнува и сликата на Адот што ја загатнуваат орфичките таблички и папируси во која душата треба да биде внимателна од кој извор ќе се напие, како и грижата на орфичарите да го завршат реинкарнацискиот круг и да не се овоплотуваат повеќе на Земјата. „Што се однесува до ликот на Орфеј, него продолжуваат да го толкуваат, независно од ’орфизмот’, еврејски и христијански теолози, херменевтичарите и филозофите од ренесансата, па сè до модерните поети, од Полицијано до Поуп, од Новалис до Рилке и Пјер Емануел, Орфеј е една од ретките митски личности на стара Грција што Европа, сеедно дали е христијанска, илуминистичка, романтична или модерна, не сака да ја заборава“ (Елијаде, 2005: 165), го завршува Елијаде своето образложување за Орфеј.

Во рамките на овој осврт на Елијаде за Орфеј, сакаме само накратко да се задржиме и на неговото мислење за Платон и за неговата улога во ширењето на орфичките идеи на само нему автентичен платоновски начин. Затоа не залудно Елијаде ќе рече и дека значењето на Платон за историјата на религиските идеи е големо, не само за подоцнежната антика, христијанската теологија, особено од почетокот на 4 век, исламската гноза, италијанската ренесанса, и покрај тоа што првата вокација на Платон не била религиска туку политичка.

Познат е стремежот на Платон да создаде идеален полис организиран според законите на правдата и на хармонијата. Но таа благородна намера Платон не би можел да ја замисли ако Сократ, неговиот учител, не ја востановил мајеутиката, метода која доведува до запознавање на самиот себе и до дисциплинирање на способностите на душата. Сократ верувал дека може да се дојде до објективното сознание, она во кое се сомневале и го релативизирале софистите. За таа цел Платон се посветил на развивање на „теоријата за идеите, кои претставуваат непроменливи вонземски архетипови на земските реалности“ (Исто, 166), а во тоа добил дополнителна инспирација од питагорејската концепција за универзалното единство. За да можат луѓето да ги спознаат тие универзални идеи, Платон сметал дека треба да се спознае судбината на својата душа, бидејќи душата му припаѓа на идеалниот и вечен свет. Секако и во тоа Платон се надоврзувал на учењето на својот учител Сократ. „Всушност, пред тоа и Сократ инсистирал на непроценливата вредност на душата, бидејќи *само таа* е изворот на сознанието“ (Елијаде, 2005: 165).

Во таа Платонова концепција за душата Елијаде го гледа влијанието што Платон го прима од орфичко-питагорејската традиција со преземање на доктрината за трансмиграција на душата и за анамнезата, односно повторното сеќавање на душата. „Според Платон, сознанието, на крајот на краиштата, се сведува на повторно сеќавање (види Менон, 81, с, d). Во периодот меѓу две егзистенции на земјата, душата ги набљудува Идеите: го споделува чистото и совршено сознание. Но при реинкарнирањето, душата пие на изворот на Лета и со тоа го заборава сознанието што го стекнала за време на директното набљудување на Идеите. Сепак, тоа сознание постои во латентна состојба во инкарнираниот човек и ако тој се занимава со филозофија, може повторно да биде активирано. Физичките објекти ѝ помагаат на душата да се повлече во себе и со еден вид 'враќање наназад' да го пронајде и повторно да го собере првобитното сознание што го имала во своето вонземско постоење. Според тоа, смртта е враќање во некоја првобитна совршена состојба, која периодично се губи со реинкарнација на душата“ (Елијаде, 2005: 165).

Може токму во таа нова концепција да се крие отпорот на Платон кон Хомер и Хесиод, бидејќи тој понудува нова „митологија на душата“, а ја остава настрана „класичната митологија“ базирана на Хомер и Хесиод. Еден долг процес на ерозија на крајот ги лишил хомеровските митови и богови од нивното основно значење. Впрочем, „митологијата на душата“ не можела да најде никаква потпора во хомеровската традиција, смета Елијаде. Тоа огледување на човековата душа во Космосот, на микрокосмосот во макрокосмосот, и обратно, говори за таа платоновска хомологија меѓу душата, Државата и Космосот, со што Платон дава голем придонес во осознавањето на вечната поврзаност на човекот со Универзумот во едно нераскинливо универзално единство.

4.3. Орфичкото прашање

Наспроти доста упатното согледување на Елијаде не само во однос на орфичките идеи, како основа за орфичкото религиозно движење, туку воопшто на религиските идеи во светски рамки, го приопштуваме мислењето во денешната современа наука од областа на класичната филологија, а поврзано со толкувањето на орфичките артефакти, како што се златните таблички, папирусот од Дервени и коскените плочки. За таа тема најповикан е Двејн Мејснер, кој во својата докторска дисертација подетално го образложува орфичкото прашање и неговиот статус во најновите научни истражувања.

За да одговориме на темата што се подразбира во науката под орфичко прашање, ќе се послужиме со електронската верзија на неговата докторска дисертација од 2015 година ("Zeus the Head, Zeus the Middle": Studies in the History and Interpretation of the Orphic Theogonies) во која тој ги истражува орфичките теогонии. Мејснер во книгата, покрај стандардните две теогонии – Хесиодика и Хомерика, дава посебно место за третата теогонија, која ја нарекува Орфика. За Орфиката тој вели дека секогаш кога ќе се спомене придавката орфички, постојат три поврзани теми, и тоа – легендата за Орфеј, комплет од култни практики и книжевната традиција. Легендата веќе ни е добро позната и овде нема да ја повторуваме, освен што ќе кажеме дека музиката на Орфеј е позната уште од архајскиот период, кога лирскиот поет Ибик (6 в. пр.н.е.) го споменува како славниот Орфеј. Аргонаутската авантура, според Мартин Вест, се појавила уште од 10 или 11 век пр.н.е. И додека легендата на Орфеј Аргонаутот има порани корени, најраниот доказ за неговиот катабазис (слегување во подземјето) не се појавува пред 5 в. пр.н.е., туку го сретнуваме како податок во краткиот извадок од Еврипидовата *Алkestида*, што веќе е споменат во оваа дисертација. Орфеј успешно ја враќа својата сопруга од мртвите во катабазичниот наратив познат на Еврипид, но затоа пак во други претходни верзии на митот, како што е оној споменат во Платоновата *Гозба*, тој не успева во тоа од една или друга причина. Поради мистичниот квалитет на неговата музика и поради неговото искуство во подземниот свет, од 5 век легендарната фигура на Орфеј се смета за конкретен културен херој поради основањето на мистериските култови.

Улогата на Орфеј како културен херој во античката легенда е фокусот на втората тема што би се нарекла „Орфичка“, која се состои од култни практики за кои се верува дека ги основал. Тоа е тема на дебата што продолжува повеќе од еден век за природата и постоењето на она што претходните научници го нарекуваат „орфизам“ – а тоа е група на религиозни заедници кои практикуваат реформирана верзија на античката религија за која тие веруваат дека била основана од Орфеј, со употреба на орфички текстови како списи. Наспроти мислењата на постарите научници, сега генерално се верува дека овој тип орфизам никогаш не постоел како определена институција или религиозна заедница. Посомничавите научници претпочитаат да зборуваат само за орфичката книжевна традиција, но неодамна исто така стана прифатливо да се зборува за „орфичари“ во смисла на ритуални практиканти кои ги употребуваат орфичките текстови или се придржуваат на орфичките доктрини. Орфичарите ниту биле одредена кохерентна секта, ниту автори во стриктна книжевна традиција туку нешто помеѓу, смета Мејснер.

Третата компонента од расправата за Орфиката е за овие текстови. Одредени книжевни дела му се припишувани на Орфеј како начин на текстовите да му се прикачи пророчки авторитет, така што тие претставуваат одредени митски теми што донекаде се разликуваат од востановената традиција. И додека за идејата за орфичката религиозна заедница долго време се дебатираше, постоењето на традицијата на орфички текстови е неоспорно. Некои од овие текстови се сочувани, такви како 87 *Орфички химни*, упатени на широк избор на божества (веројатно од 2 век од н.е.) и *Орфичката Аргонаутика*, 1400стиховна хексаметарска песна во која Орфеј ја кажува својата приказна (4 век од н.е.). Но поголемиот дел од орфичката книжевна традиција сега постои само во фрагменти, вклучувајќи ги: теогониската поезија почнувајќи од Папирусот од Дервени (4 в. пр.н.е.) до Орфичките рапсодии (прв век пр.н.е./н.е.); серија на златни таблички напишани со есхатолошка содржина и ставени со телата на починатите во гробовите (од 4 в. пр.н.е. до 2 век од н.е.); други орфички дела познати малку повеќе од своите наслови,

како *Кратер*, *Чист (Net)* и *Одора (Robe)*⁶ и катабазите на Орфеј за кои се верувало дека циркулирале до 5 век пр.н.е. Многу од теогониските фрагменти доаѓаат од коментарите на Платон од страна на неоплатонистичките филозофи (4 до 6 век н.е.) кои сигурно не се идентификувале себеси како „орфичари“, ниту биле членови на секта наречена орфизам, но кои ја искористиле хексаметричката поезија за боговите и кои велеле дека автор на овие песни бил Орфеј, на истиот начин на кој тие упатуваат на хомерската поезија и велат дека авторот е Хомер. Овие автори применуваат алегориски интерпретации на текстовите на начин што ги поддржува нивните филозофски гледишта, па понекогаш е тешко да се одвои едно нивно алегориско толкување од текстот што стоел зад тоа, но поради неоплатонистите сепак е зачуван поголем дел од фрагментите на орфичката книжевност, вели Мејснер.

За да биде појасно, во оваа студија зборот „орфизам“ вообичаено ќе упатува на религиозна секта која веројатно никогаш не постоела но која била повикана во умовите на постарите генерации научници, а зборот „орфички“ ќе упатува или на ритуали или текстови чие потекло или авторство од некоја причина ќе му се припише на Орфеј. Зборот „орфичар“ може исто така да упатува на индивидуа или група која ги употребува овие текстови или ритуали, или за поет на орфички текст, но што нужно не подразбира членство во секта наречена „орфизам“. Овде ќе се оградиме од Мејснер во смисла дека сите три компоненти – и практикантите, и текстовите, и ритуалите се заемно поврзани, и не би можело да се каже дека првата ја исклучува втората, а втората третата компонента, затоа што сите тие всушност се неопходни за да може да се случат мистериите, кои секако се одвивале вон јавната сфера, како и поради постоењето на *хиерос логос*, односно свети правила, кои морале да останат во тајност. На крајот, сепак Мејснер верува дека, без разлика дали имало или не орфички заедници, постоеле орфички ритуални дејства што луѓето ги правеле.

Затоа, „Орфичкото прашање“ како што ќе се постави овде е дали, до кој степен и на кој начин орфичките текстови, особено теогониските текстови, биле користени во античкиот ритуал. Овде Мејснер ја начнува модерната дебата за „орфичкото прашање“, што започнува во раниот 19 век меѓу двајца научници (Крузер и Лобек), при што од нивното несогласување подоцна произлегуваат две струи во дебатата на раниот 20 век, едните наречени максималисти, а другите минималисти (или како што ги нарекува Едмонд, „панорфисти“ и „орфеоскептици“). Истакнати претставници на панорфистите, кои го вклучуваат и Ото Керн, го сметаат Орфеј како пророк на религиозно движење, како и Макиоро, според кој орфизмот била религиозна заедница и прототип на раните христијански заедници. Двајца од најважните орфеоскептици се Виламовиц, кој го доведува во прашање односот помеѓу орфизмот и мистериите на Дионис, како и Линфорт, кој одрекува дека некогаш имало кохерентна секта позната како орфизам. Оттогаш, научниците се многу претпазливи околу обидот да го дефинираат орфизмот или тврдењето дека има каква било силна сродност со раното христијанство. Но односот меѓу текстовите и ритуалите останува отворена тема. Сепак, вели Мејснер, мнозинство научници се склони кон средниот пат, прифаќајќи дека не постоел орфизам (во смисла на орфички заедници), но и дека на некој начин текстовите што му се припишуваат на Орфеј се пишувани и користени во ритуален контекст, блиску поврзани со некои од мистерииските култови.

Научната дискусија поврзана со орфичките материјали денес повеќе се посветува на интерпретација на новите докази, како што се Папирусот од Дервени, коскените

⁶ Не сме најсигурни во преводот на насловите.

таблички од Олбија, орфичките златни таблички, кои се само некои археолошки записи на орфичката култна активност. Од примарна важност е Папирусот од Дервени, делумно изгорен папирусен свиток откриен во остатоците од гробна могила во 1962. Тоа е извонреден текст од многу причини: најраниот преживеан папирус од Стара Грција (4 в. пр.н.е.), кој го зачувал најраниот постоечки фрагмент од орфичка поезија (веројатно од 5 в. пр.н.е.). Авторот на Папирусот од Дервени ја цитира орфичката теогонија која се разликува од Хесиодовиот текст во неколку важни точки, применувајќи ја својата сопствена единствена верзија на претсократска филозофија на алегориска интерпретација на текстот. Папирусот од Дервени е најстариот зачуван дел од орфичката книжевност, не само загадочен, туку и важен текст, па како резултат на тоа беше во центарот на научното внимание последниот половина век. Уште едно фасцинантно откритие беа комплет плочки од коски пронајдени во ископините во Олбија во 1978. Испишаните зборови „живот смрт живот“ и „Дио(нисос) Орфичар [или Орфичари]“ на една од плочките ја потврдуваат врската помеѓу Орфеј и бахичкиот култ, а откриваат интерес за есхатологија. Значи, коскените плочи претставуваат важни докази за орфичкиот ритуал, но сè уште немаме поим за нивната првобитна намена.

Орфичките златни таблички исто така привлекоа големо внимание поради содржината која е во центарот на дебатата за орфизмот. Покрај табличките од Петелија и Турија, се појавуваат уште две во Тесалија кои јасно ја покажуваат врската помеѓу Дионис и еден од култовите што ги создал тие таблички. Хипонијанската плочка, откриена во 1973, им ветува на мртвите иницијанти одење по свет пат по кој патуваат и други славни иницијанти и бакхи. И на крај, се појавуваат и плочките од Пелина, откриени во 1987, со слично ветување за ослободување на иницијантот. Откритието на овие плочки повторно ја разбуди надежта дека тоа се артефакти произведени во орфички култ. Како резултат на тоа, врската помеѓу златните плочки и Орфеј е воспоставена конечно како силна можност во класичниот период. Ова доведе до опширна расправа за релевантност на овие текстови за орфичката мисла и практика.

Меѓу многуте причини поради кои златните плочки привлекле толкаво внимание е тоа што се чини дека се однесуваат на две теми кои се централни за она што современите научници го сметаат за орфизам. Прво, тука е есхатологијата: бидејќи Орфеј има отидено во подземниот свет да ја спаси својата жена Евридика, научниците веруваат дека стекнал посебно знаење за задгробниот живот и дека тоа знаење е зачувано во неговата поезија. Старите Грци го поврзувале Орфеј со мистериските култови како свој легендарен основач, па бидејќи грижата за задгробниот живот била важна во мистериските култовима, научници заклучиле дека орфичкиот култ исто така се занимава со задгробниот живот. Изгледа дека златните плочки го потврдуваат овој заклучок затоа што го упатува иницијантот да оди по прав пат на своето патување низ подземниот свет и да ги изговори вистинските зборови на чуварите на изворот на Сеќавањето кога ќе стигнат.

Второ, постои антропогонија, затоа што изјавата „Јас сум дете на Земјата и свезденото небо“ на некои златни плочки се однесува на потеклото на човештвото произлезено од пепелта на Титаните, ако златните плочки се интерпретираат според современата реконструкција на митот за Дионис Загреј. Оваа реконструкција е следна: Титаните го мамат Дионис кон себе со играчки; го убиваат, го варат, го печат и го јадат; тоа го лути Зевс, кој ги гаѓа со својата молња. По оваа казна, луѓето се создадени од нивната пепел, додека Дионис го враќаат во живот другите богови. Така имаме небесна, дионисиска природа и земска, титанска природа, а целта на иницијацијата е да ја надминеме нашата титанска природа. Така Компарети ја толкува познатата изјава во која

„Земјата“ се однесува на титанската природа и „свезденото небо“ се однесува на дионисиската природа.

Токму овие две теми – есхатологијата и врската со Дионис – добија најголемо научно внимание во орфичката дебата во последните години, макар и само поради деконструкцијата, што во голема мера е последица на начинот на кој орфизмот беше опишан пред еден век. Гледано како протохристијанство, се очекуваше орфизмот да се занимава со концепти како првобитниот грев и задгробниот живот, дека таинствените култови ќе понудат спас од задгробниот живот на казнување и дека овие идеи ќе се вртат околу приказната за бог кој бил убиен и вратен во живот. Сега повеќето научници ја отфрлија оваа концепција за орфизмот и претпазливо се осврнуваат на употребата на орфичките текстови во ритуалите, но голем дел од дискусијата останува фокусирана на есхатологијата и Дионис. Ова може да доведе до нерамнотежа во научната фела, бидејќи повеќето од орфичките докази што ги имаме се всушност од различна природа: теогониска поезија, химни на различни божества, легендите за Аргонаутите и широк спектар на друг материјал.

Најобемната збирка на орфичка теогониска поезија, наречена Рапсодии, се чини дека завршува со приказната за Дионис и титаните, но и покрај антропогониското и есхатолошкото значење, значењето на митот е сепак теогониско. Зевс го поставува Дионис како последен во низата кралеви од шест генерации, но пред Дионис да ја преземе својата вистинска позиција, тој е убиен и изеден од титаните. Сепак (во зависност од верзијата) Атина го чува неговото срце, Аполон ги собира и закопува неговите останки, а Зевс го враќа во живот. Дионис го зазема своето почесно место меѓу олимпијците, но Зевс останува крал на боговите (сите елементи од оваа приказна во античката литература се вклучени во Орфичките фрагменти 280-336). Овој мит се чини дека го затвора митот за наследувањето, ставајќи крај на серијата предизвици за кралската моќ на Зевс; и ако е така, тогаш приказната можеби нема многу врска со антропогонијата, барем во контекст на наративот на Рапсодиите.

Митот за Дионис Загреј, без разлика дали бил централен во орфичкото верување или не, е само една од епизодите во Рапсодиите – една од најважните и најкулминативни епизоди, сигурно. Самите Рапсодии се само една од групата орфички теогониски песни во кои Дионис можеби имал или не некаква улога. А теогониите се само еден од жанровите застапени во орфичката поезија. Исто така, иако Дионис е едно од најчесто споменуваните божества кои се појавуваат во Орфичките химни (х. 30, 45-50, 52-54 се посветени на Дионис, поради што некои ги сметаат *Орфичките химни* како релевантни за бахичките иницијации) тој се појавува во типични дионисиски улоги во Орфичките химни 45-54: весел бог на виното, израснат во Ниса, кој се враќа од исток за да ги востанови своите тригодишни фестивали, водејќи ја својата дружина од менади додека мавта со својот тир. Иако во Орфичките химни се спомнува Дионис како син на Персефона, не се споменува ниту неговото распарчување од страна на Титаните, ниту името на Загреј. Постои орфичка химна за Титаните, која ги нарекува „предци на нашите татковци“, но ова се однесува на нив во нивната типична улога како генерација на богови пред Олимпијците. Иако х. 37 ја поддржува идејата за титанските предци на луѓето од оваа перспектива, не постои експлицитно спомнување на убиството на Дионис, казната на Титаните со гром или човештвото што се родило од нивната пепел како резултат на оваа казна. Некои од Орфичките химни се упатени на хтонските божества (Хеката х.1, Плутон х. 18, Персефона х. 29, хтонскиот Дионис х. 53, хтонскиот Хермес х. 57 па дури и Смртта х. 87, по две химни на Спиенето и на Сонот), а некои фрагменти од Рапсодиите се занимаваат со судбината на душите и подземниот свет, но нема ни приближно толкав

акцент на есхатолошките прашања ниту во Орфичките химни, ниту во Рапсодиите како што би очекувала модерната реконструкција на орфизмот. Овие теми заземаат мал дел од фрагментите, додека огромното мноштво од нашите извори за орфичка литература се концентрира на материјал што е сосема поинаков, смета Мејснер.

Сепак, научниците кои се приклонуваат кон помаксималистички позиции тврдат дека митот на Загреј, иако не содржел идеја за првобитниот грев, постоел уште од рано време и бил една од обединувачките теми на орфичките доктрини.

Колку што повеќе нешто е означено со тврдењата за извонредна чистота или светост, со тврдењата за посебна божествена поврзаност или екстремна древност или со карактеристики на извонредна чудност, перверзност или вонземска природа, толку е поголема веројатноста тоа да се значи како орфички во античките докази. Карактеристиките на „вонредна чистота или светост“ се однесуваат најмногу на орфеотелестите и нивните следбеници во класичниот период, кои барале засилена состојба на чистота со боговите. Тврдењата за посебна божествена поврзаност или екстремна античност имаат врска со причините зошто еден текст му се припишува на Орфеј.

Во однос на расправата за златните таблички и Папирусот од Дервени, вели Мејснер, релативно малку се пишувало за орфичките теогонии во последно време.

Најновата едиција на Орфички фрагменти (во изданието на Алберто Бернабе од 2004, 2005, 2007) вклучува четири главни теогонии: Дервениска, Еудемијанска, Хиерониманска и Рапсодиска. Она што предизвикува несогласување меѓу научниците е што постојат разлики и помеѓу теогониите, но требајл да се каже дека ниту една од нив не е класична теогонија за да може научниците да се повикуваат на родовото стебло на боговите (како што сака да покаже Мартин Вест) туку попрво е хиерархија на божества и дека во таа хиерархија Лук Брисон ја гледа разликата помеѓу теогониите. Имено Лук Брисон, кој се спротивставува на тезата на Вест, „одбира примордијални божества како своја главна референтна точка. Нокта е примордијално божество во ‘античка верзија’, која според Брисон се состои од две теогонии – Дервениската и Еудемијанската: тој ги гледа нив како идентични токму поради тоа што Нокта е примордијално божество во двете. Тој предлага дека фигурата на Хронос била воведена во Рапсодиската и Хиерониманската теогонија за да ја замени фигурата на Нокта во античката верзија, можеби во обид да се помири Орфичката теогонија со стоичката алегорија или со Хомер и Хесиод. Ова сугерира дека Рапсодиската и Хиерониманската теогонија не се само компилации од претходна орфичка поезија, туку адаптации во кои промените биле слободно правени за да одговараат на теогонијата на авторовиот историски и идеолошки контекст“ (Meisner, 2015: 15,16).

И овде Мејснер нè носи до тезата дека златните таблички се, всушност, резултат на бриколаж, што се базира врз теориите на Клод Леви Строс. „Во неговите најпрости услови, бриколажот во овој контекст значи дека индивидуалниот практикант кој ја составува дадената табличка одбира различни елементи од текстовите или ритуалите или двете, од поширокото поле на можности понудени од ритуалот или митот важечки во нивното време и ги става нив заедно на имагинативен и оригинален начин што бил соодветен за одреденото време и место на односниот погреб. Без оглед дали текстот на златните таблички е композиран врз основа на напишан текст, секавања на ритуални дејства, оригинална мисла или комбинација од нив (што е можеби поверојатно), секоја од нив е единствен, креативен производ на напорите на индивидуалниот *бриколер*“ (Ibid. 16).

Така, смета Мејснер, ако се примени концептот на бриколажот на самите антички извори – што значи на античките извори кои ги наведуваат теогониите, како авторот на Папирусот од Дервени, Платон, Плутарх, неоплатонистите и христијанските апологети – тогаш станува јасно дека нивните одлуки кој материјал да го вклучат и како да го интерпретираат овој материјал се исто така вежби во бриколаж.

Оттука, вели Мејснер, ако се читаат Орфичките теогонии како производ на бриколаж, во многу случаи произлегува дека тие не биле долги, обемни раскажувања како Хесиодовата *Теогонија*, туку попрво пократки песни, многу слични на *Хомеричките химни*, кои се концентрираат на едно божество и на тоа како тоа ја стекнало почеста во античкиот пантеон.

За крајот на ова поглавје за орфичкото прашање, Мејснер смета дека орфичкиот теогониски материјал се појавува повеќе во форма на теогониски химни, па и покрај фактот дека конкретниот контекст на изведбата останува нејасен, барем е полесно да се замисли нивната изведба како химни отколку како едно континуирано епско раскажување. Можеби никогаш нема да знаеме конкретно кои ритуали вклучувале употреба на овие текстови, но ако прифатиме дека генерално текстовите се состоеле од теогониски химни, тогаш барем може да се замисли дека, генерално, текстовите заземале место во орфичката ритуална изведба. Како што нивната структура има тенденција да се разликува од Хесиодовата *Теогонија*, така и контекстот на нивното изведување мора да биде различен, завршува Мејснер, со што уште еднаш се потврдува ритуалната заднина на Орфичките химни.

4.4. Орфичката идеја кај Платон и Маларме преку Орфичкиот момент кај Мекгехи

Веќе споменавме дека со објавувањето на книгата *Орфички глас* на Елизабет Сјуел, беа поттикнати и други истражувачи попосветено да почнат да се занимаваат со орфичките идеи кај писателите од модерната ера, а таква е и книгата *Орфички момент, Од шаман до поет мислител кај Платон, Ниче и Маларме* од Роберт Мекгехи, но овој пат низ една шаманска перспектива, и тоа правејќи паралела на идеите кај Платон со оние кај Маларме и Ниче.

Она што е за нас особено интересно е улогата на поетот во Платоновите вредносен систем, при што ќе се задржиме на она гледиште во кое Платон ги претставува посебните мании, кои ја одредуваат секоја душа да доживее одредено спознавачко искуство. Така во поглавјето за Платон, насловено „Платоновите орфички универзум“, Мекгехи ги посочува античките филозофски гледишта за душата, но истакнува дека „Платоновото најпознато гледиште за боговите кои надгледуваат различни форми на манија е главна инстанца на доследност во неговата мисла за тоа архаично гледиште“ (McGahey, 1994: 31, 32). Платон утврдува четири мании (или лудила) како дарови од боговите, секоја под водство на различен бог, и тоа: мантичка (пророчко лудило) со Аполон; телестичко лудило, со Дионис; поетско лудило, со Музите и последното, највисоко од сите, еротската манија, со Афродита и Ерос (*Федар*, 265 б). Манијата тогаш, вели Мекгехи, „е друга варијација на состојби на опседнатост, бидејќи низ овие состојби боговите зборуваат преку човечкото суштество опседнато од специфична манија“ (McGahey, 1994: 32).

Бидејќи поетското лудило е директно под ингеренција на Музите, вреди да се напомене дека Платон негувал посебен однос спрема Музите во својата Академија.

Мекгехи вели дека една цела инспиративна низа е вклучена во процесот на обезбедување занес, при кој се соопштуваат зборовите што поетите ги изговараат и дека Музите се нејзината почетна алка. Следејќи ги Музите, првин се појавува инспирираниот бард, потоа рецитаторот или рапсодот и на крај, публиката.

Она што овде нам ни го привлекува вниманието е познатиот став на Платон од 10. книга на *Држава* во која вели дека идеалната држава треба да се ослободи од такви поети како Хомер и Хесиод, но бидејќи тие, како *poietes*, се еден чекор поблиску до Музите, значи дека манијата што ја обезбедуваат Музите, според Платон, бара поинаков тип поети, „затоа што ако Платон го протерува поетот – и *poietes* и *rhapsode* – но не и Музите од својата идеална држава, тој мора да одржува одреден пиетет за нив како дарители на поетската форма на манијата“. Ова доведува до едно суштинско предефинирање на самата определба на поетите.

Врската со Музите е драгоценост за Платон затоа што тие остануваат важни како инспирација за една од четирите мании, но од друга страна поетот како корисник на оваа привилегија е деградиран во хиерархијата на раѓања која Сократ ја прикажува како „одредба на Неопходноста“ дури на шесто место (токму под „пророкот или свештеникот на мистериите“ и токму над занаетчијата или земјоделецот); додека првата позиција му е дадена на „трагачот по мудрост или убавина, следбеник на Музите и љубовник“. „Следбеник на Музите“, значи, е филозофот или љубовникот, а не поетот во традиционална смисла. Музите се одделени и од *poietes* (бард) и *rhapsode* и венчани за филозофот љубовник. Овде настанува таа суштинска разлика помеѓу старото и новото сфаќање на милениците на Музите, така што Мекгехи го наведува овој аргумент на Хавелок како суштински. Во ова венчавање оној што беше познат како *poietes* се заменува со нова фигура, *philosophos*. И овде доаѓа клучната теза за нашето истражување: „Орфеј, синот на Музата Калиопа, е еден можен модел за овој нов вид поет филозоф“. „Иако Платон ги презира ’орфичарите’ и негативно го споредува Орфеј со Алкеста во *Гозба*, тој (Орфеј), наспроти традиционалните поети Хомер и Хесиод, не е протеран од *Државата*“ (McCahey, 1994: 33). „Неговиот поетски модалитет не е миметичен: тој потекнува од Калиопа и затоа учествува во нејзиното битие. Песната што тој ја пее е внатрешната песна на создавањето и таа е аналогна на ’песната’ за која Сократ го учи секој индивидуален трагач да ја слуша“ (ibid.). За оваа поврзаност на Платон и Орфеј сведочи и фрагментот кога Сократ сонува сон во кој Платон го посетува како лебед, животното во кое Орфеј одбира да биде прероден, што зборува за извесна идентификација на Платон со Орфеј.

Во следното потпоглавје „Шаманистичка контрадикција: Патеката на орфичкиот поет“, Мекгехи вели дека иако за нас Платон е најпознат како филозоф, додавајќи го мислењето на Хавелок дека професијата филозоф ја измислил токму тој и иако го протерал поетот од својот идеален полис, *Државата*, поради тоа што бил попрво трговец со сенки на вистината отколку со самите вистини односно идеи, сепак Платон во својата младост се занимавал со пишување трагедии, кои ги спалува под влијание на својот учител Сократ. Но она што мошне луцидно го забележува Мекгехи е дека Платон никогаш во целост не го изгонил поетот во себе, кој како создавач на мит бил неопходен за Платоновата способност да ја наслика својата слика на „тоа големо животно“, универзумот. Низ дијалозите постои поттекст низ кој ние го слушаме орфичкиот поет во Платон, мешањето на младиот трагичар кој ги изгорел своите стихови и поетот протеран од *Држава*. Имплицитно кај Платон има нов вид поет кој ја пее својата сопствена мелодија, но не таква предадена во него од страна на Музите.

Тоа доаѓа оттаму што поетот кај Платон не е веќе гласноговорник на боговите, иако кога зборува општо за четирите мании, тој вели дека умовите на обземените се заменети со самите богови, туку поетот филозоф станува канал за божествената реч, бидејќи од друга страна постои „божествена моќ во самиот ум до која се стигнува преку процесот на сеќавање, или анамнеза која душата ја извршува во потрага по своето сопствено потекло“. Ете овде мимезата кај поетите останува во заднина, а во прв план избива анамнезата или сеќавањето, како суштинско за самоспознавачкиот процес, за кој се залага самиот Сократ.

Во потпоглавјето „Орфичка музика: Ер и Музиката на сферите“ Мекгехи ни ја соопштува Платоновата приказна за душите во транзиција помеѓу животите и планетите, за трите Судбини, за вретеното на Неопходноста, за кое вртливите сфери се држат, за сирените на секоја планета кои пеат по еден тон, а сите заедно формираат хармонична октава и за тоа дека Музиката на сферите и внатрешната музика на душата не се слушаат сè додека душите не се самоспознаат и не се самонаштимаат. Она што е важно да се спомене овде е дека се прави едно превреднување и на самото патување на Аргонаутите (во кое е вклучен и Орфеј) како класично шаманистичко патување назад низ каналот што води до земниот живот и дека затоа тие можат да ги дадат описите на подземните и небесните царства што постојат пред и по земниот живот.

И тука доаѓа најважната поента – а тоа е дека клучно за способноста да се започне ова патување е поседување на *oima*: „патот на песната“ (или „патеки на песната“) што е, всушност, самото патување. Патувањето е песната. Тоа е песна што не ја слуша никој освен поетот шаман, кој се обучува себеси да биде нејзин канал. Според тоа, орфичката музика е усогласена со музиката на сферите исто толку колку и со внатрешната музика на душата; тие обете доаѓаат од заеднички извор. А Платон самиот не само што имал внатрешна визија туку исто така ја слушал и својата оригинална мелодија. Затоа Мекгехи мошне добро забележува дека митската слика на Орфеевата песна која ги буди животните, растенијата и сенките е слика на поет шаман кој ја пее оригиналната песна на која сета креација одговара, како да ја слуша својата сопствена внатрешна мелодија.

Во последното важно потпоглавје за нас, „Платоновите Орфички универзум: Основи“ од овој дел од книгата посветен на Платоновите идеи, треба да се каже дека орфизмот за кој се залага Платон, според Мекгехи, е сепак имплицитен. Никаде јасно и гласно не е кажано дека тие идеи му припаѓаат на Орфеј, затоа што се верува дека покрај орфичките Платон бил исто така доста упатен и во питагорејските учења. Познато е дека Платон не ги одобрувал *orpheotelestai*, следбениците на орфизмот, со нивните химни и прирачници преполни со формули кои ветувале очистување од гревовите и патување до Островите на блажените. Наспроти таа популарна и разводнета доктрина што им се нудела на луѓето во времето на Платон, сепак тој ги понудува клучните аспекти на орфичкото учење, кои се фокусираат на индивидуалната душа за да се спознае себеси, потоа на метемпсихозата со акцент на различните судбини на добрите и лошите души и со инсистирање на прочистување, или катарза. Овде Мекгехи вели дека не се работи за произволни, конкретни ритуали туку за учењето да се „практикува филозофија“ како што Платон го научил тоа од својот учител Сократ. Се разбира, орфичките слики се проткаени низ дијалозите на Платон, како што е најпознатата слика за универзумот како пештера во која душата, крилестиот *daimon*, е заробена, што сосема одговара на орфичката теза дека телото е гроб за душата. А исто така овде Мекгехи ја споменува и сликата на оригиналното орфичко јајце, бидејќи неговата ципа, која се раскинува за да го открие најголемиот *daimon* од сите, Ерос/Фанес, станува етерот над и јазот под. Тој е принципот душа опкружен од заробувачкиот универзум, вели Мекгехи и напоменува дека овие

варијации се сретнуваат и кај Малармеовиот поетски универзум, за што ќе стане збор во следните редови.

За Маларме, пак, Мекгехи вели дека еден аспект од неговиот орфички момент е поврзан со „кризата на јазикот во Европа за време на последните декади на 19 век, во кој формите на западната уметност се распаѓаат“ (Ibid. 75). Тоа е време во кое, како што вели Мекгехи, Аполон се повлекува, Ниче се идентификува со Дионис, а Маларме ја презема улогата на Орфеј, кој се провлекува низ сиот негов живот и работа. Овде Мекгехи се повикува и на две важни книги, клучни и за нашето истражување, а тоа се *Орфички глас* (1960) од Елизабет Сјуел и *Слегување и враќање: Орфичката тема во модерната книжевност* (1971) од Валтер Штраус. Додека Сјуел се произнесува негативно за Маларме, Штраус во поезијата на Маларме гледа искрена орфичка патека што води до неопходноста од „негативна трансценденција“. Сепак, Мекгехи смета дека кон поезијата на Маларме треба да се пристапи на поинаков начин. Имено, иако моментот на слегувањето и враќањето е клучен за орфичката поезија, Мекгехи предлага едно читање помеѓу она на Штраус и Сјуел – помеѓу *sparagmos* (растргнувањето) и победничката финална слика на главата што пророкува. Според термините на соларната конфигурација дадена во книгата *Античките богови* од Џорџ В. Кокс, а која во тоа време била преведена од страна на Стефан Маларме, Аполон ја зазема позицијата на високо пладне, Дионис лежи директно наспроти, на ужасниот пол, а Орфеј ја одредува зоната каде што овие „крајности се допираат“, односно тој се наоѓа во точката што го означува самракот или заоѓањето на сонцето. И овој момент, според Мекгехи, ниту го вклучува херојското слегување и враќање ниту распарчувачкиот *sparagmos* ниту речитоста на орфичкиот глас. „Тоа е повеќе рефлексивно дејство, не толку во механичка смисла колку во смисла на акт консеквентен на поетскиот напор на опфаќање на празнината, упорно одржувајќи се додека косата на времето не го заврши својот замав, која штотуку почнала да се враќа од екстремниот момент на негативна хоризонтална осцилација“ (Ibid. 79).

Почитувајќи го наративниот циклус на Орфеј, вели Мекгехи, Малармеовиот орфички момент се случува кога расфрланите екстремитети први почнуваат да се мешаат за да се вратат во живот. Изразувајќи ги овие аспекти на тој момент, Мекгехи смета дека тоа се огледува во карактеристичната осцилација во Малармеовиот стих, „волатилизацијата“ или испарувањето дадено преку згуснатиот квалитет на јазикот. „Оваа осцилација е како рефлекс, кој го регистрира треперењето додека Орфеј поминува помеѓу зјапнатата празнина на дионисиската *Ur-Eine* (примарното единство), со неговото безмерно гравитациско влечење и ригидната рамка на аполонската форма што ја загубила својата еластичност“ (Ibid. 79). Осцилацијата или вибрантниот рефлекс е клуч за Малармеовиот орфички момент, донесувајќи го митот во јазикот. Синтактичките и метафоричките операции *изведуваат* деликатна осцилација во едвај перцептивното „изгревање“ што е повторно собирање на Орфеевото расфрлано тело.

Оваа вибрација е клучна за Маларме, но таа не е ниту слушна, ниту визуелна, туку е вибрација, период. „Прекилот на смислата, проверката на имагинацијата – ‘тишината на лебедовиот лет’ – се случува во тивката темнина што владее пред Малармеовото ‘пеење на мистеријата’ (Хуго Фридрих). ‘Чистата поезија’ е како музика, бидејќи и двете немаат референт. Во јадрото на Малармеовата поетика е местото каде што музиката и стихот се неразлични. Така поезијата не е вид, подвид на музиката. ‘Чистата поезија’ е музика пред музиката“ (Ibid.80).

Во своите писма и забелешки Маларме ја истакнува поврзаноста на музиката и поезијата преку чистиот поим. А конечно, зад сета таа музика стои звукот на лирата. „Средството за одржување на ‘светиот глас на Земјата’ до крајот на долгиот период, кој

ги вклучува ѕвездите, месечината и смртта во својата едноставна и природна смисла, е брилијантно нижење на основата, *monochorda* на лирата“ (Ibid.81).

Сликата на лебедот претставува директна алузија на ликот на Орфеј, како што разбираме од Платон за следната инкарнација на Орфеј. Така во познатата песна на Маларме поетот е птица, односно лебед фатен во мраз и како таков, тој имплицитно е реинкарнација на Орфеј. Песната, вели Мекгехи, се одржува цело време во состојба на огромна напнатост и во однос на потенцијалната енергија на лебедот и во однос на иронијата дека претставува рамнотежа на спротивставени сили. Наместо да го раскрши мразот и да пркне од него како птицата – дете на Ноќта, лебедот го одбива небесниот свод кој го ограничува. Неговиот величествен трепет исто така потврдува некој вид еквилибриум со хоризонтот на мразот, необичен спој на орфички слики: лебед и хоризонт. Исклучителна работа во врска со песната е, според Мекгехи, тоа што со таква сила ја изнесува темата за поетовата немоќ.

Работејќи на студеното, стерилно поле на своите напори, тој ја унапредува каузата на поезијата, истрпувајќи *спарагмос*, со само слаби навестувања дека би можел да ја добие пророчката глава на Орфеј. Само во последниот терцет, со врвна иронија, тој добива утеха од ѕвездите. Или како што заклучува Мекгехи: „Иако нашиот поет нема да има глава што пее, тој стекнува претстава за вториот дел од митемата, бидувајќи соѕвезден во сјајното ноќно небо како Орфеевата лира“ (Ibid. 90).

Сепак, клучните поетички поенти на Маларме се наоѓаат во неговите есеистички текстови посветени на поезијата: „Музиката на буквите“ „Криза на стихот“ и „Мистеријата на писмата“. Терминот поетска критика веднаш ни укажува колку сме се оддалечиле од платонската идеја за поетот, вели Мекгехи. „Платоновите поет, рапсодот од Ион, кој ги јаваше ветровите на божествениот здив, беше неспособен за критичко мислење или дијалектика. Плотин го менува платонистичкото гледиште за уметникот, правејќи го креатор, творец. Оваа клучна неоплатонистичка промена е основа за новата естетика, која ја почнаа романтичарите, а Ниче и естетичарите на ларпурлартизмот ја проширија, додека деконструктивистите тврдат дека ја завршиле. Маларме е упориште во оваа развивачка прогресија: моментот на балансирање, ‘речиси вибрантен’“ (Ibid. 90).

Она што е важно залагање на Маларме е да се заборава на старата разлика меѓу музиката и буквите, што нè води, како што вели Мекгехи, на местото каде што започнавме, создавањето на филозофијата. Или до моментот во традицијата што нè засега, до одговорот на Маларме на прашањето: „Пред Хомер, кој?... Орфеј“. „За Маларме, ова постигнување не е ниту работа на интуитивна проекција враќајќи се на моментот на потеклото, како Викоовиот Орфеј кој е ‘дувло на илјадници чудовишта’, ниту обид да се ремитологизира сопствената традиција, како Новалис и Вагнер. Ниту пак работа на прогласување нов бард, Видовитиот кој ги ништи таквите антички разлики со чистото насилство на поетскиот глас, како Рембо (на кого Маларме не му поверува). Тоа по прво е усвојување на суптилниот дијалектички процес, каде што *операциите* – не само звукот, каденцата и ритмите – се музички, обединувајќи ги ‘музиката и буквите’ од самиот почеток“ (Ibid. 91).

Маларме особено ќе се посвети на изворот од кој, според него, извира „чистата поезија“, местото на музиката пред музиката. Иако тој извор е место на кое поетот може да дојде и да го набљудува, сепак тоа не е место кое тој некогаш може да го досегне. Мекгехи смета дека еден од најголемите Малармеови таленти е да ги опише доаѓањата и заминувањата во близината на овој извор, кој веќе не е место на Музите близу устието на Хеликон, на падините на Олимп (или Парнас), туку спој на координатите на „сеприсутната Линија“ која го впишува имагинативниот простор.

Есејот „Музиката и буквите“ е наслов на предавање што Маларме го одржал по покана на Друштвото Тејлор, од Лондон, во март 1894. Мекгехи смета дека во Лондон Маларме имал прилика да претстави нова поетика, и тоа во однос на самиот стих. Тоа и е камен-темелникот на целото ова вечерно исцрпно предавање и прашање е дали многумина од присутните го разбрале неговото значење, затоа што револуцијата во стиховната структура во Британија траела веќе долго време. Падот на класичниот александринец, од друга страна, бил современ и навистина шокантен настан во Франција, за кој и самиот Маларме, инаку беспрекорен почитувач на класичната форма, сфатил дека е епохален.

Она што нормално го нарекуваме музика и букви се, како што вели Маларме, цитирано кај Мекгехи, „’алтернативно лице овде свртено кон нејасното; блескајќи од феноменот на единствената, наречена од мене, Идеја’. Оваа Идеја, до која нашите уметности можат само да допрат, е она што е стиснато помеѓу, така да се каже, две алтернативни лица; како што Орфеј е минливиот момент помеѓу аполониската форма и дионисиското *Ursprung* (потекло)“ (Ibid. 92).

Во „Криза на стихот“ (1885), пак, кој е објавен неколку години пред „Музиката и буквите“, Маларме со иронизирачки тон, како што е и во претходниот есеј, ја најавува фундаменталната криза во книжевноста што ја објавува дневниот печат во Франција, доведувајќи ги Маларме и симболизмот во немилост. Но, она што им треба на песната и стихот, вели Маларме, е орфичкото прочистување за да може летот на песната да се прекали и прочисти. „Орфичкиот јазик, ‘распространување во артикулирани треперења’, овде е особено густ, а присуството на Орфеј: растргнат, но носејќи ја потенцијалната песна во секое делче, е опипливо. Тоа е за Маларме голема и историска можност да биде на сцена на ова прекршување, во конкретен момент (Орфички момент) на тргање на превезот...“ (Ibid. 97). Она што следува е како на песната да ѝ се врати музиката, или поточно како на музиката да ѝ се вратат сите оттргнати уметнички дела: „таа несфатена плуралност на сета човекова уметност“ (Ibid. 97).

Во последниот дел на Мекгехи посветен на Маларме, тој ја цитира Малармеовата мисла која вели: „секоја душа е мелодија која мора да биде обновена; секоја лаута и виолина постојат за тоа“, наведена во „Криза на стихот“. Она на што сака да обрне особено внимание Мекгехи е забелешката за поетот како инструмент, на што се надоврзува и мислата на Шекспир – „лаутата на Орфеј беше нанижана со жилите на поетот“, како лајтмотив за оваа идентификација. Оригиналната лира на Орфеј е онаа што тој ја наследува од северен аполониски шаман, инструмент вклопен во оклопот од желка и нанижана со животински жили, така што забелешката го сместува лирскиот поет директно во линијата на наследници на „господарот на животните“. Оваа традиција е подиректна, а со тоа и поверна на оригиналниот архетип отколку што е многу пошироко распространетиот мотив на Орфеј/Христос како пастир. Старателската улога, со богот како прославен пастир, е уште еден пример за неолитското влијание врз фигурата и затоа е доказ за впечатливата забелешка на Маларме за „големото хомерско отстапување“ во поезијата. Задолжително за новиот тип поети е гледањето на предметите од физичкиот свет на поинаков начин, но исто така и слушањето на различната внатрешна мелодија, што директно упатува на тврдењето на Платон дека орфичкиот поет, филозоф-љубовник, мора да се усогласи за да ја слуша својата сопствена внатрешна музика.

Во прилог на науката која е потребна за да направи од себе инструмент, поетот мора да биде волен да служи како експериментална основа. Понекогаш тој ќе ги чувствува жиците затегнати до точка на пукање, другпат, тие се попуштени и тој се чувствува како антикварен инструмент, мувлосувајќи на некој таван или алеја. Што е

напнато, што е ненапнато, што е одново напнато: сето ова го вклучува мускулното влакно, жилите на поетот. Работното место во кое се одигрува „Кризата на стихот“ е душата на поетот, прецизно и префинето усогласена со страсната игра на глаголот, ја завршува својата студија Мекгеги.

4.5. Културни модели: Орфеј, Нарцис и Прометеј кај Маркузе и Адо

Херберт Маркузе во својата значајна книга *Ерос и цивилизација* (1985), која ја поднаслови како филозофско истражување на Фројд, загатнува два модела, односно филозофски ставови – оној на Орфеј и Нарцис и оној на Прометеј. Во поглавјето „Ликовите на Орфеј и Нарцис“ Маркузе ги наведува архетипите, односно симболите што имаат историска вистиносна вредност, односно „ние ги бараме 'хероите на културата' кои истрајно се задржале во имагинацијата, симболизирајќи став и дела кои биле решавачки за судбината на човештвото“. Овде Маркузе најпрвин го посочува Прометеј, како преобладаан херој на културата, како измамник и бунтовник против боговите, кој создава култура по цена на вечна болка, како што вели авторот, тој е архетипски херој на начелото на изведба, а Пандора, женското начело, кое се појавува како проклетство, е израз на луксуз, во одржување на својата убавина и среќа, кобни во работната средина на цивилизацијата (Marcuse, 1985: 144, 145).

Наспроти Прометеј како културен херој на мачниот труд, производство и напредок, но како одлика на западниот свет, се наоѓаат Орфеј и Нарцис (како и Дионис на кого му се сродни). „Тие не станаа херои на културата на западниот свет: нивниот лик е лик на радоста и исполнетоста; глас што не заповеда туку пее; гест што нуди и прима; дело што е мир и што го завршува трудот со победа, со ослободување од времето, што го соединува човекот со Бога, човекот со природата“ (Ibid. 145). Орфеј преку песната, Нарцис преку убавината го надминуваат полето на мачната егзистенција, дури и како што вели авторот, тоа е „побуна против култура заснована на мачниот труд, доминација и одрекување“ (Ibid. 147).

За Маркузе, ликовите Орфеј и Нарцис ги помируваат Еросот и Танатосот, бидејќи тие го привикнуваат во сеќавање светот со кој не се господари и кој не се контролира, туку кој ќе се ослободи – преку силата на Еросот воздржана сега во потиснатите и скаменети облици на човекот и природата. Тие сили се сфаќаат не како разорување туку како мир, не како ужас, туку како убавина (Ibid., 147). Претставите од овие ликови, вели Маркузе, надвор од јазикот на уметноста го менуваат своето значење, што значи дека тие се врзани исклучиво за светот на јазикот и светот на уметноста и затоа и најчесто се сретнуваат во поезијата, книжевноста, сликарството, операта. Всушност, „наспроти ликовите на прометејските херои на културата, ликовите на орфејскиот и нарцистичкиот свет битно се нереални и нереалистични. Тие означуваат 'невозможен' став и егзистенција. Делата на хероите на културата се исто така 'невозможни', поради тоа што се чудни, неверојатни, натчовечки. Меѓутоа, нивната цел и 'нивното значење' не се туѓи на стварноста; напротив, тие се корисни. Тие ја објавуваат и ја зајакнуваат таа стварност; не ја разоруваат. Но ја разоруваат орфичко-нарцистичките претстави; тие не пренесуваат 'начин на живеење'; тие се подложуваат на подземјето и смртта. Во најдобар случај, тие се поетични, нешто за душа и за срце. Но тие не учат на никаква 'порака' – освен можеби негативна, дека човек не може да ја победи смртта, ниту да го заборава или да го одбие повикот на животот во обожавање на убавината“ (Ibid. 148).

Овде Маркузе како сврзна нишка меѓу двата лика го поставува Ерос, како ослободувачки, како притаена сила која чека да биде ослободена и реализирана во нееротската стварност. Како она што ја урива пречката меѓу човекот и природата, притоа соединувајќи ги и отворајќи го човекот кон убавината на природата и светот или како што вели авторот „работите на природата се слободни да бидат она што се. Но за да бидат она што се тие *зависат* од еротскиот став: само во него тие го примаат својот *телос*. Орфеевата песна го смирува животинскиот свет; го помирува лавот со јагнето и лавот со човекот. Светот на природата е свет на поробување, суровост и болка како и човечкиот свет; како и овој другиот, и тој го очекува своето ослободување. Тоа ослободување е дело на Ерос. Орфеевата песна го разбива скаменувањето, ги придвижува шумите и карпите – но ги придвижува за да учествуваат во радоста.

На Нарцисовата љубов ѝ одговара екот на природата. Секако, Нарцис се појавува како *антагонист* на Ерос: тој ја одбива љубовта, љубовта што соединува со други човечки битија и поради тоа Ерос го казнува. Како противник на Ерос, Нарцис симболизира сон и смрт, тишина и спокој“ (Ibid. 149).

Овде Маркузе повеќе се посветува на ликот на Нарцис, како пресвртница во теоријата на Фројд, но ние сакаме сепак да се задржиме на Орфеј затоа што тој не е само реформатор на ритуалните практики туку и „архетип на поет како *либератор* и *креатор*: тој воспоставува виш поредок во светот – поредок без потиснување. Во неговата личност уметноста, слободата и културата вечно се спојуваат. Тој е поет на искупувањето, бог што донесува мир и спас помирувајќи ги човекот и природата, не по пат на сила, туку по пат на песната“ (Ibid. 152). Но покрај тоа што Маркузе расправа за орфичкиот и нарцистичкиот Ерос, во случајот повеќе би станувало збор за невозвратена љубов, преку симболот на богот Антерос, бидејќи како што Нарцис ја одбива Ехо, така и Орфеј ги одбива менадите поради тоа што попрво ги одбира младите момчиња отколку нив, откако веќе неговото срце ја преболува саканата Евридика.

Тоа Маркузе го толкува како протест против репресивниот поредок на прокреативната половост, нешто што е одлика на поредокот на Прометеј и во светот што тој го симболизира, „тоа е негација на севкупниот поредок; а во таа негација Орфеј и Нарцис откриваат нова стварност, со својот сопствен поредок, со кој управуваат поинакви начела. Орфичкиот Ерос го преобликува битот: тој ги совладува окрутоста и смртта на ослободувањето. Неговиот јазик е *песната*, а неговиот труд е играта. Нарцисовиот живот е животот на убавината, а неговата егзистенција е *контемплацијата*. Тие претстави се однесуваат на естетската димензија како на онаа во која мора да се бара и да се потврди нивното начело на стварноста“ (Ibid. 154).

Тука Маркузе дава една интерпретација на ликовите на Орфеј и Нарцис низ една психоаналитичка призма: репресивниот систем во стварносниот свет наспроти нерепресивниот или ослободувачки систем во имагинарниот свет. Ликовите на Орфеј и Нарцис се земени како концепти на нерепресивната сублимација. Ако се обидеме овие концепти од имагинарната да ги префрлиме во фактичката стварност, тогаш „нерепресивната сублимација може да се појави само во споредни и нецелосни аспекти; нејзиниот целосно развиен облик би бил сублимација без десексуализација. Нагонот не се ‘одврка’ од својата цел; тој се задоволува во активностите и односите кои не се полови во смисла на ‘организирана’ генитална половост, а сепак се либидинални и еротички. Таму каде што репресивната сублимација преовладува и ја одредува културата, нерепресивната сублимација мора да се манифестира во противречност спрема целата сфера на општествената корисност; набљудувана од таа сфера, таа е негација на целокупната усвоена производност на изведбата“ (Ibid. 184).

Оттаму, Орфеј и Нарцис се доживуваат како ликови кои ја одбиваат потребната сублимација и во книжевноста тие најчесто се доживуваат како ликови за идентификација, кои негирајќи ја надворешната оствареност преку задоволување на половиот нагон – се свртуваат кон внатрешната или скриена стварност – светот на мистериите за Орфеј и светот на контемплацијата (или теолошкото созерцание) за Нарцис. Ликовите на Орфеј и Нарцис, на Хермес и Пан, на Прометеј и Едип, под влијание на архетипската или психоаналитичката критика, особено се сретнуваат во поновата современа светска книжевност.

За нас во ова истражување, а како што ќе покажеме и илустративно преку анализите на песните од нашите македонски современи автори, од особена важност ќе бидат ликовите на Орфеј и Прометеј, а за таа парадигматичност на овие два митски ликови, овде ја донесуваме и перспективата на францускиот филозоф Пјер Адо, кој сопоставеноста на овие два културни херои ќе ја претстави во својата книга *Превезот на Изидата, есеј за историјата на идејата за природата*, каде што ликот на Орфеј или орфичкиот принцип е придружен на природните феномени, а ликот на Прометеј или прометејскиот принцип се поврзува со технолошкиот напредок и развој на цивилизацијата.

Во поглавјето „Прометеј и Орфеј“, Адо многу убаво го забележува односот на човекот спрема природата, односно човекот како физичар, кој е исклучиво насочен кон разоткривање на тајните на природата, наспрема човекот како уметник, која е наклонет кон чувањето на тајните на природата. „Ако човекот чувствува дека природата е непријател, непријателска и љубоморна, која му се спротивставува со криење на своите тајни, тогаш ќе постои спротивставеност помеѓу природата и човековата уметност, базирана врз човековиот разум и волја. Човекот ќе трага, преку технологијата, да ги докаже својата моќ, доминација и права врз природата. Ако, во спротивност, луѓето се сметаат себеси како дел од природата бидејќи уметноста е веќе присутна во неа, повеќе нема да има спротивставеност помеѓу природата и уметноста; наместо тоа, човековата уметност, особено во нејзиниот естетски аспект, ќе биде во смисла на продолжување на уметноста и потоа нема да постои повеќе никаков однос на доминација помеѓу природата и човештвото. Скривањето на природата ќе се сфаќа не како отпор што мора да биде совладан туку како мистерија во која човечките суштества можат да бидат постепено воведени“ (Hadot, 2006: 92, 93).

Овде Адо го поставува првиот став на Прометеј – „оној што сака да ги открие тајните на природата, или тајните на Господ, преку средства на измама и насилство – е под патронат на Прометеј, син на титанот Јапет, кој според Хесиод го украде огнот од боговите за да го подобри животот на човештвото и кој, според Есхил и Платон, му донел на човекот придобивки од технологијата и цивилизацијата“ (Ibid. 95).

Вториот став е оној на Орфеј кој „навлегува во тајните на природата не преку насилство туку преку мелодија, ритам и хармонија. Таму каде што прометејскиот став е инспириран од дрскост, бескрајна љубопитност, волја за моќ и барање корист, орфичкиот став, обратно, е инспириран од почитта соочен со мистеријата и некористољубивоста“ (Ibid. 96). Овде Адо го цитира и самиот Рилке, од еден од „Сонетите за Орфеј“ дека „Не е она на што поучуваш ти, песна;/таа не е стремеж кон она што се постигнува на крај;/песна, тоа е постоење (...)“ (Рилке, 1983: 73), што значи дека орфичкиот став е во директна врска со одржувањето во живот на самото постоење и на самата природа. Адо напоменува дека спротивставувањето на Прометеј наспрема Орфеј, односно прометејскиот наспрема орфичкиот став не подразбира спротивставување на добар и лош став, туку едноставно дека „овие две ориентации што можат да бидат манифестирани во

односите меѓу човекот и природата – две ориентации кои се подеднакво суштински, не мора нужно да се исклучуваат една со друга и често се сретнуваат обединети во една иста личност“ (Hadot, 2006: 97).

Сепак, современиот уметник, било да е тоа поет, сликар или музичар, не останува имун на технолошките пронајдоци, кои дури и му помагаат во уметничкото творештво, бидејќи моралната мотивациска сила на прометејскиот став, според Адо, е желбата да му се помогне на човештвото – така што и самиот автор заклучува дека „орфичкиот и прометејскиот став можат многу успешно да се следат еден со друг или да коегзистираат или дури и да се комбинираат“ (Ibid. 98). Но, според Адо, тие остануваат радикално и фундаментално спротивставени.

5. Орфичките химни како потврда за орфичките иницијации

Митот за Орфеј имплицитно, иако не конкретно и детално, сепак може да се надоврзе на Орфичките мистерии и тоа во оние невидливи нишки помеѓу четирите теми на митот, што го подразбираат свештеничкиот карактер на Орфеј – маѓепсувањето на животните и природата, пеењето во подземниот свет, натпевањето на сирените во Аргонаутското патување и пророкувањето на главата на Орфеј по насилната смрт. Сите тие зборуваат за неговата иницијаторска природа. И бидејќи сите овие негови дејства се поврзани со пеење и свирење, нема зошто да не ги поврземе и Орфичките химни (како остаток од тие иницијации) со него (како што впрочем зборува и самото нивно име). Тие би можеле да се подразберат како вербален дел на самите орфички обреди, повикувајќи ги или инвоцирајќи ги главните божества на Орфичката теогонија, воспевајќи ги.

Со преживувањето на митот за Орфеј, може нема да биде премногу ако кажеме дека во еден одреден дел се спасува и самата античка религија, обвиткана со плаштот на орфизмот, или пак може и да е обратно – со зачувувањето на орфичката идеја (да речеме во Платоновите дела) и орфичкото учење – се спасува и самиот лик на Орфеј. Неминовно и со митот за Орфеј и со Орфичките химни ни се наметнува едно подлабинско прашање, а тоа е Орфичката теогонија. За таа цел ќе се послужиеме со истражувањето на Двејн А. Мејснер.

Но најпрвин да го видиме англиското издание на Орфичките химни, во кое се објавени 87 химни во превод на Томас Тејлор. Во воведот на второто издание на Орфичките химни објавени 1896 во Лондон, наречени „Мистичните химни на Орфеј“, а чие прво издание („Мистични иницијации; или Химни на Орфеј“) излегло во 1787 година, Томас Тејлор, преведувачот од старогрчки јазик, го сместува Орфеј, со неговата трансцендентна дарба, меѓу генијалците на човечката раса. Се разбира и Тејлор не останува засегнат од спротивставените мислења што ги следат и Орфичките химни, како и многуте други дела што се поврзуваат со името на Орфеј, така што тој застанува во нивна одбрана најмногу користејќи ги становиштата на неоплатонистите Јамбликус и Проклус. Ние овде нема да завлегуваме во нивните интерпретации на Орфичката теогонија, туку ќе се осврнеме на тврдењето дека Орфичките химни се напишани од Орфеј и дека биле изведувани и во Елеусинските мистерии и дека за тоа потврда наоѓаме и кај Платон во 8. кн. на Законите и кај Паусаниј во неговата *Боетика*, кој исто така вели дека имало неколку химни, кои биле кратки. Тејлор тврди дека е евидентно дека овие химни биле употребувани во Елеусинските мистерии, и тоа од сведоштвото на Ликомед кој рекол дека тие биле пеани во светите обреди кои се однесувале на Церера, односно

Деметра, а на која не ѝ била укажана почест, на пример, во Хомерските химни и дека Елеусинските се мистерии на Церера/Деметра. Тука уште се вели дека постојат сведоштва кои велат дека гравот бил забранет во Елеусинските мистерии и дека не би можел да ѝ се припише на Церера/Деметра, а знаеме дека и во орфичките учења, гравот исто така бил одбегнуван во исхраната. Така во Орфичката химна на Земјата на жртвувачот му е наредено да го кади секој вид семе, освен гравот и ароматичните билки.

Друг аспект што ги поврзува овие химни со Елеусинските мистерии е тоа што тие се славеле ноќе и дека големите биле посветени на Церера/Деметра, а помалите на Прозерпина/Персефона и дека вторите им претходеа на првите. Да речеме дека силувањето на Прозерпина/Персефона, кое се претставувало во овие мистерии, означувало слегување на душите. И дека слегувањето на душите во царството на генерациите, како што се вели во 10. книга од *Држава* кај Платон, се случувало на полноќ, што го покажува соединувањето на душата со темнината на телесната природа. Ноќното изведување означувало и дека затворањето на душата од телото се извршувало ноќе. За времето на изведување на овие обреди ни потврдуваат и химните на Силен, Сатир и др. во кои Силен, заедно со најадите, бахички нимфи и со Сатирите се замолени да бидат присутни на ноќните оргии.

Во однос на тврдењето дека Орфичките химни не биле напишани од Орфеј туку од Ономакрит или од некој поет кој живеел во време на падот на Римското Царство, Тејлор го наведува мислењето на ренесансниот мислител Геснер, кој вели дека според Јамбликус тракискиот Орфеј, кој е подревен од оние благородни поети Хомер и Хесиод, употребувал дорски дијалект, а дека Ономакрит не би се осмелил да си го присвои сето она што му се припишувало на Орфеј бидејќи Орфеј, во тоа време, сигурно бил многу славен и голем дел од неговите стихови веќе циркулирале под негово име. Тејлор разгледува и неколку варијанти на приказната за смртта на Орфеј, но ние овде нив ќе ги заобиколиме, за да избегнеме повторување на веќе познати теории и ќе се задржиме, на крајот, само на познатото мислење на Хермијас, во однос на Платоновите „Федар“, дека Орфеј самиот ги примил сите четири вида манија, во раскошна заедница со секој од боговите кои ја надгледуваат секоја манија.

Мора да се каже дека гледиштата на Томас Тејлор од првата половина на 19 век се исклучително благонаклонети кон Орфичките химни низ неоплатонистичката визура. Но ние овде, за да бидеме во дослух со рецентните истражувања на полето на Орфичките химни, би го споменале и мошне инспиративниот вовед што го прави Апостолос Атанасакис на новиот превод на Орфичките химни, заедно со Бенџамин М. Волков чие издание е објавено пред нешто повеќе од една декада (2013) и во кое на најубав можен начин се сумирани последните истражувања во врска со оваа тема.

И додека Тејлор го докажуваше постоењето на Орфичките химни преку тврдењата на неоплатонистите, сепак во научната литература прашањето за потеклото и точното хронолошко датирање на Орфичките химни е доста спорно. Ќе наведеме тука едно мислење од двајца експерти на античката книжевност, кои ја проблематизираат химничната античка литература, дека т.н. Орфички химни ги сместуваат од 3 до 5 век од новата ера и поради тоа не ги земаат како предмет на проучување, како и поради тоа што сметаат дека тие и онака не се репрезентативни примероци на антички химни, затоа што веројатно припаѓале на некоја помала малоазиска заедница и можеби никогаш не биле во широка употреба. Иако со тоа можеби се сака да се даде потврда за нивната неавтентичност, самото поврзување на Орфичките химни не само со Орфеј туку и со Орфичката доктрина, ја гради пред нас Орфичката теогонија, како што подоцна тоа ќе го покаже Двејн Мејснер (особено со откривањето на Папирусот од Дервени) или т.н.

Орфика, како трета можна теогонија, покрај двете веќе канонски (Хесиодика и Хомерика).

Тврдењето дека Орфичките химни не биле во широка употреба е едно елементарно непознавање на фактот дека тие особено се употребувале во Елеусинските мистерии и дека тоа што биле непознати за пошироката јавност (не се евидентирани од проследувачите) може само да оди во прилог на забраната што постоела, а кон која сите посветеници морале да се придржуваат, за објавување на тајните при иницијациските мистерии.

По линијата на доцното хронологизирање на Орфичките химни доаѓа и тврдењето на Атанасакис, кој пак изнесува податок дека првата потврда за Орфичките химни и нивно споменување е од 12 век. Но она што ја урива оваа концепција за доцното датирање се, всушност, врските што ги имале овие творби со филозофските учења што владееле во времето во кое се напишани. И Двејн Мејснер и Атанасакис тврдат дека дел од античките химни се пишувани под влијание на стоицизмот (3 век од н.е.). Така убаво забележува Атанасакис дека „такви химни како што се оние посветени на Етерот, Свездите, Физис (Природа), Бореј, Зефир, Нот (богови на ветерот, м.з.) станувајќи персонификации на природните феномени, може да укажуваат на стоичко влијание“ (Athanassakis & Wolkow, 2013: 12). Или пак дека решавачко влијание би можело да дојде од претсократовците (Емпедокле, Хераклит), а може да се насетат и идеи од питагорејството, па дури и неоплатонизам и неопитагорејство. „Постои толку голема фузија на различни филозофски идеи во оваа збирка, така што единствено што може да се рече за нив во овој поглед е дека тие претставуваат слевање и сведоштво за синкретизмот што ја карактеризирал религијата општо за време на елинистичката и особено империјалната ера.“ (Ibid.) Сепак, и покрај таквиот синкретички карактер и тврдењето дека нивниот составувач не бил заинтересиран за создавање на религиски и филозофски систем, ни се чини дека зад сите тие идеи и слоеви, всушност, се крие орфичката идеја.

Тука Атанасакис мошне упатно ја забележува фреквентната употреба на епитети, како клучни за структурата на химните, што е доста конструктивно размислување. Но пред да дојде до таа лингвистичка анализа, авторот го претставува она што е веќе општопознато за орфичкото учење и неговите основни верувања и забрани, како што е забраната за животинско жртвување, кое е сепак вообичаен крвен ритуал во античкото општество пред појавата на орфизмот. Тој вели дека оние што учествуваат се сведоци на правилното изведување на ритуалот кој вклучува жртвен оброк, кој секогаш се извршувал како потврда на заедничките верски уверувања. Тогаш не е случајно што орфизмот проповедал почитување на животот на животните и воздржување од јадење месо на животни. Верувањето во трансмиграцијата на душите ја прави оваа забрана неопходна. За орфичарите, прочистувањето од вина и загадување било духовна неопходност, особено што верувале дека казната за неправдите направени на овој свет е неизбежна. Ако тоа не се случило во животот на човекот, сигурно би се случило во следниот. Прочистувањето, *katharsis*, нема само да ја ослободи душата од онечистување туку исто така ќе го заштити човекот од казна и ќе му даде надеж за вечен живот во Елисиј. Оние што стигнале во подземниот свет со неговите разни казни останувале таму. Тие тогаш останувале неизбавени, осудени да бидат вечно лишени од преселување на својата душа и со тоа и од можноста за избавување. Врховниот бог во орфизмот е Дионис, а во средиштето на оваа религија верата била поинаква космогонија од она што се кажувала во Хесиодовата теогонија.

Орфизмот ја проповеда едноставната идеја дека светот е роден од јајце. Ова примордијално јајце излегло од првиот бог, Ерос, кој подоцна е наречен Протогонос и

Фанес и за кого се зборувало дека е двополов. И дека потоа го создал светот. Задржана била Хесиодовата поделба на Уран, Хрон и Зевс. Атанасакис вели дека овде е додадена приказната за смртта на Дионис од страна на Титаните, кого го растргнуваат на парчиња и го проголтаат и за евентуалното повторно раѓање на Дионис. Оваа значајна тема е повторена од екстатичните обожаватели на Дионис.

Централна за орфизмот е идејата дека телото го содржи титанскиот елемент (кој го прави злосторството со убивање на божество), а дека душата е божествена (што е директна поврзаност со Дионис, бесмртниот бог и син на Зевс). Овде Атанасакис вели дека во овој аспект се разминуваат хомерскиот и орфичкиот концепт, односно дека хомерскиот концепт на живото тело како самиот човек и душата како негова бледа безживотна сенка нема никаква врска со дионисискиот мит. А дека Орфеј е поврзан со богот Дионис се гледа и во самата смрт на Орфеј. Го раскинуваат менадите/трачките жени исто онака како што е раскинат и неговиот бог, што е уште една потврда за нивната поврзаност и дека во практиката на дионисиските оргии се огледува дионисиската смрт преку раскинувањето на дивите сверови на парчиња и нивно јадење (и ослободување од животинските нагони) и неговото повторно раѓање. Доволно интересна се чини упорната орфичка аверзија спрема злосторството на омофагија (јадењето живо месо, а со тоа исто така и спрема распарчувањето на Дионис) што го објаснува нејзиното потиснување во химната на Титаните (х. 37, а тука треба да се истакне дека во Хомерските химни нема химна посветена на Титаните, м.з.) или како што вели Атанасакис, во последната химна (х. 87) е изразена идејата на орфичарите дека телото е затвор за душата.

На ова место од воведот, Атанасакис го дава за нас најважното објаснување не само за теогониската структура на Орфичките химни, туку и на самите ритуални практики. Многу од Химните, вели Атанасакис, се упатени на божества и концепти од хеленистичкиот пантеон и негова низа од помалку божествени или полубожествени фигури. Такви персонифицирани апстракции како Дике, Правда и Ном (богот на законите м.з.) се толку стари и толку заеднички за различни школи на античката филозофска и религиозна мисла што не би биле особено орфички. Единствената химна на бог од блискоисточно потекло е онаа на Адонис. Три химни се посветени на анадолиски божици (Мисе, Хипта, Мелиное), а анадолискиот месечев бог Мен е спомнат во воведното обраќање кон Мусај/Музај. Орфичките симпатии на збирката никаде не се поочигледни отколку во бројот и занесот на индивидуалните делови упатени на Дионис. Има седум такви химни (можно е и 9, ако Мисе и Корибантите се гледаат како алтернативни манифестации на Дионис), додека Зевс има само три што се посебно упатени кон него. Дионис е исто така често инвоциран или на кој се алудира во многу други химни и неговите карактеристични епитети изгледа дека биле толку заразни и дека попримиле такво универзално значење што сериозно ја засегнувале територијата на другите божества (да речеме химната 30). Така и треба додека Дионис е главен орфички бог. *Химните* се посветенички. Мирисите често се спомнуваат на почетокот на секоја химна. Понекогаш темјанот е спомнат посебно. Смолата била увезена од Феникија, додека темјанот и мирта дошле од Арапскиот Полуостров. Се чини имало сигурен протокол и склоност кон овој или оној вид ароматична супстанција. Инсенси (ароматични стапчиња) за Сонцето, темјан за Нике, Аполон, Артемида, Дионис Лихнид и неколку други божества. Мирта била нудена на Протогон, Посејдон, Нереј и Лето; смола за Протираја, Крон, Зевс, Протеј, Дионис, Деметра, Хтонски Хермес итн. Шафран се нудел на Етер, опиум на Сонот и едноставни мириси на Месечината, Физис, Реа, Атина итн. Почетните (химни) се фокусираат на богови од раните генерации и темата на раѓање. Физис, Пан и Херакле прават тријада која го претпоставува создавањето на физичкиот свет. Крон и Реа

водат до Зевс. Со ова почнува серија химни во која традиционалните четири елементи на огнот, воздухот, водата и земјата овозможуваат кохерентна структура (химните 15–27). Сето ова води кон првата химна на Дионис (химна 30), неговото „раѓање“ што е изразено со појавата на божества поврзани со орфичкиот мит за неговото раѓање, смртта и повторното раѓање (химните 31–38). Блокот од четири химни третира елеусински теми (химните 40–43), а потоа доаѓа централниот збир химни кои го третираат дионисискиот култ (химните 44–54). Се чини дека Афродита претседава со друга серија (химните 55–68). Извесен број помали божества, главно во парови и сите со култна важност, се надоврзуваат на друга група химни поврзани со елементите (химните 79–84). Тројцата браќа Спиене, Сонот и Смртта ја завршуваат збирката.

И за крај Атанасакис прави една бегла споредба со Хомерските химни, и тоа во однос на употребата на епитети, како средство за обожавање на боговите и опевање на најубав можен начин, испраќање на позитивни и благородни мисли кон божествените ентитети преку посебно избрани зборови, во кои се велича нивната божественост. „Орфичките химни, како и сличните химни, немаат ниту заплет ниту дејство. Тие воопшто не се како главните Хомерски химни во тоа што не поттикнуваат никакво чувство. Ниту во една наша химна нема ни зрнце хумор, реторичка вообразеност или, пак, желба да ги воодушеви или шокира посветениците“ (Athanasakis & Wolkow, 2013: 21). Сè е упатено на тоа да се рецитираат моќни зборови и да се пеат имињата на божествата за да се обезбеди свечениот тон на процесијата, во која од особена важност се Орфичките химни, кои претставуваат прекрасна поезија од трансцендентален вид.

Сега би сакале да се префрлиме на истражувањето на Двејн А. Мејснер, во поглавјето наречено „Орфички теогонии или Орфички химни? Теогониски химни“, во кое тој расправа дали Орфичките химни би можеле да бидат основа за Орфичка теогонија. Авторот вели дека за секој студент на класични студии Хесиодовата теогонија се смета за стандардна и канонска верзија на античката теогонија, но со фактот дека постојат и Орфички теогонии, надежта е дека тие ќе потсетуваат на оние на Хесиод. Сепак, благодарение на двајца еминентни класични филолози Мартин Вест и Алберто Бернабе, овие орфички теогонии се реконструирани како проширени хронолошки наративи и ја раскажуваат приказната за постоењето од раѓањето на првите богови до денешната состојба на космосот. Нивната работа е импресивна затоа што големиот обем на расфрлани фрагменти тие успеваат да го состават во кохерентна целина, како долга епска приказна од првиот бог Крон преку традиционалниот последователен мит за Дионис Загреј.

Според Мејснер, Орфичките теогонии не би можеле да бидат долги епски песни што ги каталогизираат раѓањата на сите од боговите, следејќи го моделот на Хесиодовата *Теогонија*, туку би циркулирале како различни жанри, вклучувајќи жанри на теогонија и химни. Мејснер предлага дека најдобар начин за да се дефинираат општо овие Орфички песни е како теогониски химни, иако тие изгледа комбинираат некои карактеристики на теогонии со некои карактеристики на химни. Да видиме каков е случајот со Хомерските химни и како нив ги дефинираат истражувачите. На пример Фарли и Бремер сметаат дека Хомерските химни често се карактеризираат како „рапсодиски химни“, различни од „култовите химни“ во смисла дека по прво пеат за боговите отколку на боговите, дека ги опишуваат боговските атрибути и дејства по прво отколку дека искажуваат барање. Но, Фарли и Бремер се согласуваат дека оваа дистинкција е проблематична. Додека култовите химни се многу разнолика категорија, опфаќајќи разновидност од книжевни жанри, разликата помеѓу овие и Хомерските химни не е толку јасна. Наративната форма на *Хомерските химни* е резултат од нивното учество во хомерскиот јазик и ритмот на

хексаметарот, кој е потребен за рапсодиска изведба, но тоа не ја запира нивната употреба како химни, сè додека тие вклучуваат, барем имплицитно, барање за божествена наклоност.

Но без оглед дали се со или без инвокација или барање, и Хомерските химни и Орфичките теогониски химни, всушност, стремат кон она што е централниот концепт за оваа химнична уметност, а тоа според Фарли и Бремер е – *χάρις* или благодарноста, кога „пејачите ја изразуваат својата благодарност, *χάρις*, кон божеството преку обожавано обраќање; за возврат тие се надеваат дека божеството ќе биде задоволно и дека ќе им ја додели својата наклонета милост, повторно *χάρις*, за да можат тие да уживаат во животот. (Furley & Bremer, 2001: 63).

Мејснер вели дека особено важно за оформување на Орфичката теогонија претставува откривањето на Папирусот од Дервени, на што тој особено ќе се посвети во ова поглавје. Така тој уште еднаш ќе ги претстави Орфичките теогонии како збирки од релативно кратки песни, покрај други текстови од различен генерички тип. Според него, целата орфичка традиција на теогониска поезија преку кратката форма на химните, всушност, се концентрира на поединечно божество или кластер од божества, кои не се неопходно долги генеалогички каталози што го следат моделот на Хесиод.

Во поглавјето „Митска поезија и филозофска проза“ Мејснер вели дека орфичките теогонии се одделуваат од моделот на Хесиод не само во нивните митски мотиви и генерички структури, туку исто така и во нивниот општ светоглед. Тие се средство преку кое орфичките поети поставуваат прашања за својот универзум, често истите прашања што ги истражуваат современите филозофи, така што некои фрагменти одразуваат светоглед што е многу актуелен и пофилозофски во својата ориентација отколку митскиот светоглед на Хесиод. Во оваа смисла, „орфичката поезија изгледа постои некаде во средината на спектарот помеѓу митот и логосот. Тоа е средишна точка во дискурсот помеѓу митот и филозофијата, која се случува во два правца, во првиот, изгледа дека филозофските идеи влијаат или се основа на одредени фрагменти од орфичките песни, и во другиот правец огромен дел од орфичките фрагменти се зачувани од филозофите, кои ги интерпретираат песните на различни начини“ (Meisner, 2015: 51). Без оглед дали тие се сметаат себеси за филозофи или дури и за орфичари, орфичките поети се свесни и запознати со тековните филозофски идеи, но тие продолжуваат да ги изразуваат своите идеи во традиционални поетски форми.

Овде Мејснер вели дека не е неразумно да се допушти можноста дека орфичката песна можела да биде под влијание на претсократската или (во подоцнежните периоди) стоичката филозофија. Иако со тоа навлегуваме во поле што не е во фокусот на нашето истражување, сепак треба да се каже дека главната разлика помеѓу орфичките поети и претсократските филозофи е дека вторите создаваат поапстрактни аргументи во филозофската проза, додека орфичките поети продолжуваат да ги врамуваат своите расправи во архаичната форма на митската наративна поезија. Различните манифестации на орфичките химни на Зевс се изразит пример како орфичките поети продолжуваат да мислат за боговите на различен начин низ вековите, понекогаш наголемо варирајќи во начинот на кој го доживувале божеството, иако не отстапиле од традиционалниот облик на хексаметричната поезија.

Теогониите им биле потребни на орфичките поети за да можат да го кажат своето мислење за природата на боговите на поинаков начин од оној на Хесиод. Тие се интересираат за потеклото на универзумот, кога упатуваат на Ноќта како прво божество и почнуваат да ги комбинираат биоморфичките и техноморфичките модели на креација. И тука Мејснер смета дека Папирусот од Дервени е најчистата точка на конвергенција

помеѓу орфичката поезија и претсократската филозофија, кој е напишан од интелектуалец кој тврди дека има ритуално искуство и е способен да ја објасни орфичката песна преку алегии, што е на иста линија со претсократското мислење. Така од неговото откривање, на Папирусот од Дервени се гледа како на дискурс што е на полпат помеѓу митското и филозофското мислење, помеѓу митот и филозофијата.

Во друга смисла, пак, авторот на Папирусот од Дервени е само првиот од долгиот список на филозофи кои упатуваат на орфичката поезија за да илустрираат филозофски идеи. Следниот филозоф што го прави тоа е Платон, чии егзегетички техники се сосема различни од оние на авторот на Папирусот од Дервени. Општата тенденција на Платон со митовите, според Мејснер, е да ги извади сликите од традиционалниот мит, но да го преформулира на начин што ќе го поддржи неговиот дијалог, што предизвикува митот да стане единствен платонски мит. Платон се сметал за бриколер, што не е случај со неговата употреба на орфичка поезија. Платон не ја цитира орфичката поезија за да го објасни орфичкиот теогониски мит, туку за да истакне една од своите идеи на ерудициски начин. Кога во *Филеб* тој му го посветува на Орфеј стихот „но со шестата генерација прекини ја ритмичката песна“, неговата поента не е да каже дека има 6 генерации во Еудемијановата теогонија. Според Мејснер, тој прави тривијална алузија на бројот 6, како мудар начин да ја заврши листата на доблести. На ова место би можело особено да се полемизира со ставот на Мејснер и тука ние би го напоменале мислењето на нашиот филозоф Ферид Мухиќ, кој во својата книга *Потомци на боговите*, својата поголема студија „Како и што зборуваше Орфеј“, ја отвора токму со овој цитат од Платоновите „Филеб“, во кој директно се упатува на Орфеј, а за што поопширно ќе стане збор во поглавјето „**Македонската (научна и филозофска) мисла и Орфеј**“.

Како заклучок на овие становишта на Двејн Мејснер, ќе го додадеме и мислењето дека според Платон, Аристотел, Плутарх и други рани антички автори, Орфеј е најраниот поет и поради неговата древност тој е сметан за еден од најважните поети, авторитативен во поглед на она што се однесува на боговите. За неоплатонистите, сепак, авторитетот на Орфеј достигнува ново ниво, така што тој не е само еден од најстарите поети туку е и божествено инспириран поет, чија поезија ја претставува целата античка традиција. Овој пристап кон Орфеј бил делумно и одговор на христијанските апологети: ако Орфеј бил божествено инспириран пророк, тогаш неговите песни мора да се возвишени списи, така што постојат канонски текстови со кои паганите би можеле да се одбранат од христијаните.

Но за претопувањето на ликот на Орфеј во ликот на Исус ќе стане збор понатаму во посебно поглавје, за да можеме да се повикаме на поетскиот Исус, или на орфичкиот Исус кого ќе го сретнеме и во творештвото на македонските поети.

И за крај на ова поглавје, би сакале да го изложиме мислењето на познатиот истражувач на антиката, знаменитиот класичен филолог Фриц Граф, кој во својата студија посветена на Орфичките химни ги разгледува нивната функција и улога, како ритуални пеења, при што констатира дека се работи за сериозни иницијационски пеења. Студијата наречена „Сериозно пеење: Орфичките химни како религиозни текстови“ е објавена во познатото интернационално француско списание „*Кернос*“, бр. 22 од 2009 година.

Во студијата Граф, во дослук со истражувањата на Албрехт Дитрих, ќе се обиде да докаже дека според распоредот на химните збирката на Орфичките химни ја следи прогресијата на ноќен ритуал. Уште во 1891 година Дитрих бил решен да го докаже литургискиот карактер на Орфичките химни. И во поглед на овие химни, слично како и

во однос на прашањето за орфизмот, постојат две струи – една што ги смета за ритуални текстови, и друга што ги смета за чиста книжевна креација – како вид молитви.

Она што го замислило Дитрих е што забележал дека некои од лицата што се молат биле означени како βουκπλοι (пастири, говедари), што значи дека овој назив го одразувал актуелното одржување на дионисиските мистериски групи особено во Мала Азија. Според Граф, делото на Дитрих заедно со истражувањето на Ото Керн ги утврдува Орфичките химни како литургиска колекција. А тоа го потврдуваат и последните истражувања. Од ова мислење отскокнува она на Мартин Вест кој тврди дека ова не е толку сериозно занимавање со религија, на што Граф се спротивставува наведувајќи ги забелешките на Дитрих околу позициите на првите две химни посветени на Хеката, не само на космичката функција на Хеката туку и на нејзината функција во античката архитектура.

„Позицијата на химната не се однесува само на космогониското уредување на книгата (систем што Дитрих потоа го усвојува за остатокот од книгата), таа го одразува ритуалот на стварноста, стварното искуство на иницијантите при влегувањето во своето светилиште и поминувајќи пред Хеката пред неговиот влез“ (Graf, 2009: 171). Сепак, иако Дитрих го занемарува овој ритуал како организациски принцип на книгата, космогонискиот распоред сепак го запазува, така што следната химна се обраќа на Ноќта. Самиот пејач ја нарекува космогониски принцип („Ќ се обраќам на Ноќта, мајка на боговите и луѓето“); што, според Граф, резонира со Орфичките космогонии како што се оние во Папирусот од Дервени која започнува со своите генеалогии со Ноќта.

„Но многу веројатно е дека позицијата на Ноќта се однесува исто така и можеби главно, на времето кога се одржувал ритуалот, како што и бил случајот со Елеусинските и другите мистериски обреди: обредите започнуваат на зајдисонце и траат цела ноќ. Кога се влегува во светилиштето на самрак за обреди, инвокацијата на Ноќта има смисла. Следната химна, на Уран (што докажува дека сеопфатниот принцип на уредување е космогониска низа) бара ‘чист живот за новопосветениот’“ (Ibid. 171, 172). Тоа укажува дека станува збор за непосредна иницијација. Кон крајот на книгата, ја наоѓаме спротивставената моќ на Ноќта, Зората во химна 78. „Ако обредите започнуваат на самрак, тие завршуваат в зори. Химната што ѝ претходи се обраќа на Сеќавањето, Мнемосина и бара од неа јасно ‘да го разбуди за посветените сеќавањето на светите обреди и да го оддалечи заборавот на тоа’. Ова е пригодна молитва на крајот на светата ноќ со нејзините ритуали за тоа што е клучно за паметење, поради моменталното блаженство што го донеле и поради есхатолошките консеквенци: златните ливчиња од гробовите во Хипонион и Ентела повторно го повикуваат Сеќавањето“ (Ibid. 172).

Ако, значи, еден принцип на редоследот е прогресијата на ритуалната акција, подобро ќе разбереме како функционира центарот на збирката, повикувањата на Дионис, неговиот круг и неговите две мајки, Персефона и Семела, вели Граф.

На првото ниво на разбирање, оваа секвенца ја одразува Орфичката митологија, од Зевс кој ја заведува Персефона во х. 29 и резултатот на заведувањето, детето Дионис, во х. 30, на Титаните, „предците на нашите татковци“, во х. 37 и од Семела, втората мајка на Дионис во х. 44, до секвенцата од химните 45 до 53 кои укажуваат на различни аспекти на Дионис. На литургиско ниво, сепак, оваа долга низа може да се смета исто така како центар на целата литургија.

Она што е важно овде да се забележи е химната на Семела, која е единствената химна што отворено укажува на ритуалниот акт и неговата етиологија, вели Граф. Персефона создава за Семела почест меѓу смртните луѓе, за тие да ја слават нејзината породилна мака за Дионис, односно на главниот фестивал на Дионис се славело

Семеловото мајчинство, што било тесно поврзано со мистериите на Персефона, Госпоѓата на Бахичките мистери, при што ѝ се оддава чест и на втората мајка на Дионис. Но Граф предупредува дека породилната мака на Семела е значајна во контекст на традиционалниот мит каде што бремената Семела умира пред да го роди детето, што значи дека во химната се заобикољува тој момент или се кажува приказна со среќен крај.

Сите химни имаат посебна структура и според Ана Франс Моран, тие се разликуваат од обичните антички молитви на два главни начини. Граф потсетува на трикратната структура на античката молитва – *invocation, argumentum, preces* (повикување, аргументација, молење) и смета дека вториот дел е она што ѝ недостасува на химната, во споредба со другите молитвени текстови и дека едноставно тие ја продолжуваат инвокацијата.

Во обичните молитви овој втор дел има мошне јасна и диференцијална функција што ги разликува од инвокацијата: го воведува правото молителот да побара помош од божеството, дали поради обилните понади/жртви што во минатото ги давала таа личност или поради тоа што божеството им помогнало другпат, со што односот помеѓу патронот и корисникот е веќе добро востановен. Само Орфичките химни се однесуваат поинаку и го кратат овој дел како додаток на инвокацијата. Тоа Граф вака го објаснува: „молителите се посветеници и божеството е особено свесно за тој факт; доволно често, личностите кои се молат се нарекуваат *κζται*. Тоа е доволно за да се утврди близок однос со божеството, кое го оправдува барањето за божествена помош. Ова објаснување претпоставува дека химните навистина се пеат во мистериски ритуал изведувани само од посветеници; тоа не одредува дали тие сите се пеат или дали друштвото можело да отпее некој пократок избор“ (Graf, 2009: 174).

Втората отстапка е дека химните не бараат индивидуална или виша специфична божествена услуга. Она што се бара во овие химни е прилично општо – боговите да бидат присутни на ритуалот; или да ги фаворизираат иницираните и да им помогнат во животот. Лобек дури сметал дека тие се идеални молитви – бидејќи не изразуваат индивидуални и егоистични желби, туку грижа за општата добросостојба на литургиската група или дури заедницата во целост. Како и секоја химна и молитва, орфичките химни бараат од божествата лично да учествуваат во ритуалот, т.е. божеството може да стигне кај посветеникот, но многу поважно било во каква форма ќе стигне: „телесниот интегритет, разумноста и дури преживувањето на учесниците зависат од расположението во кое ќе ги сретне божеството“ (Ibid. 176).

Овде Граф се зафаќа со толкување на епитетот *ε|.ντητος* (ентетос) што укажува на присуството на божеството и што изгледа нималку не е безопасен како што се мисли. Враќајќи се кај Орфичките химни и нивната употреба на овој епитет, ќе се види дека тој се сретнува во 5 химни, на пр. во х. 42 во случајот на Мајка Антеа – таа е обликот на Големата Мајка која ги сретнува луѓето, не секогаш пријателски или во случајот на Хеката Протираја; или кај Артемида за да ги заштити од монструозната паника или со Ноќта, Никс, која ќе ги заштити од неволја и од демони што талкаат во мракот.

Значи, сликата во Химните одговара на епиграфските и книжевни сведоштва: епитетот ги одредува силите што се високо амбивалентни и не се добредојдени или дека (многу поретко) штитат од многу страшни сили, вели Граф и продолжува: „Сето ова одговара на религиозниот свет на доцната антика, каде што страшните моќи, духови и демони – и опасностите што произлегуваат од средбата со нив – изгледа ќе станат повидливи и можеби поизразени, така што е потребна заштита против сето ова“ (Ibid. 176). На ист начин, луѓето бараат заштита како што барале од Посејдон да ги заштити од

земјотрес и бури или од Хигија да им помогне при болести или од Титаните заштита од налутените предци.

Постојат и други индиции дека посветениците се плашеле од визији и психички нарушувања што тие ги создаваат. Во светот сме на екстатични култови, како на Кибела така и на Бахус, вели Граф, но исто така и на можноста дека божеството може да го излуди човекот преку праќање на привиди и духови, како што е во х. 37 на Титаните: „овде психичките нарушувања, манијата, од која Титаните штитат, произлегува од гневот на злите предци“ (Ibid. 177).

И други химни зборуваат за лудило: Еуменидите го раствораат телото преку безумност, додека Панот испраќа панични импулси до крајот на светот. „Посветениците изгледа живеат во свет исполнет со закани од лудило. Покрај сè, нивната прва химна ја привидува Хеката не само како клучен носител на космосот туку како божество кое ‘изведува бахички танци меѓу душите на труповите’ и која е многу потешко да се сретне од кое било друго божество, ‘кое има неприкосновена форма’“ (Ibid. 179).

Тоа се посебно мистериски ритуали во кои посветениците се сретнуваат со божествата речиси лице в лице – или барем тоа е начинот како грчката и римската религиска имагинација го оформила искуството кое произлегло од мистериските обреди. Кога елеусинскиот хиерофант ја повикувал Кора, тој удирал во гонг и (несомнено) Кора се појавувала. Така што, вели Граф, иницираните би можеле да се плашат од застрашувачката појавност на некои божества, особено божествата што ги сметале за поопасни од други надвор од мистериските обреди исто така. А тука, наведува Граф, особено се мисли на оние сили што престојувале надвор од сигурниот простор на градот кои се така восприемани, како што се Мајката Планина и нејзините следбеници, Куретите и Корибантите, или Артемида и Хеката.

Овде Граф подетално се осврнува на химната на Ноќта, од која се бара заштита и која претставува заштитничка сила од демоните и привидите што летале во темнината на ноќта. Па сепак, „ако, во низата ритуали што го обликувале искуството на иницијантите, оваа химна навистина го обележала почетокот на ноќните обреди, молитвата би добила дополнителна острина: божицата Ноќ го штити посветеникот кој моли, чиј глас текстот го зачувал, од привидите што се појавувале за време на мистериите, а кои инаку би биле презастрасувачки за да се толерираат“ (Ibid. 180).

Авторот повлекува паралели меѓу Орфичките и Дионисиските ритуали во однос на лудилото и како што се наведува во една од Химните, Дионис танцува со менадите, полудени од лудило, *блажениот манијак*. Но истовремено наведува дека Дионисовата *манија* е сигурна и таа може да го заштити посветеникот од лудило што се смета за болест.

На крајот на студијата Граф ги потенцира двата најважни начини на заштита во мистериските обреди. Првиот начин е молитвата. Вториот начин е чистотата. Чистотата е важна во Химните, но ретко се изразува надвор од едноставната употреба на придавки како свето и чисто. Тој ја наведува химната на Ерос во која посветениците молат богот да ги сретне со чисти мисли и да ги зачува од сите лоши и туѓи нагони.

Како заклучок, Граф го проблематизира прашањето на лудилото во Химните и тоа стравот од средба со божеството или фазма (привид) што би можеле да бидат нељубезни и насилни и да ги втурнат иницијантите во лудило. Посветениците го создаваат своето мистично искуство како настан кој во најмала мера е опасен и застрашувачки. Оваа загриженост поради лудилото, вели Граф, како може да биде негативен резултат од иницијаторското искуство, е само еден аспект на улогата што бахичката (орфичката) иницијација ја игра во исцелување на лудилото пратено од зли демони и што им придава

една сериозност на овие ритуали. Далеку од тоа да бидат само придружни песни на бахичкиот социјален настан, химните ги покажуваат емоционалната сложеност и сериозност на Бахичките мистериски култови, завршува Граф.

ГЛАВА 3. МИТОТ ЗА ОРФЕЈ ВО ЕВРОПСКАТА КНИЖЕВНОСТ

Би требало да ѝ заблагодариме на колективната меморија, а се разбира и на она што можело да биде спасено од книжевното наследство, што поради забот на времето, што поради историските околности во кои се наоѓале античките народи, односно на стремежот на човештвото да ги зачува, колку што е можно, сопствените корени, за да можат денешните читатели, а особено современите книжевни проучувачи, да бидат сведоци на хуманистичката мисла од самите нејзини почетоци. Среќата е дотолку поголема доколку сè уште можеме да се огледаме во тие првични огледала на античката идеја и да го бараме нејзиниот одраз во еволутивниот тек на човечката креативност.

Една од тие клучни идеи што ни е оставена во наследство е секако орфичката идеја, која иако на прв поглед е поврзана со името на славниот антички пејач Орфеј и со митот за него и неговата Евридика, сепак открива една многу покомплексна и подлабинска заднина, поврзана со орфичките иницијации или мистерии, во смисла на еден поширок религиозно-филозофски систем, а би рекле и орфичка теогонија во која се расправа за човековото потекло, корени и извори, наречена со кратко име – орфизам.

Научниот интерес за орфизмот се јавува засилено во 20 век, иако траги од орфичкото учење можат да се нотираат уште во античките записи, но за научниците тоа не било доволно на орфизмот да гледаат како на едно комплементарно религиско движење и учење. Дури по појавата на серија важни текстови (златните таблички, папирусот од Дервени) интересот нагло се зголемува во 1980 година. Од 1990 до почетокот на 21 век, книгите што се занимаваат со Орфеј и што ја обработуваат орфичката теогонија десеткратно се зголемени. Од тогаш па до денес под лупата на научната диоптрија може да се видат сè пофреквентната употреба и обработка не само на митот за Орфеј и Евридика во книжевноста и уметноста туку и обземеноста со орфичките идеи, кои во книжевната, уметничката и филозофската сфера стануваат особено актуелни. Познатите „тотенпас“ – односно упатства за задгробниот живот откриени при откопувањето на античките гробници разгоруваат жив интерес не само во научната туку и во уметничката сфера.

Затоа би сакале да направиме еден краток преглед на појавата на митот за Орфеј од самите почетоци на античката книжевност преку првите векови од христијанската ера, потоа средниот век, до Милтон, Данте и Шекспир, како и до француските симболисти, завршувајќи со германскиот модернизам на Рилке, значи еден дијахрониски пресек, а исто така и да сирнеме во светските поетски антологии со митолошки мотиви, за да се надоврземе на светскиот актуелен миг на употребата на митот за Орфеј од страна на денешните современи автори, со што би можело да се направи една далечна паралела со современата македонска поезија, или синхрониски пресек.

1. Дијахрониски пресек на темата за Орфеј

За таа цел од голема корист ќе ни послужи студијата *Орфеј – митот за поетот*⁷ – на Чарлс Сигал, американскиот книжевен истражувач, објавена во 1989 година, во која

⁷ Charles Segal, *Orpheus – The Myth of the Poet*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1989.

тој хронолошки ја проследува темата за Орфеј не само во клучните дела на антиката туку и во делата на новиот век сè до модерната доба. Самиот Сигал за студијата вели дека тоа не е книга за орфичката религија, орфизмот и орфичарите, или за таканаречените Орфички химни туку за митот за Орфеј онака како што се појавува во литературата.

Но пред да пристапиме кон хронолошкиот преглед на мотивот за Орфеј, онака како што го дава Сигал, сакаме да се осврнеме на оној аспект од истражувањата каде што ликот на Орфеј, со почетоците на новата ера, почнува да се претопува од ликот на Исус. Од големо значење за нас овде ќе биде книгата приредена од Џон Варден, *Орфеј, метаморфозите на митот* (1982) каде што се анализираат не само поврзаностите на Орфеј со Исус, туку и на Орфеј со музиката, особено операта, како и сликовитото прикажување во ликовната уметност на 18 и 19 век.

1.1. Орфеј и Исус

За тоа како митот за Орфеј преживеал и во христијанската ера (за ренесансата веќе имаме потврди преку конкретни автори од кои се истакнуваат Фичино и Калдерон де ла Барка), во продолжение ќе разгледаме две важни студии вклучени во значајната книга *Орфеј, Метаморфозите на митот*⁸, уредена од Џон Варден, кои се насловени: „Песните на Орфеј и новата песна на Христос“ од Еленор Ирвин и „Спарагмос: Орфеј меѓу христијаните“ од Патриција Викари.

Во првата студија авторката нè носи во почетоците на новата ера, крајот на вториот век, кај христијанскиот апологет Клемент од Александрија. Во неговата интерпретација се наоѓа забелешката дека преку Орфеј пејачот и неговата музика можат да се разберат Христос и неговата моќ. И додека другите автори од периодот на Новиот завет се ползуваа со ликови од Стариот завет за да ги споредуваат со Исус, како што се Мелкиседек и Исак, Клемент, вели Ирвин, се решава да го типологизира Исус преку фигура од античката митологија. Тоа е време кога христијаните се некогаш жестоко прогонувани, а некогаш само презирани од светот во кој живееле. Во тој период многумина од христијанските писатели ја бранеле својата заедница од нападите и инсинуациите на нивните пагански соседи.

Клемент во своето дело *Протретики или Предупредување на Грците* го објаснува значењето на својата вера и нејзината надмоќ, претставувајќи се како познавач на античката литература и еврејските списи, на старогрчките култови и христијанската традиција. Со мисионерска ревност Клемент цитира одредени сфаќања и како што вели и самата Ирвин, колку и да ѝ се восхитува на грчката култура, тој е сосема сигурен дека Грците досега ја пропуштиле „најголемата од добрите работи“ – спасението преку Христос Зборот. Овде тон прави една споредба со Одисеј, кој е врзан за јарболот на својот брод за да им одолее на Сирените и наместо да се угледуваат на Одисеј, читателите треба да се потпираат на моќта на крстот за да ги заштити од зло. Тука Ирвин го цитира Клемент: „Врзани за дрвото (на крстот) ќе бидете ослободени од секаква расипаност“. Понатаму во поглавјето, тој го споредува искуството на станување христијанин со иницијацијата во мистеријата религија – но такво што е далеку подобро од Дионисовите обреди. Клемент, вели Ирвин, успева да го пренесе вистинското уважување на грчката книжевност и култура, па сепак, одбива да биде заведен од неа.

⁸ Orpheus, The Metamorphoses of a Myth, University of Toronto Press, ed. John Warden, 1982

Клемент го почнува своето *Предупредување* со укажување на познати пејачи на антиката: Амфион, кој со помош на музиката ги поместувал камењата за да ги крене сидовите на Теба; Арион од Метимна, кого го спасил делфин од лошите морнари, откако го повикал со своето пеење и Орфеј, најдревниот и најпознатиот меѓу нив, кој ги припитомил дивите сверови и ги придвижувал моќните дабови со силата на својата музика. Клементовото следно поглавје се занимава со контрастот помеѓу митот и вистината. Грците верувале во митовите како овие за моќта на песната, но тие не го препознале „сјајното лице на вистината“. Ги сметале одредени планини за свети и уживале да ги гледаат несреќните приказни од минатото претворени во трагедија, но дека Хеликон, Китерон и планините на Одризијците и Тракијците ги заменила светата гора Сион, а драмата што е одиграна е поголема од која било трагедија, со главниот актер – Речта Божја, „овенчана во театарот на целиот свет“.

Во овој извадок појавата на Зборот е спротивставен на старогрчките драми; целиот свет – не само трагичната сцена – е театарот во кој тој глуми, а хорот е придружба на светите пророци кои го толкуваат неговото доаѓање како што хорот во трагедијата го објаснува дејството на драмата. Крунисувањето што го споменува Клемент е симбол за наградата која, во христијанските списи од Новиот завет наваму, доаѓа од Господ за верниците. Овде Клемент се посветува на улогата на Зборот не само како на главен актер туку и победник и историското одржување на вистината низ дејноста на Зборот. И бидејќи Зборот е вистински победник, а не само актер, за Клемент тој е (вистинскиот) пејач. Песната на Зборот не е старогрчка, таа е вечната песна, со нова хармонија, носејќи го името на Господ. Тоа е новата песна, која кажана со зборовите на Хомер е „гонител на болка и гнев, правејќи сите зла да бидат заборавени“. Наведувањето на хомерски стих е типично за Клемент кој го прави тоа токму кога најмногу инсистира на оригиналноста на христијанската порака. Но, како што вели Ирвин, неговиот аргумент е дека како што старозаветните пророци пишувале без целосно разбирање на Исус, така и грчките поети можеле, не сфаќајќи, да ја видат вистината.

Зборовите на Хомер се повистинити од песната на Зборот отколку од поетовата оригинална употреба на зборовите кај Елините. За другите пејачи, пак, како Орфеј, Амфион и Арион, Клемент вели дека го мамат човештвото со приказни за насилството и тагата и го воведуваат во идолатрија преку заведување со својата музика. Неговиот пејач, вели Клемент, е многу поразличен од оние музичари што ги почитуваат старите Грци бидејќи Зборот ги ослободува оние што ја слушаат неговата музика. Тој не ги спитомува дивите сверови туку човечките суштества, кои потсетуваат на нив: птиците, кои ги претставуваат нестабилните, влекачите измамниците, лавовите страстите, свињите љубовници од задоволство, волците разбојниците. Луѓето без разум се дрва и камења и токму како што се раскажувало дека оние познати пејачи поместувале дрвја и камења, така и Господ Зборот ги преобразува неразумните луѓе.

Христијанските писатели претходно направиле од Орфеј носител на цивилизацијата, но Клемент тврди дека припитомувањето на сверовите е алегорично, но не за Орфеј, туку за дејноста на Зборот во справувањето со човештвото. Секако, Клемент иако поаѓа од митот за Орфеј и најпознатата слика од него со поместувањето на дрвата и камењата, сепак всушност сака да го замени Орфеј со Зборот. И уште вели дека новата песна може да направи повеќе од тоа да ги припитоми дивите и да ги оживее неразумните и дека тој го дава редот во универзумот. Овде Клемент зборува за хармонијата во универзумот, што пред нас го повикува питагорејското сфаќање на музиката на сферите и иако Клемент тоа никаде не го споменува, тој всушност ја интерпретира таа концепција преку новата христијанска доктрина. Бидејќи, според Клемент, музиката на универзумот

не доаѓа од инструментите како лира и китара, туку дека Зборот ги користи макрокосмосот и микрокосмосот за да создава музика за Бога.

Утврдувајќи дека Зборот не користи музички инструмент како Орфеј и дека тој ја користи својата креација како инструмент, Клемент кратко се задржува на Давид, „слаткиот псалмист од Израел“, кој и е и не е како Орфеј. Како и тој, и Давид свирел жичен инструмент и компонирал и пеел вистински песни, но за разлика од него, тој не пеел лажни песни за да ги пороби луѓето на идолиите. Наместо тоа, тој ги бркал демоните со силата на својата музика, како што покажува исцелувањето на Саул. Важно е да се сфати дека Давид се разликувал од Орфеј, бидејќи Зборот отелотворен било сметано да биде „од куката и лозата Давидова“ и да седи на „Престолот на својот татко Давид“. Како што создадениот поредок е инструмент на Зборот, така Зборот е инструмент на Бога, што значи дека Господ се открива себеси или зборува преку Зборот. Оттука, според Клемент, Зборот е Пејач така што донесува ред во светот и на луѓето преку неговата музика; тој е Песната со тоа што тој пее за себе и за Бога и дека тој е Инструмент во тоа што се употребува за да го открие Бога. Употребувајќи ги фигурите на Орфеј и другите музичари и идејата за моќта на музиката, вели Ирвин, Клемент извлекол низа слики преку кои може да се разбере Исус, односно да ја објасни христијанската теологија преку идеи блиски на неговите грчки читатели. Кон крајот на првото поглавје, Клемент се навраќа на грчките религиозни слики. Тој го повикува секој свој читател да се прочисти „не со лоровови лисја и ленти украсени со волна и пурпур, туку да ја врзат правичноста (околу својата глава) и да се овенчаат со листови на самоконтрола“ (Warden, 1982: 55).

Се разбира овде лорововото лисје и лентите имаат одредена асоцијација, така што лоровот се однесува на Аполон за кого тој бил света билка и кој ги надгледува прочистувањата, додека лентите со волна се однесуваат на орфичарите, кои тврделе дека Орфеј е нивниот основач и кои имале забрана да користат волна. Секако дека и Аполон и орфичарите овде се поврзани со Орфеј, првиот како негов учител во однос на пророштвата и музиката, а вторите како приврзаници на учењето на Орфеј, во кое се проповедало и воздржување од јадење месо, што подоцна ќе биде преземено и во христијанските практики.

Во ова прво поглавје, вели Ирвин, секаде каде што се појавува пејачот или е спомнат Орфеј, моќта на музиката да влијае е тема на споредба. Подоцнежните христијански писатели ја споредувале приказната за Орфеј во подземниот свет за да ја спаси својата мртва жена Евридика како Христова акција на спасување на душите од моќта на смртта. Така Евридика е аналогна на човечката душа, змијата што ја предизвикала нејзината смрт е ѓаволот, а Орфеј е Исус. Со време ова станува општо тврдење за спасение на душата, но мошне често се применува за спасување на душите на оние што умреле пред Христовото доаѓање и кои ги ослободил кога тој „слегол во пеколот“. Во многу, но не во сите верзии на митот, Орфеј не успеал да ја врати својата жена во горниот свет; овој неуспех е во спротивност со Христовиот успех.

За Клемент, значи, Орфеј е пејач, а не психопомп каков што станува подоцна за христијанските писатели. Акцентот што подоцнежните векови го ставаат на неговата сепак голема љубов кон Евридика и неговиот обид да ја спаси од смртта, иако не е непознат во античкиот свет, е засенет од традицијата за моќта на Орфеевата музика врз животните.

Клемент не е осамен во споредбата на Христос со Орфеј и неговите активности со оние на пејачот. Еусебиј во четвртиот век во својот говор „Во слава на Константин“, првиот цар кој се изјаснил како христијанин, вклучува во тој говор проширена споредба на Исус со Орфеј. Тој вели дека Исус користи инструмент, човекот, „како што музичарот

ја покажува својата вештина на својата лира“. Тако човековото тело кое го презел Зборот при неговото овоплотување го третира како инструмент на кој свири. Тој тогаш се повикува на Орфеј „кој ги припитомил сите видови диви сверови со својата песна и го ублажил гневот на жестоките суштества со ударните акорди на инструментот“. Зборот, сепак, кој е „семудар и сехармоничен“, започнува „оди и еподи“ кои ги „омекнуваат жестоките, лути страсти на душите на Грците и варварите“ (Ibid. 56). Дивите животни се, како кај Клемента, споредени со човечките суштества, но не баш исто. Може да се почувствува дека тоа станува многу вообичаена и прифатена споредба во тоа време.

На друго место во овој говор, Еусебиј укажува на создавањето како „систем на совршена хармонија која е дело на еден Збор кој создава свет“ и ја споредува хармонијата на правилно наштиман жичан инструмент со хармонијата на светот во Божји раце. Оние што го почитуваат она што е создадено и не одаваат почест на создателот се како деца што се воодушевуваат на лирата и не посветуваат внимание на музичарот што ја произведува музиката. Ова се теми што биле употребени од други писатели. Тие ни ја покажуваат моќта на музиката во умовите на овие рани писатели, како и употребата на паганска фигура за толкување и симболизирање на Исус.

Покрај овие две експлицитни споредби на Исус со Орфеј, постојат упатувања на Исус како музичар, одржувајќи ја хармонијата во универзумот или откривајќи се себеси со придружување на „разни јазици во една песна“. Има исто така упатувања на неприпитомената природа на човечките битија без Исус, но тие не се однесуваат експлицитно на ликот на пејачот или Орфеј.

Вообичаените фигури за Исус – Учител, Лекар и Пастир – може да се следат во Светото писмо. Многу примери на учење и лечење има во евангелијата; а насловот „Добар пастир“ е познат од Јован. Но никој од евангелистите не го опишува како пејач или музичар. Од каде тогаш доаѓа Пејачот?

Пред сè, треба да ги разгледаме пеењето и свирењето инструменти во обожавањето на Бога во Стариот завет. Една цела книга, книгата на Псалмите, е збирка песни упатени на Бога. Постојат неколку световни песни: Давидовиот ламент за Саул и Јонатан или популарната песна споредувајќи ја војничката храброст на Саул и Давид. Многу од песните, било во Псалмите или на друго место, го фалат Бога, така што очигледно е, значи, дека на Бога му се угодни музиката и пеењето.

На Давид му се припишувани многу псалми; за следните генерации тој е пастир помазан да му биде пастир на Јаков, или Израел и вешт во свирењето лира. Како Давидов син, Христос го наследува неговото кралство и бил исто така, како и тој, познат како пастир. Тоа не е само одличен чекор да му се припише Давидовата музичка вештина алегорично на Исус, особено кога ќе се присетиме на начинот на кој Давид го смирил Сауловиот дивјачки дух со својата музика.

Ова мешање на фигурите на Орфеј, Давид и Исус може да се види во ранохристијанската уметност. Пејачот обично е облечен во стилот на Орфеј: кратка туника, фригиска капа, лира држена на една страна. Но иако понекогаш тој е во придружба на видови животни за кои во митот се вели дека ги маѓепсал, другпат неговата публика е сведена на овца или зголемена така што ги вклучува кентаурите и сатирите. Многу фигури на Орфеј-Исус се наоѓаат во катакомбите и некои се сместени, инаку, меѓу библиски сцени.

Наоѓањето на лирата и свирачот на лира надвор од христијанската заедница ги потврдува нивните значења повеќе како симбол отколку како претставување на одредена фигура. Значи, би можело да се заклучи дека „Давид“ на сликата во синагогата не е историскиот крал, туку идеализиран музичар кој го симболизира доаѓањето на

„мирољубивото царство“ кога крвните непријатели ќе станат пријатели. Слично како кога фигурата на Пејачот се појавува во христијанската уметност или списи, таа ја симболизира хармонијата на Бога која е сега на дело низ активноста на Исус Зборот, што подобро ќе се види во иднина.

Музиката и лирата посебно претставуваат хармонија; Музичарот или Пејачот исто така ја претставуваат оваа хармонија. Но според Клемент, Зборот не е само Пејач, тој е исто така и Новата песна. Во Стариот завет многупати Господ и неговите моќни дела се тема на песната и тој е оној што ги инспирира пејачите. Трипати читаме: „Господ е моја сила моја и песна, и тој ми стана моето спасение“ (Exodus 15:2, Исаија 12:2, Псалми 118:14). Клемент сигурно ги имал на ум овие и други стихови кога го нарекол Зборот Нова песна. Шест пати во псалмите се спомнува новата песна: „пејте му нова песна“; „ми стави нова песна во мојата уста“; „О пеј на Господа нова песна“; „Ќе ти пеам нова песна Тебе, о Боже“ и „Фалете го Господа! Пејте му на Господа нова песна“.

Кога Клемент го нарекува Зборот Нова песна, тој смета дека неодамна зел човечки облик и донел спасение за сите. Тој ги потсетува своите читатели конкретно дека Зборот не е нов „во иста смисла како што орудие или куќа“ е нова; Зборот е вечен, постои во почетокот. Искупени на небо, пеат песна на Мојсеј, слугата Божји и песната на Јагнето (Откровение 1 5:3-4). Песната Мојсеева овде сигурно е песна на пофалба за избавувањето од Египет, големото избавување од Стариот завет; песната на Јагнето е песна на пофалба за избавување која е негова духовна паралела, спасение што го обликувал Исус.

Исус Пејачот и Песната кај Клемент е сложена фигура. Прво, тој се споредува со музичари со митски моќи, особено од светот на природата. Долгот спрема Орфеј овде е очигледен и отворено признат; претпоставка е дека Давид како музичар кој го смирил Саул изгледа како вид посредник во споредбата меѓу Орфеј и Исус. Второ, самиот инструмент во рацете на музичарот претставува хармонија и покорување на злото, како што гледаме во приказните за Давид и Орфеј. Лирата исто така се користи како вид хармонија што се наоѓа во креацијата. Трето, песната го фали Бога и неговото спасение и бидејќи Зборот го донел спасението, тој е Песната. Тој може да пее за себе зашто е Господ Зборот. Песната е Зборот ставен во музика.

Постојат пророштва за ерата на мирот во која наследниците на Давид ќе дојдат како праведни судии и кога природните непријатели во животинскиот свет ќе станат пријатели и ќе бидат толку припитомени што и мало дете би можело да ги води. Помирувањето на животните исто така се појавува во ветувањето на нови раеве и нова земја, вели Ирвин. Мозаикот со животни Клемент го споредува со наводи од Исаија и бидејќи овие пророштва го предвидуваат доаѓањето на Исус, природно е Исус да биде сместен среде животните што ги припитомил. **Орфеј среде дивите животни е прифатен како прототип за Исус во мирољубивото кралство.** Сепак, фигурата на пејачот на Клемент е покомплексна отколку неговиот избор на Орфеј и другите како негова појдовна точка. Наместо конкретна споредба меѓу нив, тој многу повеќе расправа за дејноста на Зборот. Но како што заклучува Ирвин, никаде повеќе Орфеј не го навестува толку величествено божествениот Пејач како во овој период.

За на крајот на ова поглавје во кое подвлековме паралели меѓу Орфеј и Исус, ќе го наведеме и мислењето на шпанскиот истражувач Мигел Ереро де Хауреги во неговата книга *Орфизмот и христијанството во доцната антика* каде што во поглавјето „Фигурата на Орфеј“ (139-144) тој вели дека рецепцијата и преживувањето на Орфеј во иконографијата и литературата на средниот век се добропознати и дека епизодата со слегувањето во Адот во потрага по Евридика има неколку христијански верзии. Сепак, вели авторот, апологетската литература е една од првите каде што може да се сретне

фигурата на Орфеј, но во оскудна форма. Причината за тоа е што Орфеј е интересен за апологетите само поради религиозната вредност на неговата фигура. Приказната за Евридика, на пример, воопшто не е спомната во нивните дела. Аспектот на митот за Орфеј за кој христијаните имале најжив интерес била неговата хронологија, и тоа податокот за учеството на Орфеј во експедицијата на Аргонаутите, со што тие го датираат пред Тројанската војна и го сместуваат пред Хомер. Но она што е од особена важност за апологетите е што тие го сметаат Орфеј за предводник на старогрчките поети, за да можат да се поврзат со традицијата што го смета за прв од нив, а и кој е инспирација за останатите. „Покрај тоа, неговото датирање во далечната антика го сместува во времето на библиските пророци, со што се прави можен контактот меѓу нив, така што религиозното знаење на Орфеј би можело да се доведе во релација со библиските откровенија. Оваа хронологија се зацврстила во христијанската традиција, па дури и кога утврдувањето на историскиот контакт веќе не било главна цел, хронолошкото совпаѓање на Мојсеј и античките теолози продолжило да се потврдува“ (Ja'uregui, 2010: 140). Приоритетот на поврзаноста на Орфеј со библиските пророци му отстапил место на еден друг традиционален елемент од митот за Орфеј, а тоа е неговото откривање на музиката (прифатено од Татијан), со што се демонстрирало нестарогрчкото потекло на античката мудрост (што значи, неговото потекло како тракиски поет), што пак било одбиено од Теофил, бидејќи тој сметал дека Орфеј живеел по потопот, што значи по библиското откривање на музиката од страна на Јувал, кој се сметал за татко на сите оние што свиреле на жичани и дувачки инструменти.

Некои од христијанските апологети посветиле внимание и на славниот мит за бардот чиј мелодичен глас имал сила да ги маѓепса луѓето, животните и целата природа. Темата е предмет на иконографско присвојување во Исус-Орфеј во катакомбите. Но некои од апологетите не биле благонаклонети кон музиката на Орфеј. Така, Хиеронимус, на пример, додека го слави аскетизмот, укажува на ефектот од лирата на Орфеј за да го покаже погубниот ефект на музиката за одржување на невиноста на душата. Тука уште еднаш ќе го споменеме и Клемент од Александрија за да го потенцираме неговото тврдење дека Орфеј е поет и основач на мистериите. „Во обединувањето на двата најважни аспекти, оној на теологот и на поетот, Клемент ги меша двата елемента на митот за Орфеј, неговата песна и неговите мистерии, кои во претходната античка традиција можеле да се појават спротивставени, но не препознаени“ (Ja'uregui, 2010: 142). Содржината на песната на Орфеј се неговите мистерии (исто како што содржината на Христовата песна е Евангелието), вели Хауреги. За тоа се разбира имаме своевидна потврда во Орфичките химни, за кои се покажа дека се пееле при ритуалите и дека претставувале теолошки/теогониски, односно религиозни песни, со што во најмала мера може да се потврди нивното авторство, или потекло од времето кога се одржувале Орфичките мистерии, кои ги основал и спроведувал Орфеј и неговите следбеници.

1.2. Орфеј во средновековна визура

Во втората статија „Спарагмос: Орфеј меѓу христијаните“ Патриција Викари соопштува дека преживувајќи во средниот век, митот за Орфеј развива нови формални карактеристики на средновековната култура. Дури и некои келтски народни приказни што влегле во римската култура во средниот век го носат печатот на самите идеи и искуства што се изразени во класичните верзии на митот за Орфеј, дали затоа што Келтите оригинално биле соседи на Тракијците во Централна Европа, вели Викари или

затоа што искуствата се заеднички за човештвото. Во секој случај, класичната форма на митот изгледа се придружила и се обновила од некои домашни келтски легенди за Орфеј покрај атлантскиот брег, произведувајќи низа приказни што истакнуваат одредени особини на онаа познатата и додавајќи или менувајќи други верзии. Тоа, вели Викари, може да објасни зошто дванаесет и тринаесетвековниот Орфеј во загубениот бретонски *Напев за Орфеј (Lai d'Orfee)* и анонимниот *Сер Орфео (Sir Orfeo)*, како и *Орфеј и Евридика* на Хенрисон и некои рани шкотски балади, е стриктно различен од класичниот Орфеј.

Би било корисно, во овој поглед, да се раздели „класичната“ приказна (латинската форма како што е дефинирана од Вергилиј и Овидиј) во два аспекта или фази. Првата и најстара го претставува Орфеј како шаман-теолог, музичар со натприродни моќи и голем иницијатор. Љубовната приказна што ја вклучува Евридика е или отсутна или неважна. Во втората, подоцнежна и латинска фаза, Орфеј е страдалник и генијално херојско човечко битие и сè во приказната е подредено на темата на љубовта. Како што отсечената глава на љубовникот, додека плови по Хебрус, според Вергилиј, продолжува да мрмори „Евридика“.

Овде Викари се повикува на тврдењето на Ирвин за првата фаза, која е развиена во византиската култура и претопена во христијанство од страна на раните Отци правејќи од Орфеј вид метафора или тип на Исус. Иако средниот век никогаш не го заборавил магичниот музичар со неговата придружба од ѕверови и дрвја, тој аспект е ставен во мирување во ликовната уметност и наративната книжевност и мора да го чека своето време до средниот век и ренесансата, додека средновековниот Орфеј е примарно љубовник на Евридика кој се симнал во Адот за да ја врати назад. Оваа приказна за телесната љубов станува фиктивна основа на која се создадени алегиите што го споредуваат Орфеј со Исус.

Средновековниот третман на митот општо, според Жан Сезнек, кого го цитира Викари, покажува дека тој заема три главни форми: митовите можат да бидат објаснети како искривени верзии на историските факти (или изопачена верзија на еврејската историја и теологија), како прикриени описи на различни моќи (општи принципи, елементи или демони) што го владеат физичкиот универзум или како реторички средства за учење морал или теологија на алегориски начин. Во секој случај, формата на митот станува одделена од неговата содржина на значење, направена да носи ново значење релевантно и соодветно на новата култура. Така, Венера станува Ева, а Орфеј, како што видовме, Исус. Во мистична, пантеистичка и теозофска атмосфера што преовладува во доцната антика, паганските богови и херои се поистоветени со астралните божества што владеат во космосот. Астрологијата доминира во сите општи науки во средниот век и ренесансата и дури и Црквата мора да се согласи со суеверието. На ова боготворење на општиот свет му е додадена доктрината на бројот. Бројот станува клуч за универзалната наука (*scientia universalis*) и бројчани „кореспонденции“ помеѓу работи од секоја класа – седум планети, седум метали, седум доблести, седум гревови, седум дарови на Светиот Дух, седум радости на Марија, седум слободни уметности итн. – беа заменети од идејата на мелотесија, кореспонденцијата на микрокосмосот со макрокосмосот, особено планетите. Теоријата на нумеричките кореспонденции беа исто така дел и оддел од неопитагореевската и неоплатонистичката филозофија, кои процветаа на почетокот на средниот век, и кои учеа дека универзумот е создаден според геометриски форми, апстрактни односи и соодноси кои можат да се изразат бројчано. Секој од овие соодноси одговара на музички интервал и во целина, значи, универзумот е хармонија. Оваа идеја вообичаено беше изразена во сликата на музиката на сферите, но сите нешта, не само

сферите, се хармонизирани (или би требало да бидат) со сè друго. Душата на човекот е хармонија – оваа платонистичка идеја е позната – а такво е и неговото тело. Покрај тоа, и телото и душата се хармонија што соодветствува на космичката хармонија. Тоа, за возврат, одговара или ја открива природата на Господ. Се потсетуваме овде, вели Викари, дека во средниот век реторичкото средство на алегоричката е развиено во квазирелигиозна доктрина на сакраменталната Природа, според која секој објект во универзумот е симбол на спиритуална вистина. Космосот е книга, чии симболи, кои мора да бидат прочитани, се создадени од растителни влакна, свездена светлина, крзно и пердуви. Кој и да е што тоа може правилно да го протолкува, продира низ превезот на природата во Светоста над светостите.

Орфеј, или секоја друга фигура од паганската литература, би можела да се интерпретира неселективно (па дури и истовремено) како историска личност на големата антика, кој ја измислил уметноста на поезијата, како Бог, организирајќи ја хармонијата на космосот, или како човечка рационалност, бидејќи сите вистини се едно во Вистината и тоа што го земаме како различни нивоа на стварност или различните логички категории тогаш се видени заедно како дел од една стварност.

Во студијата Викари наведува уште еден автор, Франсоаз Жуковски, која одредува три главни традиционални употреби на митот за Орфеј во средниот век: Орфеј како фигура за Божествениот збор, како симбол за хармонијата на светот и Орфеј и Евридика како разум (*nous*) и *епитимија* во неоплатонистичката психомакија на Боетиј. Џон Фридман, пак, разликува последователни фази на трансформациониот процес низ кој поминува митот од петти до четринаесетти век. Прво, тој е медијализиран и христијанизиран, а потоа постепено секуларизиран повторно сè додека акцентот не се стави на човечките чувства на Орфеј, со што неизбежно се поврзува со Евридика. Процесот на медијализација ја извлекува поучната доктрина од приказната и подоцна го претвора Орфеј во прототип на модел љубовник и љубезен витез. Во многу средновековни искази во центарот на вниманието е односот на Орфеј и Евридика. Евридика станува подобрата или полошата страна на Орфеј; таа е посакувана природа што го влече во пеколот или Доброто што му се измолкнува; или пак љубовниците заедно ја симболизираат реторичката или музичката уметност и нејзината тематика или теорија. Во секој случај, вели Викари, односот помеѓу нив станува *моралитас* и по петти или шести век, се чини дека за Орфеј едвај и да се размислувало без Евридика, освен од гусларите, за кои тој бил професионален архетип.

Во историската или Евхемеристичката традиција, Орфеј е третиран како реален историски човек кој направил извонреден придонес кон културата, но тој придонес варира. Тој може да биде пророк или религиозен учител и иноватор, законодавец или цивилизатор, филозоф, иноватор (на поезија, на писмото, на принципите на музиката или хармонијата). Неговиот придонес не секогаш е виден во позитивно светло. Во раните векови на христијанската ера, Црковните отци се бореа против паганизмот, го осудиле Орфеј како варварин кој Грците ги подучувал на проклети пагански мистерии (Татијан), кукавица и измамник (Теодорет), на кого му е дадено откровение на монотеистичката вистина, за што сведочи неговата песна „Орфеев тестамент“ и кој сепак се вратил на својот пагански политеизам и ги усложнил своите гревови со пренесување на „злогласните Дионисови оргии“ на Грците.

Теофил пак сметал дека дури и ако неговата верзија на монотеизам е попрво туѓа и нејасна, тоа сепак покажува дека Господ бил присутен во инспирацијата на Грците, како и во онаа на хебрејските пророци, иако во помал степен. Доктрината на монотеизмот, колку и да е фалсификувана, сепак е чекор напред. Клемент од

Александрија бил речиси непријателски кон паганската култура општо и кон Орфеј посебно, па дури и го впишал Орфеј во „филозофската фамилија“ за која Данте зборува во *Пеколот*, каде што тој е поврзан со големите „мајсторски души“ на сите времиња, како што се Сократ и Платон. Со Лин, тој се наоѓа во светилник, единственото место во пеколот каде што воопшто има светлина. Така патот е поплочен за Орфеј повторно да стане за христијаните она што тој беше за Хорациј – светост и толкувач на боговите („*sacer interpresque deorum*“, *Ars poetica* 391).

Независно од контекстот во кој е спомнат Орфеј, или дали се појавил во врска со Евридика или не, тој секогаш бил маѓепснички музичар со моќ да ги маѓепса животните, дрвјата, и дури и стапови и камења. Овој аспект од митот е можеби турнат во заднина, но никогаш не исчезнал, како услов да се обликува приказната.

Без оглед дали примамливата песна се толкува како ораторство, филозофски дискурс, или самата музика, животните и дрвјата редовно се смета дека претставуваат варварски и ирационални елементи, така што (по патристичкиот период), што друго и да може да се каже за него, Орфеј секогаш претставува цивилизациска или хуманизирачка сила. Сепак, Орфеј, повторно доаѓа до израз кон крајот на средниот век и особено во ренесансата. Секаде Орфеј е претставен како културен херој, а неговата приказна како алегорична на *artes humanes*.

За Бокачо, лирата на Орфеј била способност за беседништво, а нејзините седум жици седум вида беседнички дискурс. Орфеј („најдобриот глас“) бил најмудриот и најречит човек, зашто само мудри луѓе со преубави гласови можат да ги достигнат врвовите на беседничката уметност. Орфеј така станува прототип на хуманистички уметнички гениј. И повторно кај Бокачо, по векови молчење на темата, ние слушаме за отсечената глава која продолжила да пее и лирата што свирела по смртта. (Бокачо можеби исто така алудирал на приказната за стелификација на лирата); главата и лирата симболизираат слава – нова преокупација која го означува крајот на средниот век – „познатиот човек живи [по својата смрт] преку својата слава“. До петнаесеттиот век Орфеј редовно е земан како архетип за поет или уметник, како што е на пример на релјефот во Кампанила во Фиренца каде што го гледаме Орфеј сместен меѓу Дедал, Евклид, Питагора, додека Херакле како еден од иноваторите на уметностите.

Овде Викари решава пак да се врати на средновековниот Орфеј за да ја објасни моралната традиција во која се појавува неговиот лик и во која, како што вели „митот е коден јазик чии дешифрирани значења се етички или теолошко-морални правила“ и дека не постои никаков прекин на оваа традиција помеѓу средниот век и ренесанса. Во него е Евридика битна за приказната и толкувањето се свртува кон она што се случило кога Орфеј се спушта во адот во потрага по неа. Два најважни извори се изводите на Боетиј во *Утеха на филозофијата* (кн. 3) и *Овидие Моралис* од тринаесетти век. Патот за толкувањето на Боетиј бил веројатно поплочен со употребата на иконата на Орфеј во паганската и христијанската погребна уметност. Таму, како што видовме, паганската икона на Орфеј меѓу животните (често овци) ја користеле занаетчиите за да го претставуваат Исус, Добриот пастир или Спасителот на душите. Уште еден значаен пример од ликовната уметност доаѓа од „Ерусалимскиот мозаик“ каде што Орфеј исто така е употребен за да го симболизира Разумот (*nous*), наспроти страста и телесното сладострастие (*epithumia*). Припитомените животни помеѓу кои тој е покажан се заменети во Ерусалимскиот мозаик со кентаур и Пан. Орфеј ги совладува со својот разум (музика) животните што стојат наспроти него како симболи на телесното сладострастие. Боетиј ја задржал идејата за Орфеј како претставник на повисоките сили на душата, но животните, како симболи на земските страсти, ги заменил со Евридика. Во „Утеха на

филозофијата“ Орфеј е трагач по вистината или духовно просветление, кое, кога речиси го постигнува својата цел, гледа наназад кон материјалните грижи и така го губи сето добро што го стекнал. Овде Боетиј очигледно контрадикторно ја поврзува Евридика првин со бараната вистина, а потоа со „тешките врски на земјата“ кои го заробуваат Орфеј и ја оневозможуваат неговата потрага.

Она на што се става акцент на средновековниот Орфеј е и магиската традиција. Овде ликовите од класичната приказна се астрални божества кои го владеат универзумот. Тие, смета Викари, се оние крајни природни принципи за кои би можело да се каже дека се и ангели, демони (или дајмони) или аркони (владетели на небесните сфери). „Таков поглед на природата и митот е вграден во примитивниот анимизам, безвременски начин на мислење кој доаѓа до израз секогаш кога рационалните концепции на универзумот ја губат својата моќ над човечките умови и кога луѓето се враќаат на постарите, инстинктивни објаснувања на природата. Веројатно најстариот мит за Орфеј е дека тој бил моќен маѓепсник, кој постојано се повторувал во антиката, средниот век и ренесансата“ (Warden, 1982: 73).

Таа природа на Орфеј најмоќно е претставена во псевдоорфичката *Аргонаутика*, каде што Орфеј е теургист свештеник кој предводи одредени возбудливи обреди. Магиската традиција истакнува три моменти кај Орфеј – првиот, како психопомп (водич на душите), кој го контролира посмртниот живот на душата бидејќи е поврзан или знае како да ги управува небесните или подземните сили или и обете, вториот е неговата лира како клучна за неговата моќ, бидејќи седумте струни ги симболизираат седумте планети, седумте неба, седумте аркони и божествената космичка хармонија, но и магиски способна да ја предизвика таа хармонија кај магиските умови. Третиот момент е Орфеј како исцелител, или поинаку кажано, господар на природните сили и создавач на ефекти. Ликот на Орфеј како маѓепсник сепак останува да опстојува во заднината, затемнет од портретот на љубовник кон крајот на средниот век, сè до 14 и 15 век. Како водич на душите, Орфеј бил интересен во погребните обреди, така што сликата на Орфеј меѓу животните се сретнува како модел за некои од гробните украси од страна на паганските и христијанските занаетчи од втори до петти век. Со приказната дека го совладал господарот на Подземјето и дека ги водел душите од Адот назад во живот се истакнувала неговата магична музика која би можела да ги смири архонтите и да го израмни патот до небесните сфери за душата што заминува.

И овде најевидентно се прави поистоветување на Орфеј со Исус, кога во христијанските гробови иконата на Орфеј првпат се појавува како претстава за Исус, Спасител на душите, или Добриот пастир, со други (пагански) симболи на бесмртноста како орли, пауни и гулаби. За лирата, дури и одделна од Орфеј, се сметало дека со звукот на својата музика може да ѝ помогне на душата да се врати во својот небесен дом затоа што ја имитира музиката на сферите и ја доведува душата во согласност со небесниот поредок низ кој мора да се воздигне за да избега од земјата. Затоа не е изненадување што Орфеј дошол да се спореди и потоа да се спои со Исус, уште еден маѓепсник кој им ветувал на своите следбеници сигурен пат до небото. Ликот Орфеј-Исус игра важна улога во теургијата на доцната антика насочена да ги преобликува астралните судбини. Оваа фигура често била прикажувана со сонце, месечина и ѕвезди, симболи на астралното царство каде што душата се надевала дека ќе оди по смртта. Се верувало дека секого од овие планетарни владетели на седумте неба може, за возврат, да ги смиловичи душата како што патува нагоре, на својот пат да се соедини со Бога, преку магиски инвокации и формули и слики исклесани во камен и носени како амајлии. Христијанството ги презело

овие прилично пагански поими правејќи го Господ Господар на Архоните, додека Исус е психопомп, кој може да ја понесе душата покрај нив.

Поврзаноста на Орфеј со магија повторно се појавува во различен облик во „Сер Орфео“, англиска песна од 14 век базирана врз бретонски напев. Приказната е келтска, а Орфеј е едвај препознатлив. Како крал, љубовник и музичар кој мора да се бори со магиските сили на демонот крал. Демонот крал пак копнее по смртните жени и ги зема доколку тие неразумни влегуваат во маѓепсани предели, особено во вештерскиот час во 12. Евридика (која сега се вика кралица Хеуродис) прави така и бидува грабната во келтската земја на вилите, место на заканувачка убавина или гламур. Сер Орфео ја спасува со итрина и музичка вештина. Викари во оваа трансформација на приказната на Орфеј ја гледа христијанската алегориска традиција која започнала со Боетиј.

Орфеј во „Сер Орфео“ е целосно келтизиран и како херој изгледа дека припаѓа на добро воспоставена келтска традиција. Мора да постоел некој келтски херој од Орфеев тип, што објаснува зошто постојат елементи во приказната кои воопшто не одговараат на средновековната римска традиција за Орфеј, како што е сликата за Подземјето, кое во овој случај е еден маѓепсан предел, колку привлечен толку и заканувачки, како и неговиот крал, Фери кинг, кој наспроти Сатаната, кој е крал на Подземјето во христијанската митологија и кој по својата природа е зол, не е ниту добар ниту лош, туку, како што вели Викари, „тој припаѓа на пантеистичкиот универзум кој претходи на доброто и злото; тој е сила на природата, понекогаш бенигна, понекогаш деструктивна, но во секој случај, чуден, фасцинантен и несфатлив според човечките етички поими. Ова е ликот на Вилинскиот крал (или Плутон/Хад) во ‘Сер Орфео’“ (Warden, 1982: 76). Ниту ликот на Хеуродис се совпаѓа со поимот на алегоризираната Евридика кај Боетиј. Нејзината судбина е општа како за сите хероини во келтските приказни, во кои не мора да има никаков мотив за однесувањето на вилинскиот крал. Ниту пак постои казна за лошите или страсни смртници. А Хеуродис не е ниту лоша ниту особено сензуална, вели Викари, таа е едноставно несреќна.

Орфеј и Евридика, пак, од петнаесеттиот век на Хенрисон е помеѓу келтска и средновековна латинска верзија на приказната. Авторот очигледно бил човек со класична наобразба, добро запознаен и со неоплатонизмот и со алегориските толкувања на античката приказна. Орфеј во неговата верзија ја започнува својата потрага по „Ерудика“ невообичаено во небесниот регион, спуштајќи се низ сите сфери и не наоѓајќи ја во ниту една од нив. Сепак, тој навистина ги спознава тајните на хармонијата на сферите и со ова знаење тој може да ја свири небесната музика што ги маѓепсува Кербер, Родомант и Прозерпина. Приказната на Хенрисон е прилично романтична – Евридика е кралица на Тракија и се заљубува во угледот на Орфеј во однос на убавината и учтивоста. Но, Хенрисон многу повеќе е загрижен за морализирањето на својата приказна.

Додека Орфеј се спушта по многу темен и лизгав пат каде што одвратна смрдеа го води до куќата на пеколот, тој се среќава со различни антички ликови (Хектор, Пријам, Александар, Антиох, и други) како и библиски (Ирод, Пилат, Фароах, Саул, Јаков, Езавел), иако описот на пеколот е дефинитивно христијански. Кога ќе ја види Ерудика, тој се восхитува на нејзиниот сменет изглед и ја прашува зошто изгледа толку болна. Таа не се осмелува да каже, но Плутон одговара: „Иако изгледа како елф, таа се снаоѓа како и сите во земјата на бајките, но таа венее. Кога би можела да се врати дома во нејзината земја во Тракија, таа наскоро повторно би оздравела“ (Ibid. 76). Ова би биле навистина чудни зборови, ако се изговорени или од класичниот Плутон или од христијанскиот Сатана. Забележуваме дека пеколот станал „земја на вилите“. Орфеј е повеќе или помалку предизвикан да се обиде да ја врати назад. Така се наоѓаме како да сме паднати

во келтски универзум, а односот помеѓу Орфеј и Плутон е чудно полукооперативен, полуантагонистички, како што е оној на смртниците со вилите во келтската легенда.

Претставен, пак, како теург, господар на архонтите, Орфеј е замислен како исцелител. Во псевдоорфичката аргонаутика тоа е Јасон, вели Викари, не Орфеј, кој е исцелител и ги познава билките научени од кентаурот Хирон. Но моќта на музиката на Орфеј врз ѕвездите во време кога медицината била гранка од астрологијата значи дека тој сепак имал исцелувачки моќи. Од најрани времиња се сметало дека музиката има поволно влијание, особено кај менталните болести. Тука често се правеле споредби помеѓу харфата на Давид и лирата на Орфеј.

Треба да се нагласи дека во средниот век ја имаме физичката или магиската традиција која се вкрстува со романтичната книжевна традиција која го претставува Орфеј како љубезен витез и благороден љубовник. Овде постои врска помеѓу неоплатонистичката магија и средновековната доктрина за љубовта. Подоцнежните писатели на романсата ја менуваат сликата на Орфеј како магионичар, филозоф, мудрец или пророк во нешто попретфинето и секуларно – свирач, витез или, повообичаено, крал или благородник – во секој случај, современ дворски љубовник. Тој е и крал и витез кај Хенрисон, „Кралот сер Орфеј“, исклучителен по добриот изглед и нежно потекло, а што се однесува до неговата вештина во песната – дури и поизразит, бидејќи првото е она што го освојува срцето на Евридика. Тие исто така, во согласност со барањата на романтиката како жанр, многу се фокусираат на човечките чувства на Орфеј, со акцент, се разбира, на страдањата на тага и љубов.

И за крајот на средновековниот период тука ги наоѓаме Бокачо и Салутати. Иако живеат во 14 век, овие луѓе се хуманисти во ренесансна смисла. Тие со своите забелешки го претставуваат ренесансниот Орфеј. Орфеј е отстранет од своето средновековно дворско опкружување и сместен цврсто во антиката, но со чувство за простор од историско време што ги одделува него и неговите верувања од нас. За да го задржи своето значење за модерните времиња, тоа би можел само со доблеста на своите натприродни дарби како уметник (музичар или оратор). Овде ќе се осврнеме накратко на Бокачо, според гледањата на Викари. Бокачо вели дека нема ништо од тврдењето дека Орфеј е ран монотеист, бидејќи според него Орфеј е попрво надарен уметник отколку инспириран пророк. Тој навистина ги прераскажува средновековните историски и морални интерпретации, но интересот на Бокачо е повеќе од поглед на филолог, обединувајќи ги речиси сите детали од класичните текстови, вклучувајќи ги патувањето на Арго и судбината на отсечената глава. Ова второто се третира како алегорија на славата на уметникот, чиј живот завршува трагично.

Мошне важна забелешка на Салутати, пак, е онаа што ја дава во однос на интерпретацијата не само на митот за Орфеј туку и на оние за другите антички ликови. Па така, наместо да пронаоѓа христијански морал, тој го гледа Орфеј како симбол на епикурејството, со акцент на задоволството, додека Херакле ги претставува стоиците, кои ја следат доблеста. Сепак во однос на историскиот аспект, митот за Орфеј предвидливо ја издржува строгоста на средниот век и преку ренесансата преживува до денешните времиња, смета Викари.

1.3. Хронолошки преглед на мотивот за Орфеј

И самиот Сигал ни посочува дека научните истражувања поврзани со ликот на Орфеј се поделени на две области. Едните кои ја проучуваат обработката на митот за Орфеј и другите кои ги проблематизираат делата што ги застапуваат орфичките идеи.

Сигал најпрвин се осврнува на двата најзначајни изворници на митот за Орфеј, кои потекнуваат од римската книжевност – *Георгики* на Вергилиј и *Метаморфозие* на Овидиј, а особено е фасциниран од сонетите на Рилке, за кои вели дека се најбогатата поетска обработка на митот уште од старата антика. И за другите модерни интерпретатори на митот, покрај Рилке, Орфеј е важен не толку бидејќи е поет туку бидејќи е љубовник, смета Сигал.

Но тој овде исто така е и привилегирана, отуѓена фигура, осамен поради фактот дека чувствува и страда со целото свое битие, како што забележува Сигал кај модерните обработки на митот за Орфеј. Иако во голем број дела поетскиот Орфеј и основачот на орфизмот неизбежно се поклопуваат, Сигал сепак го разгледува ликот на Орфеј како лик во поетската традиција. Се разбира дека повторно благодарение на поезијата на Овидиј и Вергилиј, нам освен што ни е поблиска верзијата на митот каде што Орфеј ја губи својата Евридика, исто така, најрано во средината на 5 век пр.н.е., ни се посведочува и за верзијата во која Евридика бидува спасена, со што се укажува дека, во раната состојба на митот, постоела неговата двојна можност: поетовата трансценденција на природните закони со неговата магична моќ или неговиот пораз од неумоливоста на природната неминовност, вели Сигал за двојното толкување или двојниот исход на митот за Орфеј. Сепак, треба да се забележи дека првата верзија со загубата на Евридика е многу повеќе експлоатирана како мотив во книжевните дела.

Најважната поетска реализација на митот за Орфеј во книжевноста на 20 век се случува во делото на Рајнер Марија Рилке. Орфеј на Рилке донесува траги од архаична шаманска фигура која чекори помеѓу животот и смртта. Тој исто така е магик, волшебник со зборовите, преобразувач на надворешната стварност со звуци. Првиот од „Сонетите за Орфеј“ ја опишува неговата моќ над природата; последниот говори за неговата магија. Ликот на Орфеј во поезијата на Рилке првпат се појавува во песната „Орфеј. Евридика. Хермес“ напишана во 1904 година. Концепцијата на Рилке за Орфеј се навраќа на базичната интеракција на сите делови на светот. Магичноста на поетовата песна ја прави видлива и достапна таа скриена хармонија, таа го открива единството во кое љубовта и смртта се појавуваат како две крајности на еден ист континуум, вели Сигал. Трагичната димензија на уметноста во што Рилке се препознава со Вергилиј е најсилно изразена токму во оваа песна. Поради недостапноста на мртвата сакана, поетовата магија е поезија на жалење, која ја претвора целата природа во „свет на ламентација“, потенцира Сигал. Две декади подоцна, Рилке повторно се навраќа на митот за Орфеј во педесет и петте „Сонети за Орфеј“. Фигурата на Орфеј сега станува чист симбол, симбол на поетовото двоумење помеѓу желбата за бесмртност и нурнувањето во брзиот и минлив момент на убавина што никогаш веќе нема да биде повторен. Подетална анализа на сонетите на Рилке ќе направиме во едно посебно поглавје во кое ќе се разгледува целата поетика на Рилке.

Најзначајниот текст на Сигал во ова негово дело е студијата „Орфеј од антиката до денес“ во која тој прави преглед на митот за Орфеј како лајтмотив во книжевните дела.

Почнувајќи од *Георгики* на Вергилиј, целата традиција на западната поезија е под влијание на епизодата на Орфеј и Евридика. Придонесот на Вергилиј не е само убавината на неговиот јазик и ритми, вели Сигал. За Еврипид и Хорациј, кои пишуваа со разлика од половина милениум, мотивот „Дури ни мелодичната магија на Орфеј не може да ја одврати смртта“ стана реторички топос за утеха во книжевноста. Вергилиј го направи Орфеј голем љубовник и трагичен љубовник. Истата сила што му овозможи да слезе во подземниот свет и да ја врати Евридика исто така предизвика и да ја изгуби по втор пат.

Полезно е да се потсетиме колку релативно ретки се референците за Орфеј во архаичната и класичната хеленска книжевност: ниту кај Хомер, Софокле, Херодот, Тукидид, или Ксенофон; ниту еднаш во зачуваните дела на Есхил, Аристофан и Демостен, ниту кај Теокрит (што е повеќе зачудувачки) или Калимах, потенцира Сигал. Приказната раскажана во Есхиловата загубена драма *Басариди* не е за љубовникот или сопругот туку за религиозниот учител и магичен пејач кој го отфрлил Дионис поради Аполон и потоа бидува растргнат од тракиските менади, што пак е исто така вообичаена илустрирана верзија на митот на античките вазни од 5 и 4 век пр.н.е. Сигал потсетува дека писателите од класичните времиња до Римската Империја посветувале посебно внимание на улогата на Орфеј како религиозен учител. Него го сместувале до Хесиод, Емпедокле и Парменид, при што бил сметан за еден од најраните филозофи. Тој ги инаугурирал мистериите, иницијационите церемонии, прочистувачките ритуали и светите фестивали како Тесмофорија. Ги подучувал Хелените на нивните митови, давал пророштва и основал храмови.

Одвреме-навреме архаичниот аспект на митот испливува со особена јасност во книжевните текстови и еден таков текст, како што споменува Сигал, е средновековната англиска поема „Сер Орфео“ која го комбинира шаманистичкиот Орфеј од античката традиција со магиката на келтската бајковита земја. Иако не го споменува експлицитно Орфеј, Милтоновата рана песна „Комус“ позајмува од „Сер Орфео“ некои шаманистички теми од магиката, музиката, Недојдијата на маѓепсаните, мрачните шуми и злостниот крал на Другиот свет. Наспроти класичниот мит за Орфеј, Сигал вели дека и двете – и „Сер Орфео“ и „Комус“ ја реинтегрираат жртвата од Другиот свет во обезбедувањето на загубениот човечки живот. Милтоновиот познат сонет „Ми се причини видов“ („Methought I saw...“), како и неговиот „Комус“, има доста сличности со митот за Орфеј. Милтон, како лирски субјект, е Орфеј чија песна не може да ја врати неговата загубена сакана. Како што се крева кон сончевата светлина, фигуративно, во буђењето од својот сон, тој фактички се враќа во темнината на својата осаменост. Тој не е повеќе визионерски патник меѓу световите туку слеп поет кој ја загубил својата жена.

Митот за Орфеј не ја разработува смртта само низ мотивите на загуба и пад туку исто така и преку поезијата на ламентација. Пејачот кој ја создава својата поезија од својата страст и својата страст од својата поезија, Орфеј, ја трансформира тагата во песна. Ова е песна чиј примарен карактер е нејзината интензивна, лична експресивност повеќе отколку нејзиниот ритуален карактер како утеха за тагата. Како што вели Сигал, Орфеј изразува таква ламентација за машкиот глас. Неговиот глас е глас на тотално оплакување и доживотна жал. Магичната сочувственост што тој ја востановува со природата преку своите песни станува целосна сочувственост на сеопфатна тага.

Според Сигал, постои и женска верзија на Овидиевиот ламент од природата за Орфеј во митот за Ехо, особено онака како што е раскажано во романсата на Лонго за Дафне и Клое, каде што како и Орфеј, и Ехо е дете на бог и смртник и има специјален однос кон музите и бидува растргната од волци и кучиња, при што нејзините делови сè уште пеат.

Сигал исто така забележува и дека христијанските алегорици, од подоцнежната антика до длабокиот среден век, ја употребуваат верзијата што дозволува Орфеј да успее да ја врати Евридика и да го направи претходник на Христос во Измачувањата во пеколот. Орфеевата моќ над ѕверовите овде ја навестува Христовата моќ да ги води напред душите на доблесните. Претставата на Орфеј меѓу животните како иконографски модел за Христос како Божји пастир ја поткрепува оваа идентификација.

Ова алегориско читање на митот се докажало извонредно истрајно. Тоа повторно се појавува, по еден милениум подоцна, во сакраменталната драма на Калдерон де ла Барка, *Божествениот Орфеј*. Калдерон овде се потпира врз подоцнежната античка фузија на Христос/Орфеј кој носи лира во форма на крст и умира не со растргнување туку распнат. Раните алегорици генерално го обработуваат митот во покритички дух. Ранохристијанските писатели Клемент од Александрија во вториот век и Еусебиј во раниот четврти век ја спротивставуваат паганската песна на Орфеј на спиритуалната музика на Христос. Ова негативно значење било засилено од предупредувањата на Августин против заводливата убавина на паганската музика и елоквенција (долго поврзувана со Орфеј), во споредба со мудроста (*sapientia*) на Христовото учење.

Со христијанската асимилација на класичните учења, забележува Сигал, Орфеј се појавува во попозитивно светло. Тој го симболизира обединувањето на филозофската мудрост (*sapientia*) и реториката (*eloquentia*). Евридика пак ја нема истата добра судбина. Таа продолжува да ги претставува опасностите од земскиот копнеж и телесното искушение.

Ренесансното навраќање на разликата помеѓу митското и историското време повторно го поставува Орфеј во далечна идеализирана околност. Орфеј, магикот или спасителот на душите, уште еднаш станува Орфеј уметникот и цивилизатор. Класичната Орфеева комбинација на убава музика и моќта да ја потчини бестијалноста во уметноста ги привлекува ренесансните хуманисти. Тој го отелотвори нивниот културен идеал за човечка фигура која ги комбинира откривањето на природните и божествените тајни со емоционалната длабина и силина, интелект, уметностите и љубовта за своите пријатели.

Како и да е, овој Орфеј, потенцира Сигал, не е идентичен со неговиот класичен оригинал. Наместо маргинална, асоцијална фигура на класичниот мит, ренесансниот Орфеј е херој на социјалниот живот и врската што ги обединува луѓето. Ренесансните хуманисти повторно ја враќаат со задоволство античката традиција на Орфеј теологот, религиозен учител и натурален филозоф.

Данте го потпомага ова движење не само кога го придружува Орфеј кон митскиот Лин туку и го сместува до моралните филозофи Цицерон и Сенека и исто така блиску до научниците и математичарите Диоскурид, Еуклид, Птолемеј, Хипократ и Гален (*Пеколот*). Орфеј љубовникот од доцниот среден век сега добива ново значење особено помеѓу италијанските неоплатонисти. Овде моќта на љубовта ја води душата да ги контемплира највисокото спиритуално добро и тајните на универзумот. Овој развој премногу се навраќа на доцната антика каде што Орфеевата лира служи како неоплатонистички симбол за хармонија на сферите. Бокачо ја употребува приказната на Овидиј за Аполон, кој ја спасува главата од смртоносната змија како алегорија за постхумната слава на уметникот: неговата работа продолжува да живее по неговата смрт за да го победи сепроголтувачкото време.

Оваа мошне доминантна позитивна интерпретација на митот во ренесансната поезија, сликарство и музика делумно се базира врз хуманистичката претпоставка дека јазикот е извор на знаење и убавина повеќе отколку на измама, дека интелегентниот и рафиниран дискурс, вклучувајќи го симболичкиот јазик на музиката и визуелните

уметности, ги отклучува тајните на природата и дека знаењето и убавината си припаѓаат заедно и се осветлуваат една со друга. Ренесансните поети и уметници се враќаат до Хомер и Хесиод за повторното тврдење дека музите на поезијата и песната се инспиратори на мудроста како и на уметноста.

Ренесансниот Орфеј, забележува Сигал, потоа се исцртува од класичната традиција која го гледа Орфеј како симбол на соработка на уметностите, науките и религијата во сè уште унитарната концепција на знаењето. Тој ги обединува поезијата, музиката, филозофијата, теологијата и природните науки.

Шекспировиот Орфеј ја одразува оваа сигурна претпоставка дека знаењето е античко, благородно и поетско. Орфеј станува хиперболична фигура за безграничната моќ на јазикот, победувајќи ги не само тигрите туку еднакво и китовите. Само во 17 век, со развитокот на емпирискиот научен метод, поезијата и натуралната филозофија ќе се разделат. И дури и за Франсис Бекон, на почетокот на ова движење, Орфеј сè уште го симболизира хармоничниот поредок на физичкиот свет.

Со обновениот интерес за емоционалниот живот на страдалничкиот уметник и за фигурата на Евридика во доцниот 19 век, митот си дојде на своето како заплеткана приказна со длабина што би требало да се истражи, како што се покажа во делата на Жан Ануј – *Евридика* и Тенеси Вилијамс, *Издигнувањето на Орфеј*. Позначајно обновување на митот во 20 век стигна од два различни правци: Рилкеовото темелно навраќање на шаманистичкиот Орфеј и врските помеѓу уметноста и смртта во неговите „Сонети за Орфеј“ и рефокусирањето на митот на фигурата на Евридика.

Треба да се забележи дека низ сите овие споменати обработки на митот за Орфеј и Евридика, првиот поет во традицијата кој ѝ дал глас на Евридика бил Вергилиј, додека Овидиј неа ја замолчал. Но затоа пак кратката песна на Роберт Браунинг, како што забележува Сигал, „Евридика до Орфеј: Слика од Лејтон“ се навраќа на Вергилиј, но на многу поизразен начин. Браунинг ни дозволува да го чуеме гласот на Евридика во краткиот потресен момент на нејзината потреба за Орфеј. Целосно човечна во својата љубов и својата слабост, таа чувствува безумна очајна желба да ги придобие својот живот и својот сакан – „Држи ме но цврсто пак со поврзаноста/на еден бесмртен поглед! Сиот јад беше тоа, /Заборавен и сиот ужас дека може да биде/Бунтовен – нема минато за мене, нема иднина: погледни ме!“⁹

Ова не е прифатливата Евридика на Овидиј или спокојната рамнодушна Евридика на Рилкеовата „Орфеј.Евридика.Хермес“ или дури прекорената Евридика на Вергилиј, туку жена фатена во единствениот момент што ја разделува неа за вечност од сите што ги сака. Тоа е жена која не сака да ја напушти физичката топлина на животот поради непознатата самотија на смртта. Сиот нејзин страв, потреба и љубов се концентрирани во утехата на свртувачкиот поглед, кој таа го сака и мора да го добие, без оглед на последиците. Ова последно ветување за светот на човечките врски останува попосакувано од темната мистерија на смртта.

И ако во долгата поетска традиција на цели два и пол милениуми, ретко сретнуваме примери на книжевни дела од авторки во кои се проблематизира ликот на Евридика, во дваесеттиот век одреден број авторки ги надминуваат Браунинг и Рилке во „коригирањето“ на античката традиција и во востановувањето на митот за женскиот глас, како што убаво забележува Сигал. Меѓу највпечатливите во таквите обиди е „Евридика“ на Хилда Дулитл, чија песна особено ја проширува свесноста за женската свест што навлегла во митот преку Вергилиј. Оваа Евридика има свое сопствено патување и своја

⁹ Segal, 1989,175. Преводот на стиховите од англиски е мој.

сопствена битка. Таа го изразува својот гнев и жестоко работи на новиот интегритет на личната свесност. Но ова е грубо и болно постигнување на интегралноста, многу поразлично од спокојот во смртта на Рилкеовата Евридика. Ова е создадено од конфликт и од пркос („Наспроти црното/Јас имав повеќе жар/од тебе во сиот тој сјај на тоа место/наспроти црнилото/и целосното сиво/Јас имав повеќе светлина...“).¹⁰

Друга „Евридика“ е онаа на Едит Ситвел која исто така зборува од подземјето, барајќи ги назад светлината и топлината на животот. Иако постојат сличности со поемата на Дулитл, сепак Ситвеловиот начин на проштевање и прослава на љубовта има малку од пркосната енергија на огорченост кај Дулитл. „Огнови во срцето!Огнови на/небесата! Огнови во срцата на луѓето!/Јас која бев сплотена со светлото злато на земјата/преку Смртта/Ве поздравувам! Сиот товар на Смртта низ целиот/свет/Сè уште не се изедначил со Љубовта – големото/сочувство/за паднатата прашина и паднатите суштества...“¹¹ Евридика овде станува архетипска женска фигура на ритмите на раѓањето и смртта, како Персефона и како земјата. Ситвеловиот Орфеј, пак, не е само љубовник; тој е исто така животворна сила на надеж, убавина и обновување низ љубов.

Долгата песна „Орфеј“ (1951) на Мјуриел Ракејсер потсетува на „Евридика“ на Едит Ситвел во фокусирањето на регенерацијата и обновувањето. Како и другите современи автори, Ракејсер го обединува Орфеј со Дионис и со орфичкиот мит на божјото растргнување и обновување. Орфеј е бог чија страст и враќање кон целоста означува победа над хаосот („Неговата смрт е раѓање на бог./Тој ги опева идните нешта, тој ги опева доаѓањата,/крвта што се враќа од влажната земја, топлината/што поминува над полињата каде што сега јаловоста престојува,/плодноста и влажноста се поканети, онака како што се добиени./И сите орудија се слеваат во неговата песна“).¹²

Сигал потенцира дека Ракејсер е една од оние автори што водат сметка за тоталноста на митот, вклучувајќи го Орфеј религиозниот учител и дури и Орфеј на хеленистичката еврејска песна „Заветот на Орфеј“ во која Орфеј станува ученик на Мојсеј и учител на монотеизмот. Ракејсер се навраќа на митот приближно две децении подоцна во „Песната како маска: Орфеј“ (1968), во која таа не ја зазема позицијата ниту на Евридика ниту на Орфеј туку на примателот на благословите на Божјата музика и практично повикува на демитологизирање на Орфеј за да се креира нова интерна хармонија.

Последните од оваа серија на женски верзии (и инверзии) на митот за Орфеј се трите песни на Маргарет Етвуд, „Орфеј 1“, „Евридика“ и „Орфеј 2“. Етвуд ги понудува заедно со Рилкеовиот концепт на употреба на Евриדיкината гледна точка и техниката на Дулитл за монолошки глас што ја истражува Евридикината женска свесност. Во „Орфеј 1“ Евридика, слично на Евридика во песната на Рилке „Орфеј.Евридика. Хермес“, се чувствува себеси истоштено, насилно вратена во живот откако веќе се навикнала на подземјето.

Исто како Рилке, Етвуд се спротивставува на егоизмот на Орфеј, обземен од својата страст, со Евридикината отуѓеност во смртта. Нејзината Евридика, како и да е, е посочувствителна од онаа на Рилке и помалку гневна од онаа на Дулитл. Како што Орфеј избледува во далечината, Евридика ја препознава неопходноста од своето повлекување, но исто така жали за повреденоста на Орфеј. Дури и така, таа нема илузија за него. „Не

¹⁰ Исто, 177. Преводот на стиховите од англиски е мој.

¹¹ Исто, 179. Преводот на стиховите од англиски е мој. ¹²

Преводот на стиховите од англиски е мој.

можеше да веруваш дека бев повеќе од твое ехо“ е последниот стих. „Ехо“ овде може да биде алузија на одекнувачкото име „Евридика“ во ламентацијата на Вергилиевият Орфеј. Ако е така, тогаш тоа е коментарот за фалбациската, самодоволна и посесивна машка страст, потреба и фантазија што ја замолчувале Евридика низ вековите, како што убаво коментира Сигал за отсуството на ликот на Евридика во книжевните дела.

Втората песна (во редот на збирката), „Евридика“ ја развива тензијата помеѓу кутриот заталкан поет и неговата исчезната сакана, но користи многу поинаков глас, дружељубив женски глас што се обраќа на Евридика. Говорителот ќе ја заштити Евридика од празнината што нејзината смрт ја оставила кај Орфеј. Евридика самата го претпочита спокојот на смртта, каде што „попрво би чувствувала ништо,/ празнина и тишина“. На Орфеј, како и да е, таа му е потребна за да ја потврди неговата смисла на животот или реалноста. Говорителот сочувствено ги препознава обете – неговата потреба и напорот на Евридика да го исполни тоа, но ја предупредува Евридика за замката што таа улога ја носи за неа: „Нема преку него/да ја стекнеш својата слобода“.

„Орфеј 2“ ја развива темата од „Сонети за Орфеј“ на Рилке и од Ракејсеровият „Орфеј“ каде што со смртта на Орфеј не умира и неговата песна, па Сигал вели дека песната е симбол на надежта наспроти бруталноста и очајот. Поетот знае „што тој знае/за ужасот на овој свет“, но го пренебрегнува тоа горчливо сознание продолжувајќи да пее. Етвудовият Орфеј, како и Рилкеовият, го надминува ужасот преку пеење, кое е исто така и славење. Но постои самосвесноста за отпорот (како во политичка така и во морална смисла) која ја нема кај Рилке. За пеењето како пркос и за славењето, исто така.

И конечно, не би требало да забораваме да го споменеме и еден од претставниците на францускиот симболизам, или како што некаде се смета за последниот од француските симболисти, Пол Валери, како дел од кругот на Стефан Маларме и нивниот орфички култ (за што ќе стане збор во едно од нашите следни поглавја на тезата).

Во неговиот прекрасен сонет „Орфеј“, Сигал прави споредба со мотивот на Рилке каде што се изразува таа афирмативна интерпретација на митот дека песната ја надживува смртта. Овој Орфеј не само што ја трансформира природата во согласност со својата сопствена внатрешна вистина; тој го облекува светот во неговата досегашна невидлива убавина преку сочувствениот допир на внатрешниот живот на материјата, душата на одсивувачкиот универзум. Душевното начело на отпорната материја е убавината, а Орфеј е неговиот пророк. Валери овде ги извлекува асоцијациите развиени во доцната антика и ренесанса помеѓу орфичката песна и хармонијата на универзумот (исто, 187) „Тој пее, седнат на работ на сјајните небеса, Орфеј!/Карпата се одвојува и се стрмоглавува, и секој волшебен камен ја чувствува новата/тежина, во занес кон азурното небо.“¹² Валериевиот Орфеј со својата песна го движи постоењето и го ослободува внатрешниот сјај од сè околу себе. Тој, како што вели Сигал, го подредува природниот свет, но исто така и ѝ се придружува на природата во сеопфатниот космички ритам. Тоа е песна за златото и славата, песна за славењето онака како што е посочено и во сонетите на Рилке и практично Рилке е тој што е под големо влијание на Валери и на француските симболисти, па така поетовата лира станува виртуелен космички простор во кој се свири космичката музика.

Наспроти ваквата поставеност на митот за Орфеј во кој главна улога не заземаат ниту Орфеј ниту Евридика туку песната и лирата, со што се образложува поетичкото ларпурлартистичко кредо во францускиот симболизам, во книжевноста на новиот век се прикажува и таа темна страна на митот, како што се гледа во орфејските песни на

¹² Исто, 188. Преводот на стиховите од англиски е мој.

двајцата германски автори, Иван Гол и Готфрид Бен. Гол го опишува светски исцрпениот, дваесетвековен Орфеј чие сочувство со земјата станува болна свесност за опустошеноста на „добрата природа“, страдајќи од загаденоста на околината. Орфеј ги заборава Грција и утринските песни на птиците. Неговата музика станала комерцијална забава на буржоаското потрошувачко општество и затоа тој има мали шанси да ја спаси Евридика (исто, 189).

Песната на Готфрид Бен, пак, „Смртта на Орфеј“, од друга страна, целосно останува во рамката на античкиот мит и го сместува Орфеј во Овидиевиот свет на речни нимфи и пагански шумички. Ожалостениот Орфеј е седнат крај реката, а шумските нимфи се обидуваат да го привлечат, при што тој ги одбива, а потоа следува смртта – неговата глава како пее во потокот. Бен го редуцира континуитетот на раскажувањето на Вергилиј и Овидиј на делови, делови од стихови и делови од телесност. Како и Рилке, тој завршува со одекнувачки звук од Орфеевиот плач. Но кај Бен, за разлика од Рилке, нема ништо триумфално во овој звук. Ние сме оставени со телото на растргнатиот пејач, ранет дури и во својот глас. Дури и лирата е како уште еден дел отргнат од поетовото тело.

Со прекршувањето на синтактичката структура во заокружени сликовити целини, забележува Сигал, Бен исто така ја прекршува класичната кохерентност на митот, каде што Орфеевата смрт има причина и цел што му даваат значење на неговото постоење дури и откако неговото тело е уништено. Овие две песни ја преработуваат тагата за загубата во класичните верзии на митот во современа смисла на губење на креативноста. Ова е директно спротивставено на ренесансната употреба на митот (во споредба со Политијан и Бокачо) и исто така е против класичното чувство на основната надеж за обнова во фертилниот мит за растргнувањето (важно во орфичката религија), тврди Сигал.

Сигал во својата книга на крајот забележува дека за современите писатели е потешко да го откријат античкото сфаќање на Орфеј како поет на светскиот поредок и на религиозните мистерии и дека важен исклучок во однос на ова гледиште во книжевните истражувања прави англоамериканската научничка Елизабет Сјуел во својата книга *Орфичкиот глас* (1960). За неа, Орфеј е мерата за разликата помеѓу науката и поезијата. Тој го отелотворува поетскиот дискурс така што го развива над индивидуализмот и себцентризмот на романтичарската и постромантичарската поезија кон поезија на човекот на природата, без оглед дали природата е маѓепсана од магичната лира или е во рационален поредок преку космичката песна. Тој е поет на единството на светот и на човековата моќ да го разбере и изрази тоа единство. Тој така се приближува до ренесансниот Орфеј, клучна точка за единството на културата, хармонијата на учењето и лиризмот и „заедничка потрага по знаењето за човекот, умот и природата“, како што вели Сјуел.

На крајот, да ја споделиме запрашаноста на авторот на оваа ретроспектива за иднината на овој мит – како тој ќе го продолжи својот живот во песните на следните генерации, ако неговиот опстанок низ 2 и пол илјади години во западната цивилизација не бил доведен во прашање? Сигал одговара дека „митот за Орфеј е мит за ултимативната важност на уметноста. Тоа е мит за уметничкиот тотален ангажман со љубов, убавина и ред и хармонија на природата – сè под знакот на смртта. Тоа е мит за магијата на уметникот, за неговата храброст пред темнината, очаен скок во длабините на срцето и на светот и за неговата надеж и потреба да се врати за да ни го раскаже на останатите од нас своето патување“ (Segal, 1989: 198).

2. Орфеј и орфичките химни во македонската народна лирика и култура

Иако тематски македонската народна лирика во фолклористиката одамна е категоризирана, од што може да се види дека народните песни обично се изведувани и поврзувани со одредени ритуални и животни практики (славење на словенските и христијанските култови), сепак во народното творештво има и митолошки народни песни, кои попрво би се поврзале со словенската отколку со античката митологија, па поради просторната и јазичната дистанцираност на словенската средина како од старогрчката, така и од латинската култура, во народните песни нема јасен одглас од овие антички книжевни споменици, но ние би сакале да веруваме дека извесни трансформирани мотиви од орфичките химни, како израз на првобитното религиско верување и ритуали на овие простори, сепак можат да се сретнат и во нашиот македонски фолклор и дека такви белези споделуваат и други национални народни умотворби, при што тие би можеле да се сведат под едно општо име – балкански фолклор. За тие белези ќе продискутираме во текстот за орфичкиот култ и балканската народна лирика, со предимство на македонската, а потоа и како конкретен одглас на митот за Орфеј, во балканската мистификација *Веда Словена*, која прави извесно доближување, но и отстапување од таа митолошка матрица.

2.1. Орфичкиот култ и балканската народна лирика

Во ова поглавје ќе стане збор не само за митот за Орфеј како митски архетип во балканскиот фолклор туку и за орфичките иницијации како креативен концепт во народната книжевност, а народните умотворци како директни наследници на орфичката доктрина ако се земе предвид дека голем дел од балканскиот поетски фолклор и до денешни дни се пренесува мелодиски. Дека орфичките иницијации биле едни од оние што биле изведувани со мелодија, потврдуваат не само текстуалните записи за Орфеј како антички пејач и поет, туку и ликовните илустрации за него особено во мозаиците и на амфорите каде што тој редовно е прикажуван како иницијатор со лира. Иако нашите најпознати собирачи на народни умотворби записите на народните песни ги правеле без мелографски записи, и покрај фактот што тие биле пеени, сепак не треба да се заборави дека еден дел од богатиот македонски поетски фолклор бил запишан и мелографски, каков што е случајот со првиот македонски мелограф Наум Миладинов, за таа традиција да продолжи преку Васил Хаџиманов до Живко Фирфов. Ако се има на ум дека орфичките иницијации содржеле и химничен дел, за што зборуваат зачуваните Орфички химни, во кои редовно се воспевале божествата од античкиот пантеон, тогаш не би требало да зачудува практиката на т.н. процес на воспевање на вишите сили, што особено се огледа во народните песни на повикување дожд или ветер, или песни за Сонцето како антропоморфен лик, повик за помош од небото или ѕвездите, односно космогонијата како неизбежен и редовен дел од орфичките иницијационски практики.

Пред да се зафатиме со една ваква трансисториска и транскulturна тема на поврзување на две далечни епохи – епохата на антиката и епохата на новата или т.н. христијанска ера, намерата ми беше да укажам дека културните традиции на еден хронотоп имаат свое продолжување во некои видоизменети форми или оставаат такви одгласи и траги во кои можеме да препознаеме една богата културна матрица што постоела на овој балкански, а може да се каже и блискоисточен хронотоп.

На односот меѓу орфичкиот култ и балканската лирика, секако треба да му претстои еден мал вовед за тоа на кој начин културните практики и традиции на еден хронотоп ниту престанале, ниту се изгубиле, туку само се видоизмениле. Во историјата на религиите, како што е познато од антрополошките проучувања на периодот на антиката, на територијата на Балканот и Блискиот Исток, се говори за постоење на одредени културолошки религиозни матрици, познати и под името мистерии, во чии иницијации старите народи стекнувале свест не само за животот на земјата туку и увиди за смртта, космосот, како и општокорисни совети за подобар живот. Со оглед на дел од зачуваното античко културно книжевно наследство, може да се говори дека еден добар дел од тие иницијационски практики биле и химните со кои се воспевале божествата од античкиот пантеон.

Од проучувањето на компаративните религии и митолошки концепти, на познатите антрополози и културолози, Џејмс Фрејзер и Мирча Елијаде, дознаваме дека важно место во тие религиозни доктрини – наречени антички мистерии – заземаат и орфичките мистерии. Причината зошто правиме поврзување на орфичките мистерии со балканската лирика е првенствено затоа што и самиот мит, митот за Орфеј, од кој понатаму и произлегуваат овие иницијации, е митот за пејачот, или можеби најдобро би било да се рече митот за првиот пејач, односно за оној што преку пеење и свирење го оживува и го господари ситот видлив и невидлив свет. Сакаме да веруваме дека иницирањето во орфичките мистерии практично значело востановување на некоја првична вокално-инструментална традиција – преку која се усвојувала вештината на овладување на звукот. Дали денес во ликот на деветнаесетвековните народни пејачи, а и не само во времето на романтизмот кога можело да се посведочи нивното постоење, туку и претходно, можеме да говориме за продолжување на орфичката традиција на негување вокално-инструментални интерпретатори во ликот на народните пејачи, а не е далеку од тоа да тврдиме дека орфичкиот култ го уважувале и сите поети чиј инструмент станува самиот јазик.

Досега низ историјата на балканските народи се покажало дека таа традиција на народните пејачи е сè уште жива, дури и во овој 21 век, кога по балканските села може да се најдат вакви интерпретатори.

Како и да е, има причини да се тврди дека со орфичките мистерии практично се инаугурирал тој лирски модел на пеење, бидејќи токму лирата на Орфеј била клучна за самите иницијации. Значи, ние овде го засегнуваме само оној лирски дел од народната поезија, додека за епскиот дел можеме да негуваме претпоставки дека се резултат од некои други иницијации. Имено, епскиот модел на пеење – во кој се величале херојските подвизи и храбри постапки на античките јунаци во одбрана на вишите вредности – може да се лоцира во друг мистерионски култ – каков што би бил на пример самотрачкиот, но ова засега останува на ниво на претпоставка. Така практично, можеме донекаде да ја откриеме генезата на културните практики преку поврзувањето со едни од најстарите иницијационски ритуали. Она што е особено индикативно за балканскиот фолклор е што народниот пејач подеднакво ги пеел и епските и лирските теми. Може да се каже дека институцијата народен пејач – кој не само пее туку и свири – била толку канонизирана што опстанала толку долго уште од античките времиња, токму преку одржувањето на орфичките мистерии.

На прв поглед можеби изгледа недостижно повлекувањето паралела меѓу една толку далечна, па дури и сакрална материја како што е орфичкиот култ и народната лирика која иако живо пулсирала меѓу народите на овие простори сепак свое писмено

осведочување добива дури во 19 век, во екот на романтичарското движење на европските народи.

Постојат многубројни фолклористички студии кои се занимаваат со поединечни митски аспекти и нивно подоцнежнo транспонирање во народната книжевност. Еден таков пристап ни нуди и еден од нашите најзнаменити фолклористи Кирил Пенушлиски, кој во својата книга *Митот и фолклорот* го анализира топосот на сонцето во народните умотворби (Пенушлиски, 1996: 17-34), а ние овде само би се надоврзале дека покрај тоа што Сонцето како антропоморфен лик се сретнува во словенската митологија, уште подалеку можеме да го сретнеме и во античката митологија како богот Хелиос.

За да можеме конкретно да ги доведеме во релација античките и фолклорните текстови, а со тоа да ја начнеме проблематиката на орфичкиот култ, ние ќе го ползуваме циклусот Орфички химни, збирка од 87 кратки религиозни песни за кои се смета дека се засновани на верувањата во орфичкиот мистичен религиозен култ. Токму во овие химни, седмата химна по ред (Taylor, 1787: 122)¹³ е посветена токму на Сонцето, т.е. на Хелиос и овде токму како што доликува и на самата потреба заради која се пишувани овие химни, со неа се воспева самиот Хелиос како бог и се величаат неговите епитети – „Со разнозвучната златна лира што е твоја/исполни го светот со божествена хармонија“, за на крајот на химната да се побара благослов за божествен живот на поклониците. И покрај сите одлики на божество во овие химни, во песните што ги посочува Пенушлиски во својата студија „Мотивите за сонцето во македонскиот фолклор“ Сонцето е прикажано како изразито антропоморфно битие кое не само што има мајка туку има и потреба од жена како што е песната „Јана и Сонцето“, која практично е во согласност со народниот свадбен обичај (Пенушлиски, 1996: 26).

Значи, она што ја разликува народната песна од античката химна – е, најпрвин, отсуството на свечен тон, а потоа и сведувањето на античките божества на нивото на луѓето, за да може да се оствари непосредна комуникација, па дури и некаков сојуз, да речеме брачен, каков што е оној меѓу Сонцето и Јана. Се разбира, и намената на двата типа творби е различна – античките орфички химни претставувале вовед во иницијационските ритуали и бидејќи биле обраќања на античкиот пантеон, тие практично претставувале инвокација на божествата за да може да се случи свечениот сакрален чин на посветување на луѓето во вечните тајни. Со самото тоа што народните песни ја изгубиле таа химнична одлика, но ја задржале својата применливост – да бидат пеени при разни обредни практики – како во случајот со свадбениот обред – тие практично токму и поради тој факт опстанале толку долго во живот. Нивната распространетост меѓу луѓето ја надминала таа тесно ограничена употреба за сакрални цели, со што ја добиле својата прагматичност и својата одржливост до денешни дни.

Се разбира, како остаток од таа палета на ликови од античките орфички химни во фолклорните песни не е само Сонцето, туку и Месечината, Деница, ѕвездите, небото, облаците, ветерот, огнот, водата (океаните и морињата), земјата, природата, сè до наречниците, па дури и ако земеме дека самовилите, иако под влијание на словенската митологија, се, всушност, видоизменет облик на нереидите и нимфите, како водени суштества. Таков типичен пример се митолошките или „самовилските“ народни песни (како што ги нарекуваат браќата Миладиновци), а за тоа каков бил патот на тоа транспонирање мошне умесно говори анализата на младиот Слободан Танасковски во

¹³ <https://archive.org/details/b28775430/page/122/mode/2up>

студијата „Компаративистичко согледување на нимфите во хеленската и самовилите во јужнословенската митологија“¹⁴.

Веќе рековме дека голем придонес во приближување на проблематиката на митологијата и компаративните религии дадоа антрополозите Џејмс Фрејзер и Мирча Елијаде. Релацијата меѓу античките религиозни култови и конкретен мит (митот за Аполон – делфиски иницијации, митот за Деметра – елеусински иницијации, митот за Дионис – дионизиски иницијации, митот за Орфеј – орфички иницијации) и ден-денес е тема на опсервација на многубројни проучувачи на античкиот свет и книжевност. Но, бидејќи ништо не исчезнува на овој свет туку само се преобразува, како што мошне умесно ни кажува и самиот наслов на делото на Овидиј, *Метаморфози*, и ние би сакале да веруваме дека на овие антички култови, практики и химни се надоврзале новите верувања и доктрини, како што е на пример христијанската доктрина и славењето на новите празници и светци, како ликови со натприродна моќ кои се ставаат во служба на човештвото, како што и се посочува во една од варијантите на темата на сончевата женидба дека „утре е Ѓерговден“ и дека тогаш ќе ја грабнат момата да му биде жена на Сонцето (Пенушлиски, 1996: 27).

Химничниот карактер на старата книжевност не исчезнал туку само се трансформирал во новата богословска литература, каде што покрај химните кои биле посветени на одредени светци и учители, се пееле и молитви, така што ние со право можеме да речеме дека античките химни добиле свои наследници во ликот на христијанските химни и молитви, како нивен сакрален израз и народните обредни песни, како нивен профан и практичен израз.

Дали можеби античката митологија не би требало да се смета за некој првобитен фолклор и за некаков претходник на подоцнежниот балкански фолклор, кој, во случајот на Јужните Словени, особен замав зел со развивањето сопствена словенска митологија и со преработките на библиските приказни, таканаречените апокрифи, додека христијанскиот канон морал строго да се придржува до преводите на литургиските молитви и песни. Сепак, меѓу усната или народна книжевност може да се забележи влијанието на ова античко наследство особено во општењето на луѓето со природните и натприродните сили.

Друг аспект што може да се разгледува во однос на врските меѓу орфичкиот култ и народната лирика е секако мелографијата. Тука на помош може да ни дојде еден податок од светската мелографија дека најстари нотни записи на уметнички артефакт се Делфиските химни, односно две плочи на кои се претставени, на првата вокално, а на втората инструментално, фрагменти од химни посветени на Аполон. Тие се сметаат за најстар мелографски запис¹⁵. Артефактите се откриени во 1893 година од страна на францускиот археолог Теофил Умол. Овој податок покажува дека и старите народи ја уважувале практиката на конзервирање, т.е. зачувување на мелодичноста на своите усни традиции.

Она што е уште поважно е дека под нотните записи биле запишани и имињата на авторите. Значи, авторството како категорија било зачувано во најстарите времиња, но со оглед на многубројните преработки на книжевниот корпус, при негово препишување и евентуално преведување, авторството го изгубило своето значење не само поради хронолошката дистанца туку и поради многубројните интервенции во смисла на тоа да се приспособи општата рамка на употреба на овие творби. Да речеме во словенската

¹⁴ https://www.systasis.org/pdfs/systasis_27_4.pdf

¹⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/Delphic_Hymns

култура, тезата за анонимниот народен автор, што како категорија постои во фолклористиката, особено во апокрифната литература, може да најде свое оправдување во извесното отстапување од библискиот канон, поради што авторите морале да се заштитат од евентуални правни консеквенци и поради тоа авторството станало анонимно.

Се разбира, ако одиме подлабоко, може да се рече дека ова изоставување на авторството својот извор би можело да го има и во некои претходни културни практики, како што е иницирањето во мистериите, за кои ние сакаме да веруваме дека едноставно не исчезнале туку продолжиле да постојат само во поограничен обем дури и во новата ера. И бидејќи еден од условите да се учествува во мистериите е да не се зборува воопшто за нив, за да не се наруши нивната сакрална димензија, а со тоа и учесникот не смеел да се издаде на никого дека воопшто учествувал во нив, изоставувањето на името на конкретниот автор под која било творба, како резултат на иницирањето во мистериите, има своја подлабока културолошка оправданост.

Секако, и ние во македонскиот фолклор имаме свое мелографско фолклорно наследство, почнувајќи од Наум Миладинов, како првиот македонски мелограф, во екот на романтизмот, па завршувајќи со Васил Хаџиманов и Живко Фирфов во дваесеттиот век. Она што е важно да се каже за народните умотворби, особено за народните песни е дека најчесто народните песни биле запаметени со мелодија, па така и биле кажувани односно пеени.

Постоењето на категоријата народен пејач директно имплицира на еден од најпознатите пејачи во историјата на човековата цивилизација, Тракиецот Орфеј и неговата лира. За неговото постоење и живот дознаваме од безброј легенди и извори, но еден од поверодостојните извори се Десеттото и Единаесеттото пеење на Овидиевите *Метаморфози*. Се чини сепак споменот за него бил особено зачуван токму поради тоа што се сметал за зачетник и основач на филозофскиот и религиозен орфички култ и од кој, со право, неговите приврзаници преку хармоничните звуци на лирата се упатувале во совршената космичка хармонија, која особено важно место имала во учењето на Питагора (Митевски, 2012: 205), како еден од најзнаменитите орфичари.

Може ли народните пејачи, кои во фолклористиката, благодарение на неуморните запишувачи и собирачи, се документирани со своето име и потекло, да се сметаат за далечни наследници на орфичкиот канон како продолжувачи и репродуктивци на орфичката песнопојна традиција, бидејќи се чини дека, со оглед на многубројните творби што ги знаеле наизуст, биле особено поклоници на Мнемосина, божицата на памтењето, која исто така е дел од божествата на кои им се посветени орфичките химни и мајка на музите? И покрај тоа што во античките извори се тврди дека на животот на Орфеј му пресудиле полудените баханалиски нимфи, а дека една од причините за тоа било исклучувањето на женските припадници од орфичкиот ред (Ovidij, XI: 225), што не било случај на почетокот на основањето на култот, сепак мислиме дека е потребно родово ревидирање на категоријата народен пејач – односно народна пејачка, ако се земе предвид солидниот број жени кои ги знаеле и пееле народните песни. И токму поради тој факт, и самиот српски народен собирач, еден од поголемите на овие јужнословенски простори, Вук Караџиќ, во својата систематизација на големиот опус народни песни, ги дели на т.н. „женски“ и т.н. „машки“ песни. Поконкретно, женските песни се лирските народни песни, а машките песни се епските народни песни (Саздов, 1988: 53).

Дека орфичкиот култ останал да живее и по смртта на Орфеј, најдобро ни сведочи легендата за светилиштето на Лезбос, каде што се смета дека е погребана главата на Орфеј (Ovidij, XI: 226) кое најверојатно станало и место за аџилак каде што доаѓале

поклониците на орфичкото учење. Можеби и не е толку чудно што меликата, песна што се пее со мелодија, особено се развила на Лезбос, чија музичка школа уживала голем углед и чија популарност ја истакнувала и самата Сафо (Ѓуриќ, 1986: 188). Во лириката на Сафо не само што се прикажувале интимниот женски свет, женската еротичност и длабоките страсти, туку и се воспевале античките божества. Може да се рече дека ниту една песна, и во предхомерскиот и во хомерскиот период, не започнувала без обраќање на некое од божествата и нивно одоброволување во смисла на давање благослов за секоја човекова активност. Самата Сафо пишувала химни, љубовни песни и епиталамии (Ѓуриќ, 1986: 196), кои претставувале обработка на народните свадбени песни. Како што бил прикажуван и самиот Орфеј како свира со лирата опкружен со разни животни, на ист начин е прикажувана и Сафо околу која се насобрани нејзините ученички како пеат и свират. Колку таа женска лирска школа на Сафо била особено влијателна и во подоцнежните времиња, се гледа и во тоа што самата Сафо била нарекувана женски Хомер, а била вклучена и во канонот на деветтемина лиричари, како единствена жена (Ibid. 200).

На ист начин како што било големо влијанието на орфичката школа, може да се смета дека и школата на Сафо извршила исто толкаво влијание во смисла на распространување на чистата лирика, како песна на чувства, односно како песна што редовно се пее и има своја мелодија.

Се разбира, ние овде ги засегнавме самите орфички химни како извесна текстуална предлошка преку која дадовме еден малку поинаков пристап на лирските песни, но не треба да се заборава и самото влијание што го извршил митот за Орфеј, особено зачуван во римската книжевност и неговиот мотивско-тематски спектар, како да речеме: темата на одењето во подземниот свет, мотивот на распарчувањето, мотивот на мртвата сакана, мотивот за оживување на мртвите. Овој спектар е многу поблиску до елегиската отколку до меличката форма, но ние сакаме да веруваме дека директен продолжувач на елегиската форма, која патем сите антички филолози ја толкуваат како тажаленка (Ibid. 154), имаме најексплицитно во тажачките обредни песни, но и во народните балади, како еден вид лирско-епски жанр. Таков еден мотив за кој дури и грчкиот истражувач Александрос Акритопулос тврди дека е распространет на дури седум јазици во балканскиот регион е мотивот на оживеаното братче и неговата сестра, кој ние го најдовме во словенската варијанта „Браќа и сестра“. Иако неговото истражување не е фолклористичко, туку е посветено на мултикултурализмот и имиграцијата, Акритопулос тврди дека со оваа народна песна (грчката верзија е наречена „Песна за мртвиот брат“ – „*Tou nekrou adelfou*“), може да се зборува за заедничка културна традиција и заедничка балканска сопственост, што е особено показателно во нејзиниот драматичен сиџет (Akritopoulos, 2012: 1).

Имено, содржината е слична во сите седум варијанти, а таа е следнава: по мажачката на единствената сестра во туѓина, деветте браќа умираат од неизлечлива болест, а сестрата не знаејќи за тоа почнува да се чуди зошто никој од нејзините најблиски не ѝ доаѓа на гости. По извесно време по Божја намисла, откако Господ ги испраќа двата свои ангели да го оживеат најмалото братче, тоа оди да ја посети својата сестра и да ја донесе кај мајката за да ја разбере трагичната семејна вест за погибијата на нејзините браќа. На самото доближување до семејната куќа, веднаш наспроти белата црква, малото братче ја напушта сестрата и се враќа во гробот. Сестрата го продолжува патот до семејната куќа каде што ја сретнува зацрнетата и ужалена мајка, ја гушнува и двете умираат од преголема жал. Дека елегијата, и покрај тоа што спаѓа во лирските песни, повеќе клони кон мешаните лирско-епски видови, како што е баладата, на пример,

ни покажува и фактот што елегиите во античките времиња редовни биле пеени во придружба на фрула, а не на лира, што секако говори за други култови.

И на крајот, за уште еднаш да ја покажеме женската димензија на лирската песна, во примерот на тажачките народни песни, ќе посочиме на фактот дека иако има случаи и мажи да тажат, тажачките песни им припаѓаат на жените (Китевски, 1997: 192), како и на фактот за постоење на професионални тажачки како интерпретаторки на тажачките песни (Китевски, 1997: 206). И овде ние би можеле да подвлечеме извесна релација со далечните антички мистерии ако имаме на ум дека истите тие настанале кога се случила смрт или загуба на некој близок, да речеме походот на Деметра по Персефона, или на Дионис по Семела или на Орфеј по Евридика во Подземното царство. Зар и ден-денес сè уште не се слуша одекот на нивниот плач по нивните сакани?

Токму тој близок допир со смртта и ги предизвикала античките народи да тргнат во потрага во вечната суштина на постоењето, па како резултат на таа потрага и настанале тие древни иницијациски ритуали. Иницијантите во античките мистерии, особено орфичките, откако ќе станеле посветеници во тајните на вечниот живот, го надминувале стравот од смртта, за да му се радуваат на животот воспевајќи го космосот и неговата хармонија и славејќи ја песната.

Може ли да се тврди дека добар дел од балканската лирика израснал под закрилата на орфичката доктрина, како конкретна музичко-инструментална и пејачко-вокална практика, во вид на обредни народни песни кои се пееле во конкретни ситуации и на конкретни празници и во вид на љубовни песни, како типичен израз на меличката школа? Дали може да се зборува и за влијанието на другите антички мистерии врз фолклорните жанрови како што се елеусинските мистерии и божицата Деметра и трудовите песни, особено жетварските? Дека елеусинските мистерии биле поврзани со некоја аграрна мистика, е секако неоспорно (Елијаде, I, 252).

Како и да е, балканскиот фолклор, а особено македонските народни умотворби се богат извор за проучување на меѓусебните влијанија и преплетувања не само на античките мистерии, хеленската и римската книжевност, туку и средновековната христијанска литература и словенската митологија, како извесен пандан и продолжение на античката химнична литература и античката митологија.

2.2. Веда Словена во контекст на европското орфичко книжевно наследство

Појавата на митот за Орфеј уште во делата на старите антички автори, како и востановувањето на орфејски мотиви во литературата кои се проследуваат преку средновековната до ренесансната и класицистичката литература, заклучно со нивната романтичарска и модерна обработка, до денешни дни ги принудила книжевните историчари и проучувачи да ја нотираат орфејската приказна низ историјата на книжевните процеси, појави и феномени како една константна книжевна тема.

Во светската книжевноисториска литература има доста такви антологии, хрестоматии и зборници кои главно ги обработуваат аспектите на митот за Орфеј, разработен во разни книжевни дела. Сите оние збирки што го носат предзнакот на класичните антички митови застапени во книжевните дела презентираат и многу други мотиви и ликови од богатата античка митологија, но бидејќи нам предмет на интерес ни е митот за Орфеј и неговата обработка во книжевноста, ќе ги наведеме најпрвин првичните извори во кои тој се сретнува и од кои понатаму следните автори низ текот на историјата црпат инспирација за своите книжевни творби.

Во хрестоматиите и антологиите најчесто се сретнуваат античките класични автори во чии дела на каков било начин е засегнат митот за Орфеј, па меѓу неизбежните тука на прво место се набројуваат – Платон со извадок од *Гозба*, Аполониј од Родос, Аполодор, Филострат, Калистрат до Диодор од Сицилија, а секако се наведени и раните римски автори: Вергилиј со *Метаморфози*, Овидиј со *Георгики*, Хорациј со *Уметноста на поезијата*, Боетиј, Клемент од Александрија, завршувајќи го прегледот на орфејската литература со средновековната англиска песна „Сер Орфео“, која брои 604 стиха и практично е една моделирана верзија на митот за Орфеј и неговата Евридика.

Во општите антологии, пак, се прави еден поцелосен увид во делата на авторите кои се занимавале со обработката на класичната митологија, па еден пример за таква критичка антологија е книгата *Класичната митологија во англиската литература* од 1999 година од авторот Геофри Мајлс во која покрај низа други мотиви, еден убав дел од книгата е посветен на мотивот на Орфеј, каде што исто така се наведени хеленските и римските автори, се разбира во превод на англиски јазик, но чиј преглед не завршува со средновековната романса „Сер Орфео“ од раниот 14 век, туку појавата на фигурата на Орфеј се проследува и во делата на англиските автори: Роберт Хенрисон во доцниот 15 век, Едмунд Спенсер и Вилијам Шекспир во 16 век, Френсис Бекон и Џон Милтон во 17 век, преку Александар Поуп и Џон Драјден во раниот осумнаесетти до Вордсворд, Бајрон и Пикок во 19 век, Шели, Бро, Браунинг, до Одн, Хилда Дулитл, Мјуриел Ракејсер, Маргарет Етвуд во 20 век (Miles, 1999, 7).

Ги набројав редоследно овие автори со една цел – да се укаже на тоа дека европската, англиската и американската литература хронолошки го проследуваат овој мит, и не само него, во еден поопсежен преглед на книжевните процеси во нивниот развој.

Друга таква книга е да речеме *Класичната традиција – грчките и романските влијанија врз западната литература*¹⁶ од Гилберт Хигет, од 2015 во која се прави еден опсежен пресек на влијанието на античката литература врз современите книжевни автори, како извесни наследници и продолжувачи на таа традиција. Она што е особено важно за нашата студија е дека појавата на Орфеј во европската книжевна историја се посведочува во разни книжевноисториски проучувања и тоа речиси во сите векови од новиот милениум, додека неговиот третман како книжевна предлошка особено е застапен кај авторите на европскиот романтизам, особено германскиот романтизам. „Новиот начин на гледање и чувствување беше обликуван од нов, органски модел на мислење; неговата содржина беше предоминантно 'митска'; и неговиот начин на перцепција беше ироничен и парадоксен“, како што вели Валтер Штраус во својата книга за орфичката тема во модерната литература, во поглавјето посветено на Новалис: Орфеј Магионичарот (Strauss, 1971:20).

Каде е тука балканската литература, која може да се земе како регионална одредница за народите и авторите што живеат и творат на територијата на Балканскиот Полуостров, од кој важен дел се и грчката култура и народ? Иако европскиот а особено „германскиот романтизам и германската школа на споредбена митологија и лингвистика дале решавачки поттик на словенските народи за занимавање со сопствената митологија“¹⁷, што ќе рече словенската митологија, сепак ако европскиот романтизам ја

¹⁶ Gilbert Highet, *The Classical Tradition Greek and Roman Influences On Western Literature* Oxford University Press, 2015

¹⁷ Дејан Ајдачић, О религиозним мистификацијама народних песама балканских Словена у 19. веку, 2005, <http://www.tvorac-grad.com/velikani/mistifikacija.html>

опфаќа првата половина на 19 век, во балканската литература во втората половина се одвива една негова задоцнета фаза, кога засилено почнуваат да се објавуваат фолклорни материјали.

Во истото тоа време во Франција се појавува нова поетска школа, која ќе се сврти кон мотивите на класичната митологија, Парнасовската школа (наречена така според заедничките зборници објавени во 1866, 1869 и 1876 под името „Современ Парнас“). Нејзини рефлексии ќе се одразат и во балканската литература, имено, во новата грчка литература, кога ќе се јави парнасијанизмот на Костис Паламас и неговата Нова атинска школа (1880) и во чие творештво се сретнуваат мотиви од класичната митологија, меѓу кои и ликот на Орфеј, како и во творештвото на други грчки автори од тоа време како што е Димитриос Папаригопулос, а парнасовци ќе се појават и во новата српска и хрватска книжевност, со обработка на теми од класичната митологија.

Овие два културноисториски феномени (европскиот романтизам и Парнасовската школа) ги споменуваме како контекст во кој ќе се јават уште два важни книжевни настани, а тоа е појавата на книжевните мистификации среде јужнословенските литератури, како и објавувањето на првите романтичарски авторски и уметнички поеми. И во таа смисла, може да се каже дека во книжевноста од словенскиот јазичен ареал (поради јазичната бариера нема да можеме да ги вклучиме романските, албанските, грчките и делумно турските автори), особено онаа на јужнословенските народи, се чувствува некаков интерес за класичната старогрчка литература, но само во доменот на хомерскиот, односно јуначкиот тип на пеење, за што сведочи и појавата на романтичарските поеми, кои се многу поблиску до епскиот отколку до лирскиот начин на пеење, затоа што во тоа време се обелоденуваат и се објавуваат и епските циклуси за Крале Марко и Болен Дојчин. Тој индивидуален творечки глас се појавува во делата на Мажураниќ, Његош и Прличев, кој не отстапува многу од духот на народната традиција, но покажува автентична авторска стилизација.

Јужнословенските литератури, како најблиски соседи на старата античка култура и литература, на извесен начин го инкорпорираат класичниот хомерски концепт на пеење – така што може да се повлече извесна паралела со хомерската хероична епичност во однос на епскиот циклус за Марко Крале, кој иако може да има античка, па дури и индоевропска предлошка на ликот херој (Митевски, 2008: 83) сепак е испеан во духот на словенската митолошка матрица. Најдобар пример за тој херојски наратив се поемите на македонскиот преродбеник Григор Прличев, кои се едни од првите индивидуални авторски творби на македонските простори и кои не се напишани ниту на македонски ниту на кој било словенски јазик, затоа што во тоа време практично не постои стандардизиран македонски литературен јазик, туку на новогрчки (веќе е познато дека за својата поема „Сердарот“ тој во 1860 ја добива главната награда за најдобра поема на грчки јазик на атинскиот конкурс и го добива епитетот „Втор Хомер“).

Тоа на најдобар можен начин ја покажува животворноста на античките традиционални книжевни модели во однос на епскиот поетски дискурс, иако и таму, по урнек на ликот херој како што беше примерот со епскиот циклус за Марко Крале, се пее за локален национален херој, Кузман Капидан, поточно се опеваат неговото јунаштво и храброст. За неизбежното влијание на хомерскиот поетски модел врз творештвото на Прличев зборува не само тоа што Прличевите поеми се пишуваат на новогрчки јазик (па со тоа може и полесно одело усвојувањето на поетските фрази и изрази во хомеровски стил) туку и самиот епски формат во кој пишувал и Прличев најлесно можел да се проучи преку веќе постојна епска парадигма, како што биле делата на Хомер.

За ова поподробно зборува Витомир Митевски во својата книга *Хомер и Прличев: влијанието на хомерската епска поезија на 'Арматолос' и 'Скендербеј' од Григор С. Прличев* (1995). Се разбира тука не треба да се заборава Прличевата склоност кон јазици и неговата преведувачка активност, како што вели Горан Калоѓера: „Всушност, можеби најдобар пример за врвен преведувач е самиот Григор Прличев, неоспорен познавач на францускиот, италијанскиот и грчкиот јазик, кој со својот препев на Ариостовиот 'Бесен Орландо' докажал дека претставниците на македонската преродба успешно комуницирале со најголемите дела на европската книжевна класика“¹⁸. Тоа покажува дека Прличев бил отворен и кон европските епски дела на ренесансата.

Во напливот на романтичарски книжевни дела и фолклорни зборници, почнуваат да се пишуваат и да се објавуваат и книжевни мистификации, како што вели Тодоровски „појавата на сите литературни мистификации во Европа најтесно е поврзана со епохата на романтизмот“ (1967: 18). За феноменот на мистификациите општо, зборува и српскиот фолклорист Дејан Ајдачиќ во својот текст за религиозните мистификации на народните песни на балканските Словени во 19 век, кој вели дека „во историјата на фолклористиката не може да се занемари и не е занемарен фактот дека некои запишувачи и приредувачи на народни умотворби менувале одделни елементи од содржината, формата и изразите на изворните песни и ги приспособувале според личното гледање на народниот јазик и култура, додека некои од нив сами ги пишувале текстовите лажно претставувајќи ги како народни“¹⁹.

Во тој обид да се внесе лично авторство би можеле мистификациите да ги сметаме како еден преоден жанр од фолклорна кон уметничка творба, каде што објавувачите не застануваат зад тие дела како автори туку како запишувачи на божемни односно лажни умотворби или како што убаво забележува Науме Радически, во својот текст „За потребата од препрочитување на мистификациите во македонската литература“²⁰, дека „мистификациите се една гранична појава, гранична и како народно, гранична и како уметничко творештво“. Се разбира за фолклористиката овие дела немаат научна вредност, па сепак тие претставуваат одраз на времето во кое се појавиле. Такви познати европски мистификации се: шкотскиот „Осијан“ на Џејмс Макферсон, француската „Гусла“ на Проспер Мериме, чешкиот „Кралевдворски ракопис“ на Вацлав Ханка. И во ова друштво Гане Тодоровски ја сместува и мистификацијата *Веда Словена* на Стефан Верковиќ и Јован Гологанов. Тодоровски се смета за еден од нејзините најдобри познавачи на нашиве простори. Не треба да се пренебрегнат анализите и на другите книжевни мистификации и мистификатори во бурниот македонски националнопреродбенски 19 век, кои биле предмет на проучување од страна на Блаже Конески, Гане Тодоровски, Науме Радически, Нина Анастасова-Шкрињариќ (Јордан Хаџи Константинов-Џинот, Трајко Китанчев, Марко Цепенков, Ефтим Спространов) (исто кај Радически).

Но бидејќи нашето поле на интерес се орфејските мотиви во јужнословенските литератури во 19 век, или поконкретно одгласот од митот за Орфеј и неговата обработка во периодот на балканскиот романтизам, би требало да кажеме дека и покрај тоа што, од денешна гледна точка, е подзаборавена како книжевен артефакт, и покрај тоа што е

¹⁸ Види во: Македонската и хрватската преродба – сличности и разлики, http://www.makedonikalitera.mk/images/Izvadoci/MAKEDONIKA_br.2.pdf, 34.

¹⁹ Дејан Ајдачиќ, 2005, О религиозним мистификацијама народних песама балканских Словена у 19. веку <http://www.tvorac-grad.com/velikani/mistifikacija.html>, 2005

²⁰ Види на: <https://www.reper.net.mk/2014/06/12/za-potrebata-od-preprocituvanje-na-mistifikaciite-vomakedonskata-literatura>, 2014

категоризирана како мистификација, *Веда Словена* се локализира во времето на балканскиот романтизам и со тоа ѝ припаѓа на романтичарската епоха. Оваа мистификација е интересна за нас затоа што содржи, ни помалку ни повеќе, туку вкупно шест записи кои се посветени на книжевниот лик Орфен/Орпју, кој се доведува во релација со ликот од античката митологија, познатиот тракиски пејач Орфеј. Тоа се песните: „Раѓање Орфеово“, 1153 стиха, „Пак за раѓањето на Орфеја, но различно“, 579 стиха, „Пак за раѓањето на Орфеја, но различна“, 629 стиха, „Пак за раѓањето на Орфеја, но инакво“, 550 и „Орфејова женидба со ќерка на арапски крал“, 853 стиха во *Веда Словена*, книга 1, а во втората книга како издвоена се јавува песната „Орпју се жени за мома Врида ќерка на Јудна краља“, 401 стих, *Веда Словена*, книга 2.

И додека еден од најголемите француски слависти на 20 век, Луј Леже, кој прв ја предупреди научната јавност дека станува збор за мистификација, поучува да се прави строг рез меѓу митологијата и фолклористиката, *Веда Словена* е еден нетипичен пример на (лажна) народна умотворба во која се инкорпорира и митот за Орфеј, но во сосема поинаква верзија. Дека во народните умотворби, особено во лирската поезија, многу повеќе се сретнуваат ритуалните песни поврзани со христијанските празнувања, а многу помалку со чисти мотиви од античката митологија (во проучувањата на Пенушлиски, Вражиновски), може да ни го потврди токму тој колективен народен дух низ чии песни се одразувал религиозниот и духовен светоглед. Се разбира, присуството на змејови, самовили, далечни земји, патувања, преселби зборува, сепак, за еден архаичен слој од словенската митологија. Но, споменувањето на Орфеј во *Веда Словена* за нас е знак за нешто повеќе, не само затоа што се izdelува по својата содржина во однос на другите умотворби од тоа време (втората половина на 19 век) туку и затоа што прави упад во тој колективен фолклорен систем. Без оглед што се смета дека самата *Веда Словена* нанесува штета на балканското фолклорно наследство со својата фалсификатност, за неа до ден-денес се негува одреден култ од страна на нејзините приврзаници. Научното несогласување околу вредностите на *Веда Словена* и проблематизирањето на нејзиното авторство не нè лишуваат од тоа да го проучиме аспектот на орфејското прашање што таа го засегнува.

Во нашите досегашни истражувања, на никаков начин не наидовме ниту на споменување, ниту на какво било евидентирање на делото во зборници кои го обработуваат митот за Орфеј и на мислење сме дека е така затоа што освен во сличното потсетување на самиот лик во песните, во кои се сугерира дека главниот лик Орфен е познатиот тракиски пејач од антиката, ништо друго не алудира ниту потсетува на познатиот антички мит, пренесен не само од латинските изворници туку и од подоцнежните европски автори кои практично го преработуваат и се навраќаат на него во своите творби онака како што е веќе познат во класичната митска рамка.

Мора да се спомене дека приказната за Орфеј која е инкорпорирана во *Веда Словена* е во состав на една друга поширока наративна рамка во која ликот на Орфеј е даден низ една епско-херојска перспектива, но за да видиме во што таа отстапува, а во што е слична со традиционалната наратија за Орфеј, ќе мора да пристапиме кон детална анализа на песните за Орфеј.

Иако *Веда Словена* по својот обем припаѓа на епските форми и би можела според некои формални одлики да се нарече еп, поради отсуството на константна наративна нишка – која е прекината со варијации на тема, како што е темата за ликот, раѓањето и животот на Орфеј, во првото издание од 1874 објавено во Белград, делото ја нема таа конзистентност во својата фабула и според тоа не успева да оствари уметнички литерарен ефект, со што останува во доменот на неуспешен обид за книжевен артефакт, прогласен

за фалсификат многу набргу по објавувањето. Тоа не е случај со другите книжевни мистификации што се појавуваат во тоа време, како што се „Гуслата“ на Проспер Мериме и „Кралевдворскиот ракопис“ на Вацлав Ханка, од кои првиот признал дека ја мистифицирал творбата, а вториот воопшто не ја признал неавтентичноста на своето дело, што значи дека заблудата, односно измамата во *Веда Словена* се открива многу рано токму поради таа некомпактност на нејзината содржина (за тоа опширно пишува Тодоровски во својата докторска дисертација за *Веда Словена*).

Делото, од неговата појава до денес, било предмет на голем број контроверзи – од тоа дека е фалсификат – до тоа дека претставува одраз на духовните хоризонти во тоа време, но доколку се отргнат овие интерпретации и го разгледуваме како еден чист книжевен документ, со сите слабости и мани, ќе видиме дека тоа е навистина обемен спис, на кој му недостасува цврста наративна структура, за што ќе алармираат и нејзините најрани проучувачи кои ќе застанат против делото како творба со уметничка вредност. За нејзиното авторство, автентичност и потекло дури и денес се крева бурна академска расправа, но ако се земе дека делото засегнало еден поголем дел од реформираната академска научна јавност во тоа време, односно имиња од француската и руската славистичка наука, кои се изјасниле негативно во однос на *Веда Словена*, односно го прогласиле за неверодостојно во однос на изворните фолклорни материјали што се појавувале во голем обем во тоа време, тогаш би требало прашањето за нејзиниот книжевен квалитет да го оставиме настрана.

Погледнато од денешна перспектива, околу самото дело веќе е изградена една цела наука со аргументи за и против, така што *Веда Словена* веќе се издвојува како посебен феномен во европската фолклористика, кој не само што предизвикува нови и нови полемики туку и придобива нови приврзаници и нови противници.

Меѓу приврзаниците се оние што сакаат да веруваат дека ова дело е навистина дел од колективната меморија на еден народ, а во тоа најголема улога има пренесувањето на колективното знаење од колено на колено, значи онака како што е слушнато и раскажано од предците, но за жал, она што е содржано во *Веда Словена* ниту се сретнува ниту се повторува на друго место и во други дела како што тоа било со многубројните верзии на едни исти народни песни или приказни. Она што може да се издели како вредносна придобивка од објавувањето на *Веда Словена* е тоа дека и нашата културна средина може да се пофали со своја мистификација, што како практика воопшто не била непозната ни нова ниту за европската литература ниту за романтичарската епоха. Појавата на мистификации во европската литература во времето на националната преродба на одделните европски народи – се чини го претставуваат оној преоден период во кој од анонимно, народно, а во случајов и квази авторство, ќе се премине на индивидуално уметничко творештво во секоја посебна национална култура. Се разбира, индивидуалните уметнички творби ќе се пројавуваат во својата изворност и оригиналност.

Исто така, приврзаниците на *Веда Словена* би сакале во неа да видат продолжување на традицијата на епски дела како што се оние на Хомер, Овидиј, Вергилиј, па дури и на Џон Милтон и би сакале, по својата обемност, да ја споредат со традиционалните епски дела, но таа, сепак, според својот уметнички и стилски квалитет и изразност, во многу нешта заостанува зад нив, не само поради немањето изграден јасен авторски уметнички стил, а тоа и не можела да го постигне бидејќи го имитирала оралниот образец, туку и поради, би можело да се рече, полифоничноста, недоследноста и несистематичноста во стилскиот израз, ако се земе дека извори на делото биле неколку народни пејачи, чиј факт исто така е доведен во прашање, при што останува целата

одговорност за делото да се префрли на запишувачот Гологанов, а не и на објавувачот Верковиќ кој воопшто не вршел никакви стилски корекции и измени. Не ни можеме да очекуваме каков било квалитетен производ ако се знае дека делото било продуцирано за многу краток временски период, без какви било интервенции и подобрувања.

Се разбира, целото пеење во *Веда Словена* воопшто не може да се вброи ниту во корпусот народни умотворби едноставно и затоа што ниту версификациски ниту ритмички го одразува тој колективен народен дух кој е препознатлив по пеењето во осмерци, единаестерци и дванаестерци. Може да се рече дека *Веда Словена* потсетува на еп, но само по своите формални одлики, што би се рекло по својата епска формална рамка, поради нејзиниот обем, но никако не и по нејзината суштина, а за тоа најдобро сведочат наведените песни за Орфеј кои воопшто немаат никаква поврзаност меѓу себе туку секоја донесува нова предлошка и сиже, сосема различни една од друга.

Исто така, неговите приврзаници може да сметаат дека ова дело е неправедно запоставено во историјата на литературата, но можеби попрво би се рекло дека сè уште не е докрај осветлено неговото културноисториско значење, поради неговите палимпсестни фолклорни и културолошки наслојки, кои колку и да се плод на фантазијата на неговиот автор – сепак се значајни за промислување на идеите од тоа време. Колку од тоа е измислено а колку автентично, во смисла на надоврзување на словенски, балкански, европски или светски веќе постојни, утврдени и веродостојни културноисториски и книжевноуметнички концепти, како што се да речеме грчката и индиската митологија или илиризмот и панславизмот, е сè уште предмет на истражување. Но иако европската научна јавност за појавата на *Веда Словена* го има кажано својот последен збор дека ја смета за книжевен фалсификат, ние, како негови денешни читатели и на извесен начин наследници на тоа и такво книжевно дело, ќе ја перципираме *Веда Словена* како историографски текст кој е вреден да се позанимаваме со него не само во однос на контекстот во кој се појавил туку особено во однос на она што го донесува како новина во сета таа книжевна орфејска традиција.

Ако споменеме два културноисториски феномени, од кои едниот е појавата на мистификациите во европската литература, а другиот присуството на фигурата на Орфеј од античкиот до современиот период, прашање е колку со тоа биле запознаени творците на *Веда Словена*. Еден дел од истражувачите на *Веда Словена* ја посочуваат наобразованоста на мистификаторот, кој во овој случај е селски учител по грчки јазик со словенско/македонско потекло Јован Гологанов, а тоа значи дека зборувал, предавал и се служел со грчкиот јазик и дека бил упатен не само во грчката литература, туку и во онаа романтичарска и преродбенска литература што се објавувала на словенските јазици – како хрватска, српска, руска, а која можел да му ја обезбеди Верковиќ. Се разбира тука се мисли и на книжевните мистификации кои најверојатно не му биле непознати.

Ако се земе општествено-историската и уметничко-поетичката контекстуализација на делото *Веда Словена*, не само во преродбенско-панславистички рамки, туку да речеме и во обземеноста на европската култура со ликот на Орфеј, особено во сликарството и неговата ликовна обработка, како и голем број оперски дела кои го обработуваат музички овој мит, што во тоа време можело да се види во разни оперски поставки, тогаш нема да нè чуди и интересот на авторите на мистификацијата да се зафатат со овој лик, особено ако се знае дека Стефан Верковиќ потајно се надевал дека однакаде ќе излезат заборавени песни за античкиот тракиски пејач Орфеј, и тоа ни помалку ни повеќе туку од селата во подножјето на Родопските Планини, од каде што се смета дека бил родум и самиот Орфеј. Тоа секако одело во прилог на панславистичката теза дека сите Словени имаат далечни антички корени.

Не сме сигурни дали до нашите творци на мистификацијата стигнала, на некаков начин, многу популарната средновековна анонимна староанглиска песна „Сер Орфео“, која и тоа како можела да биде инспирација за нови и нови интерпретации на митот за Орфеј.

Досегашните книжевноисториски проучувања го имаат детектирано присуството на ликот на Орфеј во книжевните обработки низ вековите на претходното илјадалетие и може да се заклучи дека не постои ниту еден период во кој на каков било начин не е засегнат Орфеј. Тоа може да се проследи од самите почетоци на новата христијанска ера, кога Орфеј и неговите симболи се заменуваат со Исус Христос и христијанските симболи, за таа опсесија со Орфеј да продолжи и во ренесансата, класицизмот и просветителството, романтизмот и модернизмот, и тоа не само во книжевните обработки, ами и во филозофските, сликарските и вајарските дисциплини²¹. Така, во ниту еден момент не стивнува интересот на европските автори за ликовите од класичната митологија, а сходно на тоа и за митот за Орфеј, за да кулминира на самиот крај на 19 век, на залезот на романтизмот кога во европската литература се јавуваат и првите импулси на симболизмот, кои во ликот на Стефан Маларме повторно ќе ја постават во преден план сликата на Орфеј како древен поет и пејач. Со ова сакавме да покажеме дека изворот за инспирацијата со ликот на Орфеј не мора да се бара само во старогрчките и латинските списи, или пак во романтичарските тенденции за славно минато, туку дека тој бил особено жив и актуелен и во времето на доцниот романтизам, кога и се појавува мистификацијата *Веда Словена*.

Сепак, дури и имагинарно да го замислиме делото *Веда Словена* како составен дел од некакви критички зборници на одредена античка тема, ќе видиме дека практично орфејската приказна во неа драстично отстапува од онаа во делата на римските и европските автори, иако кажавме дека уметничкиот и општествен европски контекст во тоа време е и тоа како орфејски облагороден и оплоден со изворната интерпретација на митот. Причината за тоа изместување од стандардната рамка на митот може да се бара во мотивацијата на главниот информатор, Јован Гологанов, кој доаѓа од регионот на Беломорска Македонија, а кој во тие историски околности бил изложен на присилна елинизација и асимилација на словенското население, како што тврделе многу македонски преродбеници, кои биле изразити словенофили, меѓу кои и Џинот (во едно писмо од 1856 година цитирано кај Тодоровски), така што видоизменувањето на митската приказна за Орфеј може да се толкува и како извесен пркос и отпор на словенското, односно македонското население кон безмилосната грчка и фанариотска општествено-политичка тортура, при што се јавила една нова интерпретација на ликот на Орфеј, и тоа во сосема друго руво, фолклорно и словенско.

Оттука и отпаѓа претпоставката дека делото *Веда Словена*, поточно делот за Орфеј, може да се доведе во врска со класичните изворници и неодминливите клучни дела на римската литература *Метаморфози*, од Вергилиј и *Георгики*, од Овидиј во кои се пренесува митот за Орфеј онака како што го знаеме денес, или пак да се повлече паралела со далеку познатата, анонимна староанглиска песна „Сир Орфео“ од 14 век, за која веруваме дека во средновековната литература одиграла важна улога во распространувањето на митот за Орфеј, иако во анализата што следува ќе видиме дека во *Веда Словена* сепак провејува и одгласот од овие дела. На мислење сме дека

²¹ Во книгата *Orpheus, Metamorphoses of a Myth*, уредена од Џон Варден, 1982, се обработуваат ликовите на Орфеј и Евридика во посебни студии во одделни периоди – римската литература, средновековниот период, сликарството во италијанската ренесанса, како и во оперските дела.

преработената и видоизменета верзија на митот, односно на ликот на Орфеј потполно се должи на претопувањето на класичната митолошка фигура во словенската митолошка структура, проследена со влијанија од религиозниот светоглед на информаторите на епот. Се чини дека информаторот многу добро знаел за популарноста на овој мит при книжевните обработки во делата на европските автори од претходните епохи, така што изборот на овој митски лик не само што се совпаднал со неговата актуелност туку одговорил и на барањата на собирачот Верковиќ да објави творби со тракиско-родопски происход, ако се земе дека Орфеј припаѓа на античкото тракиско наследство.

Немаме никаква сигурност да тврдиме дека овој деветнаесетовековен таканаречен еп би можел да се доведе во каква било реална врска со делата што го обработуваат митот за Орфеј (да речеме средновековната песна „Сер Орфео“, особено поради нејзината масовна раширеност и голем број преписи и читаност) или преку најавените песни за Александар и Филип Македонски, кои запишувачот Гологанов ветил дека ќе му ги испорача на Верковиќ, делото да се поврзе со „Александридата“ поради популарноста на овој историски роман за Александар Македонски, кој бил редовно четиво не само на средновековната читателска публика, туку и на јужнословенската интелигенција во 19 век ако се знае дека и Ѓорѓија Пулевски во својата *Славјано-македонска општа историја* напишал своевидна македонска „Александрида“, во која го претставил животот на Александар Македонски на мијачки говор²². Податокот од преписките на Гологанов и Верковиќ дека постојат песни за Александар и Филип Македонски, кои требало да се печатат во третата книга на *Веда Словена*, а што било откажано поради откривањето во научната јавност дека се работи за книжевен фалсификат на првите две книги, исто така е тема на научни истражувања, за што детално објаснува Ранко Младеноски во својата статија од 2011 година „Александар III Македонски во проектот ‘Веда Словена’ на Верковиќ и Гологанов“ (2011, 27-35).

2.2.1. Ликот на Орфеј во Веда Словена и „Сер Орфео“

Пред да пристапиме на подетална анализа на стиховите од двете дела, да кажеме само еден податок за средновековната песна „Сер Орфео“, а тоа е дека таа е сепак и напев, односно песна што се пеела, од страна на трубадурите или леј – жанр во англиската средновековна книжевност, а дека таков момент отсуствува во песните за Орфеј во *Веда Словена*. Имено, дури кога по извесно теренско истражување од самиот Верковиќ не се наишло на никакви пејачи кои ниту слушнале ниту ги знаеле, а особено не да ги пејат, песните за Орфеј – тоа било сигурен знак дека делото е фалсификат, што не било случај со другите информатори на Стефан Верковиќ, за народните песни што ги објавил пред *Веда Словена*, а кои ја потврдиле веродостојноста на песните. Овде се мисли особено на пејачката Дафина од Просеник, која за сите песни што му ги испеала на Верковиќ имала и мелодија, а тој самиот ја нарекол „наследник на Хомер“²³.

За да може поуспешно да ја направиме споредбената анализа на двете дела, ќе треба од опусот на песните за Орфеј од *Веда Словена* да одбереме една од нив, бидејќи ако ја земеме петтата последна песна од првата книга „Орфејова женидба со ќерка на

²² Види во книгата *Македонска Александрида*, која е објавена во 2005, Скопје, со подготовка и транслитерација на Блаже Ристовски и Билјана Ристовска-Јосифовска, Институт за национална историја.

²³ За ова види подробно кај Славчо Ковилоски, *Наследничката на Хомер: Дафина од село Просеник*, Серско, *Палимпсест*, бр. 7, 2019, Штип: УГД, Филолошки факултет.

арапски крал“, која има вкупно 853 стиха, ќе можеме некако рамномерно да ја сопоставиме на неа „Сер Орфео“, која содржи 604 стиха. Никако не би можеле во овој дел да ги изанализираме сите 5 песни за Орфеј (само од првата книга), од проста причина што вкупниот број стихови, кој изнесува 3 764 стихови, би го надминал 6 пати повеќе обемот на „Сер Орфео“ чија структура се чини дека е доволна за пеење и запомнување.

Имено, и во „Сер Орфео“ и во „Орфејова женидба со ќерка на арапски крал“, се чини дека општата текстуална матрица на митот за Орфеј е задржана, иако во „Сер Орфео“ покрај Орфеј и Евридика, чие име е заменето со друго, Хеуродис, е додаден и нов лик – виленскиот крал – а во „Орфејова женидба со ќерка на арапски крал“, пак, сосема отсуствува женскиот лик Евридика, правејќи упад во наративната нишка на митската приказна и заменувајќи ја сопругата на Орфеј со ќерка на арапски крал.

За сите овие отстапки од приказната за Орфеј има и логичка оправданост и во двете култури, како во англиската, така и во словенската, и тоа како директно влијание на келтската и словенската митологија, со присуство на самовили и јуди. Исламското влијание во *Веда Словена*, кое се огледува и во лексиката – зборовите како ашик, харем, арапски крал, земја Харабија итн., е подразбирливо затоа што Јован Гологанов ги запишал овие песни, како што вели, од Помаците, од регионите на Тракија и Македонија²⁴.

Некои етнолози во своите истражувања тврдат дека „Помаците главно живеела во области кои беа цел на бугарската експанзија по 1878 година (Пиринскиот и Родопскиот регион). Овие региони Бугарија ги доби по Првата балканска војна од 1912 година и нивната интеграција беше главна цел на бугарската политика од тоа време“ (Брунбауер, Улф, 2016, 7). Објавувањето на *Веда Словена* е во 1874, значи само четири години пред таа експанзија. Јазикот на кој се напишани овие песни, ако се из земе дека Стефан Верковиќ вршел какви било јазични и стилски интервенции, би требало да се припише на два извора – првиот, селскиот учител од егејскомакедонско потекло, роден во село Трлис, Неврокопско, Егејска Македонија, денес Грција, вториот – неговите информатори бугарските Помаци.

И додека во науката има поделени мислења за карактерот на јазикот, како бугарски, потоа како југоисточномакедонски дијалект (Тодоровски, 1985:439, цитирано кај Гжелак) или српска јазична верзија (Гжелак, 2011: 163), треба да се има предвид дека сепак песните ги запишувал Гологанов на својот егејски дијалект, кој во дијалектната карта на македонскиот јазик се вбројува во серско-драмско-лагадински и неврокопски говор²⁵, но со бугарска кирилица. Ќе го цитираме овде ставот на Тодоровски, кој е прилично прецизен: „Гологанов пишува на еден доста нестабилен јазик, во кој се мешаат често црти на неговиот роден македонски дијалект и елемент на тогаш сè уште недооформениот бугарски литературен јазик“ (Тодоровски, 1967: 35), но во овој текст ние нема да се занимаваме со лингвистичко-филолошка анализа.

²⁴ Во првата книга поднасловот е „Български народни песни од предисторично и предхристијанско доба, открил въ Тракия и Македония“ или како што стои во поднасловот на втората книга „Обрядни песни отъ язическо время, Упазени со устно предание при Македонско-Родопски-те Българо-Помаци“.

²⁵ Дијалектна карта на македонскиот јазик, како прилог во кн. „Општа граматика на македонскиот јазик“, од авторите Стојка Бојковска, Лилјана Минова-Ѓуркова, Димитар Пандев, Живко Цветковски, Скопје: Просветно дело, 2008.

2.2.2. Кратка скица на „Сер Орфео“

Да видиме, најпрвин, каква отстапка прави „Сер Орфео“ во однос на стандардната рамка на класичниот мит. Иако постојат неколку преводи од староанглиски, еден од последните преводи е направен од страна на познатиот митопоеичар и татко на современата англиска книжевна фантастика Џ.Р.Р. Толкин, објавен во 1944 година. Сепак, она што е важно да се спомене за оваа песна е дека таа припаѓа и на средновековниот музички жанр леј, односно дека се пеела и имала своја мелодија, нешто што не може да се каже за песните за Орфеј во *Веда Словена* затоа што освен во мистификацијата тие не се сретнуваат во друг зборник, ниту некој од народните пејачи чул за нив, што е уште еден доказ за нејзината неприпадност кон фолклорниот народен корпус.

Сер Орфео, освен што е прославен пејач и свирач на харфа е и крал на Англија (наместо син на крал како што е во античкиот мит) и тргнува да ја ослободи својата кралица од замките на виленскиот крал или Кралот на самовилите (Фери Кинг), а која е наречена Хеуродис, што потсетува на античкиот лик Евридика, со што се прави директна алузија на античкиот мит. Покрај имињата на ликовите, она што го поврзува „Сер Орфео“ со антиката е и самиот инструмент – харфата (варијација на лирата како жичен инструмент) додека во словенската песна за Орфен – инструментот е само свирка и тој не е специфично одреден.

Грабнувањето на Хеуродис, неговата кралица од страна на Кралот на самовилите, Фери Кинг, се случува откако таа заспива под едно дрво, при што во сонот доаѓа Фери Кинг со илјадна војска за да се договори со неа дека следниот ден таа мора да замине со нив. Кралот Орфео подготвува одбрана за да не се случи тој чин, но грабнувањето на Хеуродис сепак се случува по пат на магија. Откако останува без кралица, кралот Орфео паѓа во очај и решава да го напушти престолот, оди во егзил и станува просјак (ова потсетува на извесен ацилак, и тоа може да се гледа како одраз на христијанизирање на мотивите од класичната митологија). Подоцна кога стапува во кралството на Фери Кинг како музикант, кој ги опчинува кралот и неговите поданици со својата музика, изнудува од кралот исполнување на својата желба да ја добие Хеуродис назад. Иако кралот одбива поради неговиот просјачки изглед, сепак Орфео и Хеуродис го напуштаат Кралството на духовите (што се разбира е парафраза на Подземното царство во класичната митологија). Ова претворање на главниот лик во просјак упатува, пак, на сцена од Хомеровата „Одисеја“ кога главниот лик се враќа во своето царство како просјак. Кралицата Хеуродис бидува спасена, но по 10 години. Мотивот на непризнавање на главниот лик во античките трагедии се сретнува и овде, кога се враќа во кралството по 10 години и никој не може да го препознае изменетиот лик на Орфео, освен неговиот стјуарт, кој го препознава по неговото свирење. Појавувањето како просјак се случува и во двете царства – и во Подземното, пред Фери Кинг и во надземното, пред стјуартот, но и во двете знак на препознавање се сепак неговата харфа и неговата песна. Орфео повторно станува крал, а неговата Хеуродис кралица.

2.2.3. Кратка скица на „Орфејова женидба со ќерка на арапски крал“ (од Веда Словена, книга прва)

Бидејќи начелно ја знаеме содржинската матрица на самиот антички мит, да видиме во кои аспекти отстапуваат овие песни од *Веда Словена* од таа матрица. Прво,

сите пет песни функционираат независно, односно на никаков начин не упатуваат на античките изворници, туку би можело да се рече дека е обратно, односно дека песната гради своја наратија исклучиво во духот на словенската митологија и народната традиција. Второ, митот за Орфеј во античката литература се смета за еден од катабазичните митови (митови поврзани со слегувањето во подземјето како што се митовите за Деметра и Персефона, за Дионис и Семела, за Херакле, за Одисеј), што не е случај со песните за Орфеј во *Веда Словена*, бидејќи таму повеќе се говори за, ако така може да се каже, анабазичното патување, односно патување во вишите наместо во подземните сфери – односно патувањето не е во подземниот ами во небесниот свет, каде што се вишите духови и Сонцето (познат мотив од словенската митологија, како и од народните песни во циклусот за Сонцето и неговата женидба) или, пак, одење во гората каде што живеат самовилите.

Наместо слегување во долните светови, има качување во горните светови (во домот на сонцето, во гората), и тоа е првата суштествена разлика, бидејќи катабазичните митови во античката литература се поврзани со античките мистерии, но во песните од *Веда Словена* нема трага од тие и такви мистерии туку попрво се насираат слоеви од христијанската мистика (а најверојатно и исламската) како што се виденијата и средбите со ангелите и архангелите Божји. Таков е случајот и со песната „Орфејова женидба со ќерка на арапски крал“, во која главниот лик Орфен, кој е познат „свирелжија“, тргнува на пат да си најде мома спроти него, во далечната Харабија (Арабија) и по патот се сретнува со неколку препреки кои ги премостува со помош на својата свирка која има магична моќ. Тој успева да стигне до саканата и низ разни перипетии и искушенија да се врати назад, но неговата сакана е оневозможена да продолжи со него по патот.

Во првиот дел од патувањето Орфен успева да ги преброди сите зла само со свирката и песната, но кога стигнува дома – тој паѓа мртов. Легнат в постела, како мотив од народната песна „Болен Дојчин“, мајката бара лек за својот син и повикува три самовили да го оживеат, кои му даваат три чудотворни билки, а едната од нив го советува дека ќе мора да побара помош од Бога, кога ќе треба да го премине Црното Море и дека Бог ќе му испрати Вишен ангел, кој со својот праведен поглед ќе ги оневозможи противниците на Орфеновиот поход по својата љуба. Може тука и да се насети трага од мотивот на женидбата на Сонцето со земна мома, од чие лице дури две сонца греат, додека самиот Орфен, кој е јунак над сите јунаци, покрај тоа што е најдаровит свирач – има и уште една дарба, која се открива во текот на песната, а тоа е дека има убоита „малка стрела“.

Овој мал детаљ неминовно нè потсетува на учителот-божество на античкиот Орфеј, имено на богот на светлината, музиката, стреличарството и медицината Аполон. Тоа диференцирање од другите митски и историски ликови – како на пример, стиховите во кои се објаснува дека не е ловец и нема ниту пушка за да улови улов, ниту, пак, има сабја да се бие, туку „си има срце свирка да си свири“, уште еднаш го потенцира неговиот однос кон уметноста, убавината и љубовта, по која тргнува на пат дури до далечната арапска земја.

Значи, тука меѓу редови може да се види и уште еден поим врзан за христијанското учење – имено, повторното оживување или воскреснување, кое во песната може да се толкува како процес на преобраќање од старата во новата вера. Да речеме, првиот пат кога оди по момата, тој успева да стигне до неа со помош на магичната свирка, која ги маѓепсува сите што ќе ја слушнат, па сепак таа не му помага за да се врати дома назад со момата, додека вториот пат ќе му биде потребна и Божја помош ако сака да успее во својот љубовен поход. Уште еден момент поврзан со христијанската мистика, но и со

словенската фантастика е добивањето крила со помош на чудотворна билка или окрилување, што може донекаде да се доведе во врска со фантастичната/волшебната народна приказна „Силјан Штркот“, уметнички дотерана од Марко Цепенков.

Сличности со античкиот мит имаме само во поглед на моќноста на свирењето и пеењето Орфеново – онака како што е тоа спомнато и кај античкиот Орфеј – имено „и кога ќе засвири / сите јуди се на поле збират / да си слушет што е таја свирку /с која дури и планини заиграват / та се љуљет как се љуље малку дете в љуљка“ (23 – 27 стих) или „ут шчо свирка харну свиреше /и песна желостну напеваше / сички пилци окол му се собраха / из очи си солзи ронет / чи Орфен шча си погине“ (142-146 стих) или „дур и планините ошче и каменету се расплакаха“ (стих 633).²⁶ Иако во античкиот мит Орфеј е син на муза и на крал, во песната од *Веда Словена* Орфен е син единец на мајка и станува крал на крајот од патувањето. Покрај омаѓосувањето на природата и животните, во античкиот мит најголем восхит од песната на Орфеј доживуваат господарите на Подземното царство, богот Хад и божицата Персефона, додека во словенската песна од свирењето и пеењето на Орфен најмногу се воодушевени јудите/самовилите кои излегуваат од горите и се фаќаат на самовилско оро.

2.2.4. Сличности меѓу „Сер Орфео“ и „Орфејова женидба со ќерка на арапски крал“

При споредбата на двете песни може да се утврдат два слични мотиви – првиот е грабнувањето на саканата од страна на противникот на Сер Орфео и Орфен, кое повеќе потсетува на мотив од митот за Персефона, кога Хад, како крал на Подземјето, ја грабнува Персефона за да му стане жена. Значи, она што го нема во митот за Орфеј, а го има во митот за Персефона, на некој начин се пресликува и во двете анализирани песни. Во „Сер Орфео“ грабнувањето се случува од страна на Фери Кинг, а земањето на саканата назад не се случува насилно и со грабеж, туку со долготрајно и трпеливо чекање можност Сер Орфео на некаков начин да влезе во Кралството на Фери Кинг. Во песната „Орфејова женидба...“, пак, има две грабнувања – едното е Орфеновото грабнување на арапската ќерка од сарајот на таткото, а второто е грабнување на саканата од страна на стара јуда, во име на Фејскиот крал, за „на негу измет да си чини“ (стих 332). Враќањето на саканите се изведува – во првиот случај – со долготрајно трпение и свирачка дарба со која изнудува од Фери Кинг ветување дека ќе му ја исполни секоја желба, а во вториот случај, со волшебната лековита билка со која се отвораат вратите од сарајот и со магичната свирка, но исто така и со окрилувањето, што е веќе фантастичен елемент, кога Орфен и саканата добиваат крила како подарок од јудите, пријателки на Орфен. Иако името на арапската ќерка не е споменато, во друга песна за Орфеј, која се наоѓа во втората книга од *Веда Словена*, саканата се именува како Врида (Еврида, Евридика), со што асоцира на класичниот мит за Орфеј и Евридика, но и таму освен името – сè друго е поинакво.

Разликата во статусот на саканите во двете песни е што во „Сер Орфео“ Хеуродис е веќе сопруга и кралица на Орфео кој е англиски крал, додека кај „Орфејова женидба...“ таа е неименувана ќерка на арапски крал. Сличноста, пак, и во двете нововековни песни е што момата/жената на Орфен/Орфео не умира туку е заробена и тоа од Фери Кинг во

²⁶ Транскрипцијата на стиховите е извршена од моја страна, во духот на македонската кирилица без старословенските букви карактеристични за руската и бугарската кирилица – я, ю, э, ы, ъ, ѝ, щ, ж, а.

англиската, односно Фејскиот крал во словенската песна и ова е клучниот момент со кој ни се покажува дека Јован Гологанов и тоа како ја знаел приказната на англиската „Сер Орфео“ затоа што главниот противник на Орфео/Орфен не е ниту смртта, ниту чуварите на подземјето или пак неговиот господар, туку Кралот на самовилите, кој и во првиот и во вториот случај ја заробува саканата. Дури е и слично именувањето бидејќи феј и на руски и на англиски – означува самовила, исто како и *faerie* – *Faerie King* и Фејски крал.

Околу кралската позиција на главниот лик, пак, треба да се каже дека во античкиот мит тоа не е особено истакнато (повеќе се говори за неговото божествено потекло како син на Аполон) додека во „Сер Орфео“ тој е веќе англиски крал, а во „Орфејова женидба...“ Орфен се стекнува со благородничка односно кралска титула откако ќе ја ослободи својата сакана од сараите на Фејскиот крал, кој му го предава своето царство („Мое царсту халал нека ти е! Тебе наследник си уставем“, стих. 812-813), но не треба да изумиме дека античкиот Орфеј е сепак кралски син и син на една од седумте музи – Калиопа.

И на крајот, треба да споменеме дека двете нововековни песни прават генерална отстапка во однос на класичниот мит со тоа што и во двете приказната за Орфео/Орфен и неговата сакана има среќен наместо трагичен крај. Таква втора загуба, па сепак не смрт, се сретнува во „Орфејова женидба...“ кога Орфен првпат ја граба својата љуба откај таткото, арапскиот крал, а вторпат од заточеништво кај Фејскиот крал, за на крајот и двајцата да добијат крила и да се вратат дома, каде што ги чека мајката на Орфен.

Уште еден момент што ги поврзува двете песни е што Фери Кинг и Фејскиот крал постапуваат доблесно на крајот, иако во првиот акт на грабнување на жената/момата на Орфео/Орфен, тие ги предизвикуваат сета трагичност и драматичност на дејствието, сепак во првиот случај Фери Кинг си го одржува ветувањето дадено на Орфео, да му ја исполни неговата желба да си ја поврати својата сакана, а во вториот случај, Фејскиот крал го фали Орфен дека е јунак над јунаци, па дури му го дава и царството, правејќи го свој наследник.

Од досега наведеното, сакавме да покажеме дека митовите и ликовите од античката митологија циркулираат во книжевните форми и по настапувањето на нововековните сфаќања и убедувања и дека иако доживуваат своевидни трансформации, сепак ја носат основната значенска порака, која конкретно во митот за Орфеј, преку примерот на двете наши покажани творби, е дека љубовта кон саканата не признава никакви пречки ако саканиот оди во поход по неа наоружан не со копја и мечови туку со распеано срце и магична песна.

ГЛАВА 4. ТРАНСПОНИРАЊЕ НА МИТОТ ЗА ОРФЕЈ ВО ПОЕТИЧКА ПОСТАПКА

За да го изведеме митот за Орфеј во поетичка постапка, ќе се послужиме со анализата на Валтер А. Штраус и неговата книга *Слегување и враќање (орфички теми во поезијата)* (1971) во која тој одбира неколку значајни европски поети и преку нивниот став кон митот за Орфеј, како мит за поетот, извлекува суштински карактеристики на неколку вида пеења.

Уште во својот предговор Штраус нè запознава со темата на своето проучување, имено митот за Орфеј. Тој вели дека три прилично различни етапи ги дефинираат

денешните претстави за митот за Орфеј. Прва од нив е, се разбира, антиката, од шестиот век пр.н.е. во хеленистичкиот период, во кој ликот на Орфеј првпат се појавува и станува средиште на култот кој настанува во спрега со Дионисовиот култ; овој култ е оживеан во периодот на опаѓање на антиката, додека првобитната орфичка доктрина дотогаш била дополнета и разгранета со сите видови паралелни доктрини како што се неоплатонизам и гностицизам.

Првата фаза на орфизмот е доменот на класичниот филолог: наспроти недостатокот на достапни и сигурни документи, од крајот на деветнаесеттиот век до денес постоела енергична истражувачка активност, што резултирало со нашето моментално знаење за орфичката космогонија и ритуални практики на разни орфички секти. Другата фаза, ренесансата, е изведена на свој посебен начин: се имитираат теми од антиката, но така да даваат нови форми за нов вид уметност. Поетите од петнаесетти до осумнаесетти век, од Полицијано до Поуп, потпирајќи се првенствено на Вергилиевата Четврта *Георгика* и на Овидиевите *Метаморфози* како извори, гледаат на Орфеј како на архетипски поет – „*sacer interpretescue deorum*“ (*свето толкување на боговите*), славејќи ја во песна космичката хармонија која филозофите и научниците тогаш ја демонстрирале во своите дисциплини. Но пооригинална од овој традиционален став била улогата што на Орфеј му била доделена како патрон на операта. Првата позната опера е Периевата „Евридика“ од 1600, која ја следела Монтевердиевата попозната бајка во музиката, „Орфео“ (1607). Помеѓу овој Орфеј и Глуковата „Орфеј и Евридика“ (1762) операта растела и се развила во врвна експресивна уметничка форма под, така да речеме, Орфеев патронат.

Третата етапа Штраус ќе ја смести во периодот што се совпаѓа со периодизацијата на Елизабет Сјуел застапена во книгата *Орфички глас* (за која накратко стана збор и во нашата дисертација), која „како своја појдовна точка го користи ренесансниот спој на поезијата и науката, дефинирајќи го орфичкиот глас првенствено во смисла на поезијата и природната историја. Неговото влијание произлегува од третирањето на митот за Орфеј како пример – ‘мит за размислување за митот’. Сјуел ја развива морфологијата на мислење за периодот од Шекспир и Бекон до Вордсворт и Рилке, воспоставувајќи рамка на односи за науката, митот и поезијата која фрла многу светло на трансформациите што се случиле во интелектуалната историја помеѓу 1600 и 1800. Таа го третира современиот период како продолжение на раниот период, не земајќи ги предвид најновите гранки на орфичката тема како што е влијанието на новите облици на гностицизам и особено нихилизам на овој митолошки материјал. Токму оваа конкретна ситуација не само што ја оправдува, туку дури и бара проучување на третата фаза на орфизмот, клучната грижа на оваа студија. Каква е таа нова смисла на орфичкиот мит? Како и зошто настанала? И какво е нејзиното конечно значење за книжевноста и проучувањето идеи?“ (Strauss, 1971: 2)

Токму оваа последна и современа етапа на митот за Орфеј ќе подразбира значењето на „современиот“ Орфеј да зависи од сфаќањето на значењето на темата на метаморфозата и од спознавањето дека самиот Орфеј е нејзино најмоќно олицетворение и амблем. Орфеј, како што вели Штраус, традиционално се поврзувал со моќите на трансформација, особено од Овидиј наваму, кој проширен и клучен дел од своите *Метаморфози* ги посветил на прераскажувањето на митот за Орфеј.

Како што е посочено и на други места, во овој мит, вели Штраус, постојат три главни „моменти“: (1) Орфеј како пророк пејач (шаман) способен да воспостави хармонија во космосот (неговото апокрифно учество во патувањето со Арго го разработува овој мотив); (2) слегување во Адот (катабаза): загубата на Евридика,

подоцнежната подземна потрага; и втората загуба (овде сите прикази се согласуваат освен проблемот на мотивацијата, а ова е секако најпознат и најпопуларен дел од митот); (3) темата на растргнување (спарагмос), која сугерира можно отстапување од Дионис или искрење помеѓу бакханатичкото обожавање на Дионис и орфичките практики; особено е важно дека заклучокот на митот, посилено од претходно, во „другото“ орфичко патување зад смртта (т.е. како сила што ја надминува смртта), ја потврдува орфичката моќ на песната.

Овој сојуз на Орфеј и Дионис го нагласуваат следбениците на орфичкиот култ во шести и петти век пред новата ера, кои исто така се потпираат на учењата на мистичните филозофи, особено Питагора и Хераклит. Централните начела на доктрината се, во својот наједноставен нацрт, космогонија што се натпреварува со Хесиодовата и со доктрината за душата, која го поврзува орфизмот со гностичките традиции, како и со христијанската теологија.

Штраус смета дека Орфичката космогонија води потекло од Хесиодовата, но дека отстапува од неа за да направи простор за превласт на Еросовата сила, како и за централното значење на Дионис. Според орфичките извештаи, Зевсовиот потомок (од Персефона) Загреј се поистоветува со Дионис: Титаните го растргнале и проголтале Загреј и за возврат биле уништени од Зевсовите громови; од нивната пепел произлегла човековата раса, спој на божественото и титанското (злото). Атена, меѓутоа, го зачувала Загреевото срце од титаните и му го понудила на Зевс, кој го проголтал и така можел да го роди Загреј вторпат, преку Семела, под името Дионис. Другото централно начело, поимот на двојниот состав на човекот, блиско е поврзано со орфичкиот поим на душата и нејзината реинкарнација; навистина, оваа космогонија е обид митски да се објасни дихотомијата на доброто и злото во човечкото битие. Според овој поим, душата е бесмртна и божествена, но затворена во смртното тело на титаните; затоа станува должност на Орфеевиот следбеник да ја ослободи божествената, екстатична и чиста душа од оковите на злото тело, живеејќи живот на прогресивно ритуално прочистување насочено кон постигнување бесмртност. Значи, етичкиот идеал на орфизмот има интересни точки на кореспонденција со хебрејската и христијанската идеја за човековиот пад и врз неа ја гради разработената доктрина за душата и нејзиното спасение. Но мора да се нагласи дека, за разлика од еврејските и христијанските доктрини на искупување, орфизмот од самите свои почетоци бил езотеричен култ (и на тој начин не е отворен, ниту популарен, како Дионисовиот култ) кој барал одредени практики на иницијација и подучување и аскетска дисциплина, како што е вегетаријанството.

Деветнаесеттиот век откри дека митот за Орфеј е интригантен на нов начин. Романтичарското движење не е, како што некои тврдат, реакција на класицизмот, туку реакција на посебен начин на гледање на уметноста на минатото. Романтичарите, наспроти нивната средновековност и егзотичност, биле практично без исклучок љубители на антиката, но на нов и поинаков начин. Германскиот романтизам е особено полн со романтичниот хеленизам, а ист феномен може да се забележи во Франција, Англија и Италија. Може да се каже дека аполонискиот поглед на Грција бил заменет со орфичко-дионисиски, вели Штраус. Во тој поглед, религиозните основи на романтизмот се од особена важност, бидејќи крајот на таканаречената доба на разумот се совпаѓа со растечката свест за религиозната празнина создадена, делумно, благодарение на рационалистичката и научната енергија ослободена од ренесансата, или поточно од постепената корозија и ерозија на христијанството. Овде Штраус на една страна го поставува Гетеовото инсистирање на органската структура на светот како разумен обид да се запре климата на надоаѓачкиот механизам; од друга страна, теозофското и

илуминистичкото оживување на осумнаесеттиот и раниот деветнаесетти век може да се смета, наспроти нивната перверзност, како вистинск обид на механизираниот универзум да му се врати неговата вистинска симболичка, дури и магиска перспектива. И тука, смета Штраус, клучна улога одиграл не толку орфичкиот мит колку орфичкиот култ; тоа мошне вешто се совпаднало со магиската преокупација на илуминистите и неоалхемичарите. „И ликот на Орфеј играл значајна улога во езотериската книжевност на седумнаесеттиот и особено осумнаесеттиот век, спојувајќи се на тој начин со сите видови други струења од хеленистичкиот орфизам преку сите вариетети на неоплатонизмот, кабалата, алхемиското, теозофското и сведенборговското движење и нивните бројни варијанти, сè до почетокот на дваесеттиот век“ (Strauss, 1971: 9).

Убаво забележува Штраус кога вели дека јадрото на сите вариетети на гностицизмот (а ова го вклучува и најголемиот дел од орфичката доктрина) е потрагата по изгубеното, нејасно запамтеното или заборавено, потиснато сопство – закрепнување на автентичното јас под инкрустацијата на материјалното и историското постоење. **Во орбитата на модерниот орфизам темите на регенерација и реминисценција одат рака под рака** (подвл. мое). Гледано од оваа перспектива, новите Орфеи можат да се споредат со Данте од *Vita nova*, кој својата обнова ја доживеал низ љубовта и смртта на Беатриче на начин на кој се „обновува“ Орфеј низ својата загуба на Евридика и неговото слегување во Адот. Бидејќи *Vita nuova* нуди така погодна противтежа на модерната орфичка потрага за повторно раѓање, на неа Штраус често ќе се повикува на следните страници, особено затоа што бројни поети директно се повикуваат на неа. Таа ќе претставува референтна точка која ќе овозможи да се согледаат огромните разлики помеѓу добата што би можела да ја замисли регенерацијата само во христијански термини и доба што се чувствува присилена да создаде сопствен универзум на искупување бидејќи другиот, Дантеовиот, веќе не се смета за валиден. Од таа точка, всушност, и започнува напуштањето на ренесансната доктрина и потрагата по нов центар.

Штраус Орфевиот дух во својот современ облик го лоцира во француските поетски идеи и идеали од крајот на деветнаесеттиот век и како таков тој (по експанзијата на овие идеи) навлегува во англиската поезија. Сепак, овде има една фундаментална разлика, која помага да се објасни разликата помеѓу англискиот поглед на поезијата во нејзините односи со науката и филозофијата и континенталниот поглед, особено како што е тоа разработено во Германија меѓу 1795 и 1825. Оваа разлика објаснува зошто поезијата во Англија стремела повеќе да се разликува од овие други области на интелектуалното истражување отколку поезијата на континентот. Треба да се каже дека Штраус во својата книга многу повеќе се фокусира на германскиот и францускиот поетски орфизам.

„Мојата цел“, вели Штраус, „не е да прашувам што бил Орфеј во антиката, или што е тој на почетокот на деветнаесеттиот век, туку што тој станува во модерната доба; целта е да се испита метаморфозата на Орфеј согледана во контекст на лирската рефлексивност и рефлексивната лирика – на поетот-мислител. Орфеј не е само поезија; тој во модерното време станува агонија на поезијата – некој вид амбасадор без портфељ за поезија. Тој е фигура, мит, кому му е доверен товарот на поезијата и митот. Неговата метаморфоза е промена на самата поетска клима, поставен наспроти секогаш темното небо на кое поезијата сè повеќе се повлекува кон тајни и неистражени простори, простори што се затемнети и мора да бидат осветлени од созвездието на умот на кое секогаш му се закануваат катастрофа и изумирање“ (Ibid.17).

Во германската литература нè зачудува новата сериозност во поглед на митологијата, како и на она што би можело да се нарече продлабочување на митолошката свест. Истовремено, Шлегел бил јасно свесен за вештачките аспекти на новата митологија – неговиот ироничен сензибилитет му говори дека таа во која било смисла не е како митологијата на древните, туку дека е креативен потфат на современиот интелект: митопеја, а не митологија. Така Орфеј повторно доаѓа да ја заземе положбата што ја имал во ренесансата. Но ова е друг Орфеј, кој само површно потсетува на ренесансниот и оперскиот Орфеј; радикално е претворен во орудие на имагинацијата со кое поетот може на нов начин да се процени себеси и својата мисија; митот, губејќи го своето класично и неокласично втемелување, сега станува мит на регенерацијата и се толкува така што ја објаснува модерната поетска ситуација (односно, неговата растечка отуѓеност од светот) и искуството на неговата психа (неговата внатрешна поделба и потрага за самоинтеграција).

Тоа поради кое книгата на Штраус е наречена *Слегување и враќање* е, всушност, темата за Евридика и Адот од митот за Орфеј, така што авторот вели дека секој од поетите што ги анализира во книгата се справува со тој мотив на свој начин. Конечно, секој од поетите поминува низ орфичката мисија. „Во согласност со оваа нова сензибилност, темата за Евридика им дава на некои (Нервал, Жув, Емануел) можност да ги формулираат своите убедувања за природата и местото на еротското, обично во контекст на мотивот на слегувањето на Орфеј – интерпретирано со различен акцент како нуркање во несвесното (Нервал), спротивставеност на смртта и ноќта (Нервал, Новалис, Рилке) и соочување лице в лице со Ништноста (Маларме, Бланшо)“ (Strauss, 1971: 10). Овде Штраус потенцира дека решавачки фактор во проценка на природата на модерното орфичко не е толку во магиската мисија на поетот, колку во приказот и толкувањето на неговото искуство кое се огледа во неговата поезија – природата на неговото орфичко патување, таа потрага по мрачниот но „чист“ центар. Овие патувања се направени уште попотресни, како што вели Штраус, токму поради тоа што поетите, во своето сопствено слегување во Адот, директно се свесни за својот предок и пример, Орфеј. Токму поради таа свесност за тоа орфичко и орфејско патување, овие поети можат да се наречат орфици, а во прилог на тоа тврдење оди и тезата на Граф кога вели дека целата орфичка церемонија започнува од Ноќта, како едно од примарните божества, што се гледа и од тоа што химната на Ноќта е прва во орфичките воспевања и инвокации, токму онака како што и започнува патувањето на секој од овие поети. Иако современиот свет избобилува со митови, вели Штраус, може да се очекува дека митот за Орфеј ќе влезе во конфликт и ќе се спои со другите митови. Постои врска на Орфеј со Дионис, тука може да дојде предвид и Платоновата телестичка манија чиј патрон е Дионис. Антитеза на митот за Орфеј, како што убаво забележуваат не само Штраус туку и Маркузе и Адо, е темата на Прометеј. Одредени романтични поети, смета Штраус, можат да се класифицираат како прометејски (Шели, Бајрон, Иго), а други како орфички (Новалис, Вордсворт, веројатно Китс); во Нерваловиот случај, орфикот се бори против притисокот што го прави прометеецот. Разликите се евидентни: Прометеј и Орфеј се лесно спротивставени како полубогови и како митолошки културни херои. Прометеј му пркоси на Зевс во корист на човештвото и страдајќи поради своето дело, како крадец на оган, тој е истовремено и вечен бунтовник (ги здружува силите со Фауст, Сатана и Каин) и е претставник на „прогресивниот“ романтичарски хуманизам. Орфеј не се буни; одбива да го прифати светот онаков каков што е; тој не ги води луѓето, тој ги маѓепсува. Прометеизмот има за цел надворешна трансформација на заедницата; предлага да се подобри човековата судбина со надворешно дејствување. Орфизмот предлага внатрешниот човек да се

трансформира соочувајќи се со самиот себеси и со тоа што заедницата се менува само индиректно, преку промените што човек може да ги предизвика во себе.

Дека орфичкиот став провејува низ сите книжевни епохи, најдобро потврдува мислењето на Штраус кога вели дека првите орфици на романтичарскиот период се карактеризираат по тоа што сакаат рационализмот да го заменат со она што му недостига – фантазија, интуиција. Таква комплетна антирационална програма се сретнува во творештвото на Рембо и Лотреамон. Но исто така е значајно тоа што романтичниот орфизам често се обидува да ги помири Орфеј и Исус (дури и македонската антологија на Анте Поповски го носи тој наслов, *Орфеј и Исус*). Најдобар пример на синтеза е Новалис, смета Штраус, додека кај Нервал се јавува едно конфронтирање меѓу антиката и христијанството, пантеистичкото и трансцендентното, кое повремено преоѓа во сатанско-прометејска побуна.

„Дури по падот на романтичарскиот идеал, околу 1848 година (може да се каже дека Нервал за неколку години го продолжил романтичарскиот орфизам), поетскиот орфизам во одредена смисла е делумно ослободен од својот гностички багаж и прашањето на новиот орфички став многу појасно доаѓа до израз. Повеќе не се работи за помирување помеѓу Орфеј и Исус, туку за визија на светот која светото воопшто го чини можно“ (Strauss, 1971: 12). Кај Маларме суштинското прашање е може ли поетот воопшто да постои во модерниот свет и дали модерниот свет уште е подложен на поетско поимање и третман.

Орфичкиот поет, вели Штраус, е уште еднаш, на почетокот на патувањето, соочен со задачата да ги сакрализира времето, просторот и јазикот пред да се случи орфичката магија. **Неговата задача е да се соочи со Ништитноста** (болдираното мое), да ја совлада (укине) за да може поезијата повторно да ја направи можна. Во религиска смисла, она што се случило е создавање на иманентна орфичка стварност, која се развива од нестабилните тензии на романтичниот орфизам. „Како и Маларме, Рилке создава иманентна орфичка космичка стварност во која трансмутацијата на сопството и поетиката на пофалби и поплаки се бесконечно можни“, вели Штраус (Ibid. 16).

Совпаѓањето на спротивностите укажува на препознатливата сродност на модерното орфичко истражување со орфизмот на антиката. Најраните облици на античкиот орфизам имале силна монистичка тенденција; доцната хеленистичка верзија ја обележала силно влијание на гностичко-дуалистичните доктрини. Како последица на одредени совпаѓања меѓу гностицизмот на доцната антика и дуализмот на модерната епоха, феноменот на орфизмот на модерните поети ја рекапитулира напнатоста на претходните епохи. Новалис и особено Нервал стојат под магијата на Орфеј, кој ги премостува но не ги спојува гностичките дуалности на духот и телото. А токму со Колриџ и Хегел се доаѓа до воспоставување на единство, а не на поларитет, со што според Штраус се доаѓа до ново придвижување во размислувањето на 19 век.

Првите двајца автори, Новалис и Нервал, се обидуваат да ја изведат својата орфичка визија во рамките на гностичките дуалитети. Новалис управува со овој подвиг речиси со наполна негација на царството на светлината во корист на ноќната стварност, смета Штраус. Нервал следи сличен пат, но на крајот се наоѓа двосмислено суспендиран помеѓу афирмацијата и негацијата. Маларме, третиот автор, во еден тегобен миг од својот живот, открива дека негацијата на создадениот свет може да доведе и до афирмација на творечкиот чин, кој со поетската афирмација го пресоздава негираниот свет. Тој ја развива поезијата, која е и отсуство и присуство, ништо и сè. Низ него, смета Штраус, парадоксот на совпаѓањето на спротивностите заживеа во модерната поезија.

Кај Рилке, овој парадокс се засилува и продлабочува и во голема мера, се хуманизира. Орфеј станува митска фигура која ја потврдува смртта-во-животот, битието-вопостанувањето. Маларме и Рилке го донесуваат до точка на жарење модерниот поетски парадокс на јазикот како тишина и тишината како јазик.

Пред да преминеме на подетално претставување на типовите орфичко пеење претставени од Штраус, би сакале да ја дадеме тезата за Орфеј како идеален поет, како оној што ги овладеал четирите божествени мании и кој одговара за идеалниот полис, бидејќи врз основа на четирите божествени мании и четирите хронолошки поетски концепти, би направиле обид за типологизација на видовите орфички дискурс.

1. Тезата за идеалниот поет, владеењето на сите четири мании и враќањето во идеалниот полис

Доколку сакаме да зборуваме за античката митологија, а особено за нејзината интерпретација низ филозофска перспектива, неодминливо е да почнеме со Платоновите списи, но и да продолжиме со сите подоцнежни толкувања и согледувања од мислителите на новиот век не само од христијанска провениенција туку и особено од раната филозофска мисла одразена во платонистичкиот и неоплатонистичкиот концепт (христијанската европска ера, тука првенствено мислиме не само на раните римски автори туку и на подоцнежните италијански ренесансни творци).

Но најпрво да се задржиме на Платон и неговите инвентивни дијалози во кои Сократ, како што ќе рече Алгис Уждавинис во својата многу значајна книга *Орфеј и корените на платонизмот*, е претставен како новиот Орфеј, но не во смисла на неговата улога како поет туку како откривач на мистериите, односно тајните на човековата природа. Во тој поглед за нас се особено важни дијалозите од *Федар*²⁷ во кои се споменуваат четирите божествени занеси. Имено, во еден од дијалозите Сократ вели дека божествениот занес (или божествено лудило) може да дојде во четири вида, преку четирите богови – и тоа: пророчкото вдахновение доаѓа од Аполон, мистерискосвештеничкиот занес од Дионис, поетскиот занес од Музите, а четвртиот љубовен занес, кој доаѓа од Афродита и Ерос, се смета за најдобар.

Тезата што сакаме да ја изнесеме овде е дали Орфеј ги поседува или поминал низ сите овие четири занеси, како миленик на сите четворица богови, при што се издигнува како лик од антиката кој бил надарен со сите четири занеси. Да видиме дали е така – се чини дека не е воопшто случајно што една од музите е всушност мајката на Орфеј, така што дури и вродено го поседува поетскиот занес. Вториот занес – љубовниот – ќе го поврземе со неговата сакана Евридика (или Агриопа) која ненадејно умира и поради која се решава да моли за нејзиниот живот во Подземниот свет. Третиот занес е мистерискосвештеничкиот занес, а познато е од орфичката литература дека Орфеј се смета за иницијатор во орфичко-дионисиските ритуали. За последниот занес – а тоа е пророчкото вдахновение – доказ ни е самиот крај на животот на Орфеј, кога неговата отсечена глава, по насилната смрт, почнува да пее и да пророкува, сè додека самиот Аполон не ја замолкне.

Според оваа поделба на божествените занеси, може да се каже дека Орфеј е еден од ретките ликови во античката митологија кој е обдарен со сите четири божествени лудила. Но за да може да се направи една поетска категоризација, ние овие четири

²⁷ Види електронска верзија <https://tesla.rcub.bg.ac.rs/~mrsasha/tekstovi/fedar.html>

карактеристики на Орфеј ќе ги сведеме на видови пеења, односно типови орфички гласови. Така да речеме, ќе имаме арспоетички (музиски) орфички глас, во кој поетот ќе ја изрази свеста за песната и нејзиното создавање, потоа ќе имаме иницијациски (дионисиски) орфички глас, следен е љубовниот (еротски-венерин) орфички глас, а последниот е пророчкиот (аполониски) орфички глас. Исто така би можеле да ги дефинираме и поинаку – како орфички глас (поетика, поетска самосвест), орфичка атмосфера (процесија, ритуал, свеченост), орфички момент (спасување на саканата од преградите на смртта, катабазис) и орфичка визија (пророкување, профетска функција).

Ако ја поставиме фигурата на Орфеј во ваква перспектива на интерпретација, тогаш сосема е беспотребно да се обвинува Орфеј зошто не ја предизвикал својата смрт за да остане заедно со Евридика наместо да се врати од подземниот свет откако не успеал да ја врати во живот својата сакана. Но ако според Сократ тоа е најсилниот вознес (се мисли на љубовниот) – тогаш љубовта или може да биде фатална и да заврши со смрт или да биде причина да се продолжи со животот. Во случајот на Орфеј, како што се гледа и од другите толкувања на митот, тој го занемарува овој вознес, за да му даде поголема предност на аполонискиот вознес на пророкување, кој, пак, бил особена важен во неговата улога на воведувач во мистериите ритуали.

И ако земеме предвид дека Орфеј бил обдарен со повеќе од еден занес, тогаш прашањето за неговото враќање од Адот добива логична разврска, бидејќи веќе го чека новиот бог – Дионис кој го инаугурира во свој свештеник со својата телестичка манија. Бидејќи Орфеј најпрво е познат по својата поетска, пејачка и свирачка дарба (иако од него лично немаме никакви записи на текстови, ако не ги земеме предвид Орфичките химни, а ако се знае дека тоа го правеле неговите ученици, следбеници и приврзаници, а не самиот тој), а и ако на тоа го додадеме неговото крвно сродство со една од музите, тогаш станува јасно дека Орфеј беспоговорно и најлесно можел да го отелотвори и поетскиот занес. Се чини дека иако сведоштво за пророчката дарба на Орфеј не е документирано (види за легендата за главата што пее), претпоставка е дека како свештеник и иницијатор, Орфеј создава една фузија меѓу дионисиските и аполониските ритуални практики, односно дека од Дионис е земена теогониската основа – како последниот бог, додека ритуалите со виното и танцот (оргиите) изостануваат, а на сметка на тоа се воведува аскетскиот начин на живот (катарза) – воздржување од храна од животинско потекло, па како што може да се види на илустрациите во кои се прикажани одломки од иницијациите – Орфеј седи на столче, а пред него во редици чекаат иницијантите. Тој индивидуален однос (еден на еден) драстично се разликувал од колективните оргијастички баханалии, при што претпоставуваме дека таа лична средба на иницијаторот и иницијантот подразбирала и давање духовни упатства и совети за понатамошниот просветен живот, а секако не е исклучено туку да биле присутни и некои пророчки виденија, кои самиот Орфеј им ги упатувал на секој иницијант посебно.

Ова наше тврдење своја поткрепа наоѓа во едно толкување на неоплатонистот Хермијас, кога го коментира Платоновите *Федар* (во втората книга од три книги белешки *Hermias On Plato Phaedrus 227A–245E*). Бидејќи во *Федар* Сократ ја изнесува теоријата за четирите мании или занеси, овде Хермијас го образложува аспектот дека кога душата треба да се воздигне и да се обнови, прво е зафатена од манијата предизвикана од Музите, потоа од телестичката манија, па од мантичката и на крај од еротската.

Овие четири вида обземеност се во согласност една со друга и имаат потреба една од друга. Покрај тоа постои висок степен на нивна меѓуповрзаност. На пример, телестичката (манија) има потреба од мантичката (бидејќи мантичката одредува голем дел од содржината на телестичката) и обратно, на мантичката исто така ѝ треба

телестичката (бидејќи телестичката осветува и посветува пророчки светилишта) – и повторно, на мантичката исто така ѝ треба поетската и предизвиканата манија од Музи (бидејќи видовитите прилично секогаш зборуваат во стих) и за возврат на манијата предизвикана од Музи исто така од самата нејзина природа ѝ треба мантичката, како што вели самиот Хермијас „бидејќи за светото (theios) племе на поети, со тоа што се станува инспириран, пророкувајќи со помош одредена од Музите и Грациите, неизбежно се стигнува до голем дел од вистината“ (Hermias, 169). Всушност, вели Хермијас, јасно е дека еротската исто така придонесува кон сите преостанати и во тоа придонесува не само кон овие (што ги дискутираме) туку фактички чисто и едноставно кон секој вид инспирација, бидејќи инспирација (enthousiasmos) (на секој друг вид) не може да се случи во отсуство на еротска инспирација (epirnoia). Може да се види како Орфеј јасно ги користел сите (типови инспирација) за да бидат обострано потребни и меѓусебно поврзани. Традицијата пренесува дека тој бил мошне вклучен во мистериите и во пророштвата и бил инспириран од Аполон, (и) како и секое делче од поетот – навистина, поради таа причина исто така велат дека бил син на Калиопа. И тој е исто така многу и човек на љубовта (erōtikōtatos) како што произлегува од неговиот разговор со музите, кои му нудат божествени благослови (agatha) и го доведуваат до совршенство. Така што гледаме дека овој човек бил обземен од сите типови манија (спомнати од Сократ). А тоа е неминовен случај, бидејќи постои големо единство и заемна соработка помеѓу боговите кои ги надгледуваат овие видови мании и постои блиска реципрочна врска помеѓу Музите, Дионис, Аполон и Љубовта, го завршува своето тврдење Хермијас.

2. Хронолошки модел (според Штраус)

2.1. Романтичарскиот Орфеј – Новалис

Првиот од низата европски поети што го разгледува Штраус е **Новалис**, сместувајќи го во поглавјето „Орфеј маѓепсникот“, чија поезија има богат културен и книжевен контекст бидејќи, како што вели Штраус, во периодот од една декада (1790 – 1800) се појавуваат најзначајните романтичарски автори и дела – *Песните за невиноста и укусството* и *Венчавката на рајот и неколот* од Вилијам Блејк, *Лирските балади* на Вордсворт и Колриџ, Шилеровата *За наивната и сентиментална поезија*, одите на Хелдерлин и Новалисовите химни. Новиот начин на гледање и чувствување на светот, смета Штраус, се обликува од новиот органски модел на мислење; неговата содржина предоминантно е митска. За Шлегел, најзначајниот теоретичар на германскиот романтизам, целата поезија е митологија, модерен двојник на религијата. „Јадрото, центарот на поезијата се наоѓа во митологијата и во античките мистерии. Митологијата и поезијата – двете се едно и нераздвојни“ (Strauss, 1971: 21).

При длабењето на митолошката свест, треба да се има предвид дека и митовите и мистериите остануваат да бидат книжевно и културно наследство, така што секоја нивна ревитализација, оваа нова митологија и мистерии, остануваат во книжевната сфера, обработени со артифициелни или уметнички аспекти и попрво би се нарекле митопоеја отколку митологија. Штраус вели дека Орфеј овде повторно ја зазема клучната позиција, дури и повеќе од онаа што ја има во ренесансата, но дека тоа е сепак поинаков Орфеј, како што ќе се види од конкретните примери. Орфеј е радикално трансформиран во

средство на имагинацијата, каде што поетот може да му пристапи нему и на неговата мисија на нов начин.

Митот, губејќи ги своите класични и неокласични основи, сега станува мит на регенерацијата и се интерпретира како основа за модерната положба што ќе ја заземе поетот поради зголемената отуѓеност од светот и поради искуството на неговата душа. Ренесансната ревитализација на митот за Орфеј од 16 до 18 век, онака како што се пројавува во книжевноста, операта и ликовните уметности, ја зема фигурата на Орфеј како патрон, светец на песната. Тоа подразбира дека третманот на митот за Орфеј, всушност, директно се надоврзува на ренесансната предлошка затоа што со тоа се избегнува трагичната конфронтација меѓу поезијата и универзумот, како и меѓу душата и нејзиниот сопствен амбис. Трагичноста на митот општо се заменува со оптимизмот што генерално ја обележува епохата на ренесансата, помогнато подоцна и од епохата на просветителството.

Она што треба да се каже за Новалис е дека тој бил со сестрана наобразба, и покрај интересот за филозофијата и природните науки, големо влијание врз неговото пишување извршила токму дружбата со Фридрих Шлегел, кој дури и ги објавува неговите книжевни дела по прераната смрт, на 28 години.

Неговите „Химни на ноќта“ и „Духовни песни“ ја утврдуваат неговата репутација како поет, а потоа се објавуваат и неговите дневници и фрагменти, со што всушност се открива неговата интелектуална улога во формирањето на раниот германски романтизам. Мистичната ориентација го дефинирала Новалис како поет кој бил исклучиво свртен кон култивирање на внатрешниот свет, надминувајќи ги или избегнувајќи ги со тоа противречностите што владееле во надворешниот свет. Орфичкото искуство што го доживува Новалис по прво го поврзува со Данте отколку со Гете, затоа што споделуваат и слична интимна историја. Имено, и Новалис и Данте на приближно иста возраст ги пишуваат своите дела откако преживуваат слична трагична судбина во однос на своите емотивни придружнички. Кај Данте тоа е случајот со Беатриче, која умира на 18 години, а кај Новалис тоа е Софи, која умира на 15 години. Интересот на Новалис за Орфеј, како што ќе се види подоцна и за Нервал, е преку неговата преведувачка активност кога во своите рани години направил три преводи на одломки од Вергилиевите *Георгики*.

Неговата најпозната творба е „Химните на ноќта“, кои постојат во две верзии, едната отпечатена, додека другата е ракописна. На македонски јазик, ние ја имаме ракописната верзија во превод на Ранка Грчева, а објавена во книгата *Синиот цвет* (2003). Самата композиција на „Химните на ноќта“ е составена од 6 дела, од кои 1. и 2. химна се во дитирамбичен стих, 3. химна е песна во проза, делумно и четвртата, на самиот нејзин почеток, додека 5. и 6. химна се исто така во стих.

По загубата на својата сакана, неговиот главен стремеж е повторно да се спои со неа, при што тој свечено изјавува дека „за љубовникот смртта е ноќ на венчавање – тајна на слатките мистерии“. Најверојатно неговата упатеност во мистичното христијанство ја дефинира љубовта заснована на вера. Исто така, тој ја открива и врската меѓу сонот и поезијата, со што може да се каже дека го отвора патот не само за романтичарскиот, туку и за симболистичкиот и надреалистичкиот начин на мислење и пишување.

Иако никаде не е споменато името на Орфеј, ние овде ќе изнесеме една можна претпоставка дека Новалис некако би можел да ги знае Орфичките химни, религиозни орфички текстови, во кои постои и химна посветена на Ноќта, како инспирација за да ги напише своите „Химни на ноќта“, а како што видовме и од анализата на Фриц Граф, неслучајно е што химната на Ноќта е една од првите во збирката Орфички химни, не само затоа што процесацијата се одвивала ноќе (како што се одвивале и Елевсинските мистерии)

туку и затоа што во орфичката теогонија Ноќта е едно од првите божества што е родено од првородениот Фанес. Секако, нашите орфички поети може добро да биле запознаени не само со божествата од орфичката теогонија и орфичките химни туку и со орфичките иницијации, колку и тие да биле мистични и скриени. За добрата упатеност на европските романтички орфичари во орфичката доктрина нека ни послужи фактот дека првото објавување на Орфичките химни на еден од европските јазици се случува во 1792 година (иако не се исклучува можноста орфичките химни да се читале и во оригинал на старогрчки) од страна на Томас Тејлор, што, пак, се совпаѓа со годината на раната романтичарска етапа (1790 – 1800).

Сепак, читајќи ги Новалисовите „Химни на ноќта“ пред нас, всушност, се појавува едно спиритуално искуство, за кое Штраус вели дека е „во духот на романтичкото христијанство“ (Strauss, 1971: 39). Неговата намера да ги спои музиката и филозофијата, создавајќи нова форма наречена симфилозофија (симфонија+филозофија), повторно нè носи кон орфичката доктрина, но овој пат видена низ питагорејската филозофија, во која музиката е врвна уметност. Неговата визија е, всушност, кратка историја на животот на Земјата, во која божествата и луѓето во почетокот живееле во хармонија...

Таа потрага по првичната невиност е враќање во првото или митското време и со тоа Новалис директно се соживува со орфичкото гледање на светот, дека е можно ослободување од земните и телесните стеги. Оттаму е и неговата екстатична радост за ноќта и сонот, како одново раѓање. Со стихови од орфичката химна бр. 3 во превод на Томас Тејлор „Химната на ноќта“ ќе ја покажеме таа обземеност од Ноќта но како онаа што испраќа светлина – „Со одлука на Судбината, ти постојано праќаш светлина до најдлабокото подземје, далеку од погледот на смртните/За ужасната Нужност чија ништожност се искрева, обезбедувајќи го светот со адамантски обрачи“ (преводот е мој).

Оваа визија искажана во „Химните на ноќта“ беше наречена магичен реализам и е всушност, израз на отуѓеноста на човекот од природата и од неговото битие, со што бегството во некои други светови и сфери станува императив на романтичарското мислење. Сепак, може да се каже дека ова религиозно искуство е повеќе гностичко отколку христијанско, бидејќи синтагмата „прекрасно ноќно сонце“, која се сретнува во „Химните на ноќта“, а која е омилена кај алхемичарите, има свои орфички корени, бидејќи наспроти Аполон-Хелиос како божество на дневната светлина, стои Дионис наречен и Никтелиос, како божество на ноќната светлина. Оваа алхемичарска и илуминатска традиција преку ренесансната и постренесансната епоха досегнува дури и до египетските папируси, а тоа го покажува „главната мисла водилка coincidentia oppositorum (единство на спротивности), која се карактеризира како централна состојка на сета модерна орфичка креативност“ (Strauss, 1971: 48). Во тоа лежи орфичката позиција бидејќи „вистинскиот орфички аспект е дека помирувањето на спротивностите е она по кое Орфеј останува запаметен како медијатор помеѓу темните сили на Дионис и озарувачката сила на Аполон“ (Strauss, 1971: 48).

Орфичкото патување е потрага по темниот центар на постоењето, придружено со враќање во кое овој темен центар, еднаш разбран, примен и преобразен, е создаден да блесне во својата нова и силна светлина, односно иницијантот ќе го види светлото на денот откако бил во срцето на темнината, односно ја спознал тајната на Евридикината смрт, со што и самиот доживува преобразба од иницијант во иницијатор – односно по средбата со Персефона како централна фигура на Елевсинските мистерии и важна во ослободувањето на душата од подземниот свет, особено на упатените во иницијациите, како што е случајот со една од молбите запазени на табличките во кои се бара од

Персефона да го ослободи иницијантот затоа што е бакхик, што директно алудира на поврзаноста на орфичките со дионисиските и елеусинските мистерии.

2.1. Претсимболистичкиот Орфеј – Нервал

Во поглавјето посветено на Нервал, „Зачинувањето на Пеколот’: Нервал“, Штраус прави паралели помеѓу Нервал и Новалис. Така тој вели дека Новалисовиот орфизам, разработен од 1798 до 1801 година и Нерваловиот орфизам од 1852 и 1855 се повикуваат на споредби кои не само што го нагласуваат континуитетот на интересот за „новиот“ Орфеј, туку значително го прошируваат обемот на неговото значење. Нервал е единствениот француски романтичар од својата генерација кој навистина бил преку Рајна (со своите талкања по Германија, неговото знаење од прва рака на голем дел од германската современа книжевност и неговите преводи на Фауст и на Хајне) и кој се чини дека сепак не бил запознат со Новалисовата работа, и покрај неговото лично пријателство со Хајне. „Орфичките кореспонденции помеѓу Нервал и Новалис се доволно значајни: потрагата по изгубената Евридика со спуштањето во Адот, соочување со моќите на темнината и смртта, обидот за регенерација низ ова искуство кое кулминира во визија универзумот да е повторно под магијата на моќта на песната“ (Strauss, 1971: 51).

Тешко може да се тврди дека Нерваловото научно знаење било еднакво на Новалисовото. Нервал, работејќи со окултното, а не со природните науки, не е само ограничен во својот делокруг на настојување, туку бил и оптоварен со начинот на спекулации кои ги имитирале амбициите, но не и Питагорината дисциплина. И покрај тоа, постои нешто неизлечиво книжевно во Нерваловите интелектуални медитации, за разлика од фантастичните, но вистински спекулативни конструкции на Новалис, вели Штраус. Клучно, според Штраус, е тоа што мотивацијата на обајцата е интеграција на сонот и стварноста со помош на магија, поезија и религија; во Новалисовиот случај напорот довел до конфузија, во Нерваловиот до дифузија. „Потрагата по недостапниот центар, кој е клучен проблем на модерната поезија, со која сè уште управува центрипеталниот импулс кај Новалис, го поместува својот фокус и се влошува во центрифугалниот лет кај Нервал, со последици штетни за неговата психа и на крајот за неговиот живот; и овој феномен означува радикален неуспех на романтичниот орфизам. Така по 1855 година, помеѓу 1865 и 1925 година, се отвора пат за друг аватар на новиот Орфеј во делото на Маларме и Рилке“ (Ibid. 51).

Дека за Нервал било клучно неговото занимавање не само со окултното туку и со филозофијата и алхемијата, тврди и самиот Штраус кога вели дека суштинско прашање за Жерар де Нервал станува задачата за повторна изградба врз урнатините на скептицизмот, задача што бара затворање на „вратата на ништноста“. За Нервал одговорот е долготрајна посветеност на илуминистичката традиција, од Питагора и неоплатонистите преку кабалата и алхемичарите до новите сведенборгијанци и мартинисти. Во оваа потрага колку што му помогнало толку и му попречувало брзото развивање на интересот за археологијата и компаративната религија во текот на доцниот осумнаесетти и почетокот на деветнаесетти век. Додека, од една страна, материјалите на древните цивилизации и култови станувале достапни за Нервал, тенденцијата на таквото трупање факти е да го одведе читателот во уште поразорен скептицизам („се гледам себеси обучен да верувам во сè“). Но проблемот овде не завршува. Нервал во текот на својот живот бил приврзан кон христијанската вера и поради тоа повеќепати чувствувал

дека неговиот скептицизам, како и неговите експерименти со магија, се бунтовнички или грешни. Со други зборови, имал моменти на каење поради својата фаустовскопрометејска љубопитност: магичната синтеза на регионот кон која тежело неговото размислување му изгледала како насилен престап во забранетиот свет, вели Штраус.

За Нервал е карактеристично тоа што го интересираат катабазичните митови и тоа во прв ред Орфеј, но и сите јунаци на митот и книжевноста кои се симнале во подземниот свет. Нерваловиот список е доста голем, одразувајќи го синкретичкиот метод на неговото мислење и неговата опсесија да пронајде што повеќе повеќекратни личности за себе – Енеј, Данте, Фауст, да ги споменеме најзначајните, како што вели Штраус. Фигурата на Орфеј може да се земе како пример затоа што ги комбинира темите на патот удолу, љубовта, смртта и поезијата во контекст кој е истовремено култен и уметнички.

Евридика кај Нервал, вели Штраус, се поистоветува со сите божици-мајки, поточно со Изида и го води Нервал нагоре и надолу, во двосмислено гностичко чистилиште, чии димензии се оние на ничија земја. За разлика од Данте и неговата Беатриче, кој преоѓа од зоната на темнината во сè поголема светлина, Нервал се движи низ темнина повремено допрен од сјајот кој никогаш не успева да го укине. Кај Нервал сонот стреми во секој миг да ја збрише стварноста и да ја направи ониричка. Во Нерваловата визија алхемичарскиот поим на црното сонце се јавува на клучни места во обата дела на *Аурелија*.

И ако *Аурелија* претставува врв на Нерваловата проза; „Химерите“, циклус од дванаесет сонети, означуваат зенит на неговата поезија, вели Штраус. Но каде можат да се најдат специфично орфички аспекти на Химерите, се прашува Штраус; и кои се орфичките квалитети на „Ел Десдичадо“, „Артемида“ и во помала мера, на „Антерос“ за разлика од пообјективните, космолошки сонети, кои го дополнуваат циклусот? Одговорот не е само дека тие се „лични“, а дека другите сонети не се. Наместо тоа, тие укажуваат на создавање на личниот мит што поетот го отелотворува, а овој мит е прометејски во „Антерос“, додека орфички во другите два. Во „Ел Десдичадо“ поетот се осврнува на орфичкото потекло и на неговото успешно враќање во минатото; во „Артемида“, тој останува заглавен во своето подземје како што бил во „Аурелија“. Борбата на трите песни се одвива помеѓу прометејските и орфичките искушенија, а рамката за неа ја поставуваат другите химери: „Златните стихови“ претставуваат општа питагорејска сведенборговска визија на панпсихичкиот свет. „Делфика“, „Мирто“ и „Хорус“ продолжуваат во овој правец.

Од стилска точка на гледање, овие сонети се обидуваат – и генерално постигнуваат максимум трансмутација на минимум простор, вели Штраус, тие се навистина „алхемија на глаголот“, иако тоа не значи дека можат да се објаснат само врз основа на алхемија. Главна карактеристика на „Химерите“ е, значи, метаморфниот стил – стилот на трансформации и инкарнации кој на некој начин одговара на илуминистичкото верување во метемпсихоза кое го имал Нервал и кое, на друго ниво, се изразува во историскиот синкретизам на религијата и уште и во паралелниот синкретизам на женскиот архетип.

Но имајќи ја предвид извесната амбивалентност во Нерваловиот третман на Орфеј во некои од „Химерите“, можеме оправдано да се запрашаме дали идејата за Орфеј како неуспех не го прогонувала – покрај сите останати митолошки ликови.

Доколку бил разочаран од Орфеј, кој е вистинскиот архетипски модел, прашува Штраус. Исус? Фауст? Или Прометеј? Од ова можат да се насетат длабоките избличувања во Нерваловата психа: проблем за него не бил само Прометеј против Орфеј, туку и „добриот“ наспроти „лошиот“ Орфеј. Не е ни чудо што неговата деликатна

личност на крајот не можела да го издржи притисокот на оваа жестока криза на идентитетот. Зашто токму овде треба да го втемели; интеграцијата на неговата религиозна страст и обединувањето на сите инкарнации на искупителската Жена барале, како конечно дополнување, интеграција на сопството во архетипското Машко. Трагедијата на Нерваловата потрага е инсистирање на Нерваловиот двојник и понатамошно фрагментирање во многукратен Нервал.

Така вистински кулминации во „Химерите“ се: „Ел Десдичадо“, кој ги воздигнува преродениот Орфеј и обновената Евридика и „Артемида“, која Евридика ја поставува во вкупното созвездие на архетипи. Не обидувајќи се да користи помошни елементи, како што е алхемиското знаење или тарот-карти, се гледа дека во овој сонет поетот ја дефинира својата сегашна состојба (вдовство, неутешност) во однос на своето минато: смртта на неговата сакана („единствена звезда“), сеќавањето на утешната фигура во претходното „*nuit de tomb*“. Соочувањето на сегашноста со минатото доведува до клучното прашање: Каков сум јас љубовник? Каков сум поет јас? Првата истрага се однесува на Амор-Ерос-Бах против Феб Аполон; се поставува прашањето на односот помеѓу доживувањето на љубовта и трансмутацијата на искуството во убавина. Конечната идентификација, вели Штраус, како некој вид случајност на спротивности се наоѓа во Орфеј – кој истовремено е божествен (предмет на култ) и човечки; кој исто така е предмет на легенда; и кого во слегувањето (како „вдовец“ и „мрачен“) не го закрепнува толку самата Евридика колку силата на песната што таа ја гарантира. Спротивностите секуларно-свето, успешен љубовник-ожалостен љубовник и поразена победа непрестајно играат една против друга во обид да се постигнат случајност и трансцендентност. Ако се присетиме на Нерваловата амбивалентност спрема Орфеј, можеби е дури можно да се види елемент на восхитен триумф (вообразеност?) во „двократниот победник“: ова не е само автобиографска алузија на двете Нервалови „кризи на лудилото“ (1841 и 1853) пред пишувањето и објавувањето на сонетите, туку и потврда дека Орфеевиот исказ е надминат, Орфеј е рамноправен со питагорејските мудреци, бидејќи најпосле ги извршил своите обреди на иницијација. „Уште еднаш, добро е да се инсистира на суштинското единство на Орфеевата фигура која е претставена во сонетот: како посредник помеѓу Дионис и Аполон, божественото и човечкото, современото и легендарното, поразеното и победничкото, вдовецот и мажот“ (Strauss, 1971: 77).

Постои, така да се каже, јаз помеѓу „Ел Десдичадо“ и „Артемида“: како Нервал да го напишал „Ел Десдичадо“ подготвувајќи се за уште едно орфичко спуштање, обидувајќи се да се увери во победничкиот исход и потсетувајќи се на овие две претходни понирања. Со „Артемида“ поетот останува фиксиран во подземниот свет; како што времето е запрено во песната, така орфичкото е запрено на работ на Адот. Додека во „Ел Десдичадо“ поетот е подложен на магијата на Афродита-Ерос, вториот сонет е под забраната на Артемида, девствената и месечева божица.

Ова е всушност поттикот на „Артемида“, кој ја превртува нагорната динамика на „Ел Десдичадо“: како што надворешната визија бледнее, и внатрешното единство бледнее – двојникот засекогаш контролира. „На космичко ниво, тоа значи дека синкретистичката визија на космосот уште еднаш отстапува место на самата сила што довела до постоење на визијата: гностичкото уверување за расцепот меѓу духот и материјата, кој би требало да се поправи со помош на магија и езотериски средства. Орфичката визија на усогласување на светот, враќањето на неговото исконско единство, била едно од главните својства на синкретистичкиот порив, но кога визијата ќе избледи, останува само запуштениот лик на Орфеј со запуштената Евридика (сега веќе не е

навистина важно ќе сака ли да се сврти за да ја погледне под ризик да ја изгуби), на горниот раб на амбисот“ (Strauss, 1971: 79).

2.3. Символистичкиот Орфеј – Маларме

Пред да преминеме на орфичкиот аспект на Маларме, треба да истакнеме дека периодот меѓу Нервал и Маларме е неверојатно краток. Имено, иако одвај една деценија го дели Нерваловото орфичко творештво од раните Малармеови песни и од мошне значајните „кризни години“ 1864 – 1869, концепцијата на орфичкиот поет кај Маларме е толку различна од Нерваловата што мора да се говори за нова фаза. И Новалис и Нервал ја трансформираат традиционалната концепција на орфичката усогласеност ставајќи нов нагласок на визионерската и пророчката мисија на романтичарскиот поет и наметнување на заплетканиот апарат на мистичната наука, или научните мистици. Филозофската атмосфера и понатаму е атмосферата на неоплатонистите и сведенборгијанците, со извесна вкрстена вентилација од германските идеалистички филозофи, особено Фихте и Шелинг.

Истражувачите на Малармеовото дело, покрај неговата книжевна продукција и оставина, ја земаат особено предвид и неговата кореспонденција што ја негувал Маларме со важни автори од своето време. Една таква посветеност Маларме негувал спрема Теодор де Банвил и токму во тој период Штраус го лоцира моментот кога Маларме веќе влегувал во серија внатрешни искушенија – пет години на голем очај и мака, споредбено со пролонгираното орфичко слегување, од кое излегол триумфално и трансформиран. Иако тоа искуство авторот не го опишал изречно како орфичко, тоа ги има сите карактеристики на орфичка катабаза: ноќно опкружување, нуркање во најдлабоките вдлабнатини на психата, средба со смртта и закрепнување на песната. Штраус вели дека во раните писма постоеле некои далечни космолошки алузии, но дека во некои од писмата станува сè поочигледно дека Малармеовото слегување во темнината и неговата средба со Ништото имаат облик на орфичко слегување во Адот, со една битна разлика дека не се спомнува фигурата на Евридика и што Маларме се враќа триумфално со орфичкото знаење за убавината и одлучност да го преземе она што во своето автобиографско писмо од 1885 година го нарекува „орфичко објаснување на Земјата“. Како што убаво забележува Штраус: „Секое слегување во темнината бара процес на самоуништување, самоодрекување, за да може да се роди ново битие – тоа е психоаналитичка, онтолошка и теолошка смисла на орфичкото слегување во модерните времиња“ (Strauss, 1970: 86). Не само што во овие писма се наоѓа описот на орфичкото слегување и експлицитната замена на љубовта или саканата личност со поезијата, туку е даден и резултатот формулиран на два важни начини. Маларме сега е друг – деперсонализирана, орфицизирана свест која ја пренесува визијата на апстрактниот космос; второ, тука е одлуката да се преземе големата задача, *magnum opus alchemium*. Визијата е новата орфичка космогонија на Убавината истргната од Ништо.

За разлика од патувањата на Малармеовите претходници Новалис и Нервал, инспирирани од орфичките и илуминистичките доктрини, кои или ги апсорбираат или се судруваат со христијанската традиција, Малармеовата „алхемија“ или „кабала“ претставува нешто радикално ново, тврди Штраус. Тешко е да се каже каква била Хегеловата улога во сето тоа, но од претходните наводи од преписката се гледа дека Малармеовото искуство е хегеловско.

Исто така, би требало да се запрашаме и за влијанието на платонистичките идеи врз естетскиот систем на Маларме. Клучен сонет кој ја отвора можната врата за платонистичките идеи е песната „Лебед“ или „Le Cygne“. Овој сонет го поставува прашањето дали воскресението во новиот ден е можно за поетот лебед; се фокусира низ одговорот на паднатата, затворена состојба на поетот, но тоа го прави без трошка романтична сентименталност, бидејќи „неуспешното прогонство“ е директна последица на лебедовиот неуспех да се издигне во „регионот на животот“. Овде, сепак, според Штраус е релевантна одломката од Овидиевите *Метаморфози*. Лебед, оплакувајќи ги падот на Фаетон, неговиот пријател и роднина и казната што ја доживеале Фаетоновите сестри, е претворен во лебед. Овој катрен го утврдува минатото на величественоста на поетот лебед како прогонувачко и императивно сеќавање и го поврзува со сегашноста како капитулација пред мигот на одлука. Образецот е сличен со првиот терцет, само што проекцијата е во иднината и назад во сегашноста: само лебедовата глава и врат можат да бидат или ќе бидат слободни, но телото неизбежно е стегнато со мразот. Последниот терцет паѓа во сегашност, и тоа така што оваа сегашност станува, како лебедот, имобилизирана и вечна – безвременска сегашност. Поентата, како што вели Штраус, е поетот лебед секогаш да мора да умре пред да може да пее; а моментот на најинтензивна виталност мора да биде и момент на најинтензивна фаталност. Вистинската тема на сонетот е парадоксот на поетското творештво, а не опис на поетска стерилност, како што убаво забелешува Штраус. Темата на некреативноста досега – за разлика од претходните песни, станува неопходна состојка на Малармеовата метафизичка потрага. Алтернативите почнуваат да стануваат појасни во контекст на творечките маки на Малармеовите кризни години: или ќе постои поезија на тишината или тишина без поезија.

Иако симболот на лебедот може директно да асоцира на созвездието Лебед, сепак како што вели Штраус, и покрај тоа што овој чист сјај е навистина одраз на најчистиот сјај на созвездието: се чини дека односот на лебедот и созвездието се завршува со платонско или гностичко решение, но тоа вели Штраус не е точно, затоа што сепак лебедот останува фатен во смртта на земното постоење, додека Цигнус (Лебед) засекогаш е фиксиран во регион без постоење, во регион без смртта. Сепак, дуализмот на оваа перспектива е само привиден и минлив за Маларме, затоа што на лебедот му ја предава смртта во животот, некреативноста и тишината – на непостоењето, сигурно, но и на небитието. Како оваа негативна слика на поетот може да се промени во нејзината позитива, се прашува Штраус. Како падот на лебедот може да се претвори во претпоставка за лебедот и да се случи вистинска обнова? Одговорот е дека тоа може да се одигра само на ова место и во овој момент. Сегашниот историски миг во песната е заменет со вечниот миг. Начинот на кој Маларме тоа го постигнува е употребата на просторниот речник, не само за да се воведат свездена референца, туку и да се покаже суспензија на моментот во точката на просторот кој со својот идентитет ја означува појдовната точка од која расте поезијата. Просторот нанесува агонија на предвидливоста на поетот, чија задача е да го негира просторот (и така да ја надмине агонијата). Лебедот на песната, на долги патеки, не го негира просторот, туку само наметнува плашт на презрива резигнација. Вистинското решение, вели Штраус, кое овде е само негативно скицирано, би било да се оди понатаму од самоубиството во афирмација на констелирана нестварност, каква што претставува Цигнус; ова би овозможило живот низ смртта, креативност, поезија на тишината. Во секој случај, белиот лебед во зимскиот пејзаж останува негатив на црното небо, со една разлика, сјајот на земниот и на небесниот лебед стануваат аналогни, завршува Штраус.

Иако и во прозните дела на обработуваните автори Штраус ја препознава постапката на орфичкото слегување, како што беше случајот со *Аурелија* на Нервал, накратко ќе го споменеме и „Игитур“, напишан околу 1869 година, а објавен дури во 1925 година, кој е Малармеовото сопствено орфичко слегување, неговото искуство од критичните години 1864 – 1869 транспонирано во нарација и оставено во фрагментарен облик. Готово е невозможно, вели Штраус, да се протолкува оваа кратка проза затоа што таа сè уште има многу карактеристики на гримоар (книга на загатки или хиероглифи) кој на Маларме му служи како појдовна точка. Низ постојниот ракопис, со неговите варијанти, исправки и маргинални белешки, може да се добие само општа идеја за образецот на искуствата и шемата на значење што Маларме му ги дал; одредени детали мора да останат нејасни. Со тоа Маларме прави еден важен чекор понатаму од претходните орфичари во тоа што тој сака не само да го регенерира „Игитур“ поединечно, туку со процесот на деиндивидуализација, да ја замисли можноста за регенерација на целиот космос: да го преправи создавањето, интелектуално и поетски. Правејќи го тоа, вели Штраус, тој открива дека во основа повеќе е орфички од Новалис или Нервал затоа што појасно ја разбира безличната природа на ритуалот и свештенството. И покрај сè, откако ја изгубил вербата во Бога, Маларме бил принуден своето посебно решение да го бара во сосема негативниот церемонијал – негативно самоспалување, симболичко самоубиство, а не во распетието. Како Игитур да морал да го преземе товарот на постоењето и постанокот на своите плеќи. Проблемот може да се формулира вака: дали се постанува со тоа што се поништува, така што она што постои, всушност, може да биде? Маларме го сфаќа проблемот во логички и математички термини. „Бесконечното“ на математичарот е на некој начин споредливо со конечното: тоа дава некој вид граница, така што ако, на пример, сите бесконечни точки можат да се спојат една со друга, бесконечното би се појавило. Овој поим на бесконечното, кој може да се нарече квантитативен, е во радикална спротивност со квалитативниот поим на бесконечниот поет или теолог. Тој тврди дека бесконечното е радикално поинакво од конечното – дека точката е само слика и единствена слика, но не и компонента на бесконечното, кое Маларме обично го означува како Апсолут. Бесконечното е царството на постанувањето, овозможено затоа што не е сосема предвидливо, бидејќи во себе содржи случајност. За да се поправи оваа бесконечност, случајноста би морала да биде уништена со фрлање коцка: превласта на случајноста така би била заменета со надмоќноста на Бројот, интелектот.

Она што останува карактеристично за Малармеовата подоцнежна поезија е повторувачкиот симболизам на соларниот циклус. Фактот дека поетот митот за Орфеј го сметал првенствено за соларен овозможува во Малармеовите соларни јунаци и соларни драми да се забележат орфички црти без наметнување на специфичните орфички толкувања на секој детаљ. Тоа претставува исклучителен случај на еден од првите вистински примери на модерното создавање митови. Проблемот, согледан во оваа перспектива, е да се разбере општиот правец на Малармеовата поетска практика и да се испита дали таа се движи кон „орфичкото објаснување на Земјата“, како тоа го прави и на кои проблеми наидува.

Во циклусот „Повеќе сонети“ Штраус вели дека четвртиот сонет („Со кренати прсти, жртвувајќи оникс...“ од книгата *Поезија*, од Стефан Маларме во македонски превод на Петар Т. Бошковски, 1998) зборува за творечка мака, спуштање во темнината и создавањето на убавината, сјајот, воскресение од Ништо. Како таков, тој е истовремено и личен – поглед однатре на она што е видно во врска со Малармеовата психичка криза, чии фази сонетот алхемиски ги трансмутира – и дури, претставува филозофска изјава за

убавината што може да биде видена само на крајот на патувањето во Ништото. Од овој аспект, сонетот може да биде сметан како една од алегиите за раскошот на празнината што Маларме ја замислува во своето писмо до Вили де Лил-Адам во 1866. Специфичната орфичка алузија се однесува на последните стихови од вториот катрен (Жрецот црпи солзи со него од Стикс:/Сал за тој шеј Смртта им опул горд) или во наш превод „Оти Мајсторот отиде да црпи солзи од Стикс/Со единствениот предмет со кој се почестува Ништото“.

Во првиот сонет пак „Штом сенката кобна закана ќе даде“ (Маларме, 1998: 91) Штраус вели дека последните два терцета го слават сјајот на поетската визија. Во прилично сложена конвергенција на спротивности, Маларме сега прави просторен скок во ноќното небо проектирано од неговата сопствена визија и ја набљудува земјата оддалеку, потврдувајќи ги нејзината мистерија и слава, но овој пат еднадвор, надвор од времето и просторот, од точката на гледиште на созвездието. Крајниот став на поетот и на величествената слава е тотално поништување на поетскиот простор од визионерската точка еднадвор, што кореспондира истовремено негативно и позитивно со точката на потекло одоздола (собата, осамениот поет), така што дури сега констелациите стануваат „подли пожари“ во споредба со генијалното зафаќање и поседување и крајно идентификувајќи се со земјата како „славничка ѕвезда“ – мошне слично, како што забележува Штраус, како Заратустрината „танцовачка ѕвезда“. За овој сонет дел од проучувачите ќе кажат дека е ремек-дело на радијантната темнина.

Она што е карактеристично за Малармеовата новина е дека постои обратен орфички напредок, имено наместо катабаза се јавува анабазата, која личи и ја заменува катабазата: нагоре во ноќта, која е спротивна на пеколната ноќ, но оваа ноќ го укинува Ништото (neant) и дозволува да се појави убавината. Просторното движење од точката кон сè поширок круг во друга точка зад овој круг – точка што веќе не подлежи на ограничувањето на блесокот – одговара на деперсонализацијата на поетот. Деперсонализацијата што Маларме ја доживеал во кризата и која го навела делото на својот живот да го формулира како безлична „Книга“, одлично е прикажана во овие два сонета. А бидејќи „Книгата“ се сфаќа во орфички термини, двете песни означуваат дефинитивна линија на раздвојување помеѓу претходните орфички поети, Новалис и Нервал, и Маларме. Всушност, донекаде лесната Новалисова магија и немирната натприродност на Нервал се можни бидејќи симболите и личностите се натрупани едни врз други – резултатот е некој вид конфузија, натрупаност што ја скрива празнината. Маларме работи во обратна насока, откривајќи ја празнината и изнурнувајќи од своето искуство со раскошни алегии на празнината кои го претвораат него во славен, но во таков што има повеќе поетска стварност отколку празнината затоа што таа исто така има и онтолошка стварност, објаснува Штраус.

Чинот на именување, вели Штраус, е домен на човекот и продолжува да биде негова мисија: моќта дадена на Адам во Рајот да ги именува нештата е вечна задача на човекот творец, аналогно на остварувањето на Создателот. „Но во контекст на модерната поезија оваа формулација се согледува во ново светло. Хелдерлиновата мисија, на преминот од 19 век, била прифаќање на ноќта сместена помеѓу заминувањето на боговите и очекуваната епифанија; во таа ноќ именувањето на боговите станува крајна задача на поетот. Со Маларме божествената трансценденција е целосно укината, а ноќта се прифаќа како единствена стварност во која епифанијата може да се случи. Во оваа ноќна состојба само именување на нештата може да ги создаде епифаниите, не на боговите, туку на иманентните реалности или на иманентната Реалност. Така мистеријата што му е својствена на светот предизвикува нештата да вибрираат со неостварената желба да се

„искажат“, а поетот е тој во кој вибрациите конечно запираат и се претвораат во нова мистерија – мистерија на јазикот. Зборовите не го опфаќаат самиот предмет, туку немирната и матна стварност скриена во нив. Тие го одрекуваат материјалниот предмет и ја инкарнираат неговата стварност во зборот; тие го прават смртниот предмет бесмртен, му даваат бесмртност на смртниот поет – поезијата е парадокс, контрадикција, хипербола. Тоа е значењето на често цитираниот пасус од ’Кризата на стихот’“ (Strauss, 1971: 117).

Штраус истакнува уште една песна на Маларме како важна за неговиот орфички портрет, а тоа е долгата песна „Проза (за Дезесент)“ (Маларме, 1998: 82,83,84). Тој вели дека насловот треба да се разбере во нејзиното литургиско значење, односно дека терминот се однесува на римувана латинска химна, која се пеела на миса во свечени прилики пред читање на Евангелието. Ритуалниот контекст и химничната природа на „прозата“ се суштински елементи кои треба да се земат предвид во пристапот на песната. „Проза (за Дезесент)“ е Малармеова орфичка химна на поезијата – на поезијата како хипербола, на поезијата како воскресение.

Она што е особено важно за Маларме, кој најверојатно бил упатен во Орфичките наспроти Хомеричките химни, е дека тој прилично категорично тврдел, како што наведува Штраус, дека Хомер го променил правецот на поезијата и дека поезијата од тоа време по прво била хомерска отколку орфичка. Од точката на гледиште на историјата на книжевноста, оваа изјава е интригантна: Хомеровата песна е мошне блиска до светот на фактите, а **Маларме сакал поезијата да ја врати во трансцендентниот идеал на Орфеј и Пиндар (подвлеченото мое)**. Во извесна смисла, би можело да се тврди дека тоа е целта на сите модерни орфички поети; Маларме, инспириран од своите претходници По и Бодлер, а веројатно и од Нервал, појасно ја изнел целта на новата поезија.

И заокружувајќи го ова орфичко патување на Маларме, Штраус вели дека графичката песна „Фрлените коцки нема никогаш да го укинат случајот“, заедно со трите „морски“ сонети, ја претставуваат завршната фаза на Малармеовата потрага: неуспехот и триумфот на орфичкиот поет, конвергенција на спротивности на негација и афирмација, поставување на хиперболичната песна на зборови и молчење.

Ироничната борба во Маларме ја водат двајца противници, рационалниот метафизичар и мистикот. Или, во друга смисла, поетот во Маларме, кој мора да говори, влегува во конфликт со мистикот во него, кој мора да молчи. Филозофот е повикан да дејствува како арбитар, но тој има тенденција да биде помалку каприциозен: како скептик тој ја става иронијата во борба, а како дијалектичар ги помирува противниците. Ете можеби токму во оваа точка се појавува спасоносниот лик на Платоновите Орфеј, за да ги надмине противречностите во поетовата личност.

Маларме ги поставил своите цели превисоки за остварување, но овој копнеж за апсолутот е резултат на исклучителната луцидност во однос на состојбата на поезијата во обезвреднетиот универзум кој повикува на апсурдни и тврдоглави позиции – Хелдерлин, Бодлер, Рембо, Маларме, Пруст, Џојс, Рилке, Кафка и Бекет се соодветен доказ за ваквата состојба на нештата. Она кон кое стремел Маларме не било ништо повеќе од откритие – орфичко заздравување – на мистериозната алхемиска суштина на самата поезија, не вметнување на алхемијата во поезијата однадвор, како кај Новалис и Нервал, туку откровение на поезијата-како-магија. Тоа е причината зошто за окултните списи тој имал само маргинален интерес и зошто алхемиските толкувања на Малармеовото дело ја заобиколуваат целта, завршува Штраус.

2.4. Модернистичкиот Орфеј – Рилке

Последниот поет што го разгледува Штраус во својата книга за орфичките теми е, секако, неизбежниот **Рајне Марија Рилке** и неговите клучни дела „Сонети за Орфеј“ и „Дуински елегии“. Бидејќи овде засегнуваме компаративни согледувања на европската модерна поезија со македонската современа поезија, ние ќе се фокусираме само на првото дело, „Сонети за Орфеј“.

За Рилке и за неговата поезија има напишано толку многу студии и проучувања, што навистина во критиката на книжевноста би можело да се воведат и дисциплина рилкеологија, нешто налик и на малармеологија, затоа што во нивните дела нашле инспирација не само книжевните критичари, историчарите на книжевноста, теоретичарите, туку особено и филолозите, филозофите, херменевтичарите и метафизичарите. Не е премногу ако се каже дека овие двајца поети се на чекор до филозофска поезија, а сходно на тоа и да се наречат филозофски поети.²⁸

Иако голем дел од проучувачите забележуваат дека, всушност, Рилке има само една песна во која се опишува Орфеј, заедно со Евридика и Хермес, сепак во добропознатите „Сонети за Орфеј“, на Орфеј и не се реферира како на содржината од митот за него, туку тоа е една изместена перспектива во која иако Орфеј претставува помирувач помеѓу двете доктрини и двете божества (Аполон и Дионис), тој кај Рилке сепак е претставен како божество (трето помеѓу двете претходни), или што би рекле некои проучувачи, божество на поезијата (а ние би рекле и на лириката). Се разбира тука многу помалку ќе се мисли на конкретната митска содржина за Орфеј, а многу повеќе на орфичката лирика, која на еден или друг начин го засега тоа надминување на дуализмот во едно метафизичко единство.

На трагата на претходните орфички поети, како последен Штраус го анализира Рилке, во поглавјето „Орфеј и двојното царство“, тврдејќи дека Рилкеовото дело претставува спој на француската и германската орфичка струја; како што Нервал, во некои аспекти, бил логичен наследник на Новалис, така на Рилке може да се гледа како на наследник на Маларме. Но ова мора да се разбере пред сè во смисла на орфичката конвергенција на спротивности: стилските разлики помеѓу Маларме и Рилке се од голема важност. Прво, не е сосема јасно колку Рилке бил заинтересиран за Маларме. Превел две Малармеови песни, „Ладало (за госпоѓа Маларме)“ и сонетот „Гробот на Верлен“; и може да се заклучи дека неговите лични контакти, особено со Валери и веројатно со Роден, можеби му овозможиле да го почувствува дополнителниот сјај на Малармеовото магично присуство. Но останува фактот дека референците на Маларме во Рилкеовата преписка се ретки. „Ако постои каков било долг спрема Маларме, тој е прилично општ, упатен на непопустливото верување во супериорноста на уметноста и самодисциплината на уметникот; мора, меѓутоа, да се има на ум дека прецизни информации за Малармеовите кризни години и неговото 'слегување' не биле достапни за Рилке“ (Strauss, 1971: 140).

Да видиме во што се состојат нивните сличности и разлики? Двајцата се орфички поети, кои се стремат да го интегрираат индивидуалното постоење и светот под закрила на поезијата, упатени кон орфичка унификација. За Маларме, целта е орфичко објаснување на Земјата; за Рилке задачата е слична. Реализацијата и изведувањето на оваа орфичка задача се случуваат бавно кај Рилке.

²⁸ Ако за Маларме пишуваше од егзистенцијалистичка гледна точка еден Сартр (Jean-Paul Sartre *Mallarmé, or the Poet of Nothingness*, Penn State University Press, 1991), тогаш за Рилке сè погласни се тврдењата дека е близок до феноменолошката филозофија (Luke Fischer. *The Poet as Phenomenologist: Rilke and the New Poems*. New York: Bloomsbury, 2015).

Митот за Орфеј се појавил само еднаш во делата на Рилке пред 1922, во песната „Орфеј. Евридика. Хермес“ од 1904. „Осумнаесетте години што го одделуваат овој Орфеј од Орфеј од сонетите се клучни: таму каде што Евридика останува иста, Орфеј има да научи точно што Евридика знае, па и повеќе. Тој треба да научи да се соочи со смртта, да ја прифати и да ја трансцендира станувајќи медијатор меѓу нејзиното царство и она на животот, не останувајќи вкоренет во смртта, туку црпејќи ја својата голема сила од овој извор, за да може таа да се претвори во поврзувачката сила на песната“ (Ibid. 174).

Она што беше започнато како анабазичен момент кај Маларме (сликата на ноќното небо) продолжува да се пројавува и кај Рилке. И ако повикувањето на Орфеј е упатување кон катабазата, тогаш повикувањето на Ангелот кај Рилке е повик за анабазата, како битие во кое е извршена задачата на трансформација: тој е совршен и обединет. Човечката задача се префрлува на Орфеј – или, можеби поточно, на орфичкиот поет, поетот како Орфеј. Неговата задача е да ја посакува трансформацијата и да го изврши нејзиното остварување. Така тој стои помеѓу обичното човечко битие и Ангелот, учествувајќи, како и луѓето, во двократното царство, но бидејќи го искусил идентитетот на две царства, тој е како дома во обата. Тој го познава единството на животот и смртта откако е во подземјето; доживеал истоветност на спуштањето и вознесувањето. Сепак, неговото најдлабоко значење се наоѓа во неговото распарчување од страна на Менадите и во непрекинатоста на песната која излегува од неговите усни дури и по спарагмосот: тој е поделен, а сепак е еден, и така ја гарантира можноста за повторно составување на расфрлените фрагменти.

Не постои предодреден ред, ниту предвидена поврзаност меѓу двата индивидуални циклуси. Постојат некои структурни врски, секако. Во првиот циклус, првиот сонет кореспондира со сонетот 26, а вториот со 25. Последните два се специјално упатени на Вера Укама Кнуп, 18-годишната ќерка на пријател на Рилке, ќерка што Рилке ја знае само површно, но на која ѝ се воодушевувал поради нејзината умешност како танчарка, и многу повеќе поради простиот факт дека била млада девојка која можела да биде вклучена во неговата галерија на млади девојки. Нејзината ненадејна смрт од необјаслива болест, тагата на нејзината мајка и Рилкеовата поетска имагинација комбинирани со низа последователни реакции во него, на целиот некоординиран орфички материјал во неговиот ум му дава нов фокус. Би требало да се спомне дека некои од Рилкеовите фини поетски изливи во претходните години биле условени од смртта на пријатели и познајници и дека „Сонетите за Орфеј“ се замислени како реквием или гроб за Вера. Слично на тоа, во вториот циклус првиот сонет кореспондира повторно со 29, а вториот (иако не толку слично) со 28, овозможувајќи го проблематизирањето на „Вера“ повторно. Овие два комплета на сонетни двојки се полабаво групирани (Ibid. 177).

Некои од сонетите во првиот циклус ја образложуваат природата на орфичкиот мит како што го разбира Рилке; другите ги засегнуваат проблемите што произлегуваат од орфичката визија; некои пак се илустрации на оваа визија и затоа се песни на славењето (на земјата, овошјето, предметите); и помала група се критички или полемички ориентирани, поставувајќи го модерниот свет и неговата технологија во остар контраст со орфичкиот светоглед. Истата работа е вистина на вториот циклус, со некаков видоизменет акцент. Големата загуба, привидната произволност на сонетните секвенци има своја магија и длабокото значење на овој недостаток на слаба поврзаност лежи во фактот што Рилке го поканува читателот да ја разбере орфичката визија и да учествува во неа. Бидејќи визијата е космичка по својата намера, тој се обидува да вклучи колку што е можно повеќе суштина (Ibid. 178).

Орфичката визија е таа што е засегната овде, не само митот за Орфеј. Фигурата на античкиот пејач-бог е употребена еднакво за да го консолидира Рилкеовиот сопствен мит, да му даде архетипска основа. Орфеј е споменат неколкупати, Евридика само еднаш, но целата сцена е проткаена со духот на песната, така што насловот „Сонети за Орфеј“ е апсолутно точен. Но постои една важна разлика помеѓу првиот и вториот циклус што создава еден вид драматичен развој од откритието на Орфеј до повикот за трансформација (што го затвора циклусот). Лајтмотивот на првиот дел е „слушање“; контрамотивот е пеењето на Орфеј. Претходно растргнатиот свет, и ние во него, може да биде повторно целосен, ние мора уште еднаш да научиме да ја слушаме орфичката лира. Сонетите на овој циклус ја покажуваат и илустрираат моќта на лирата. Вториот дел е претставен преку лајтмотивот на „дишењето“; контрамотивот е повторно оној за пеењето, но овој пат тоа е нашето (орфичко) пеење и преобразбите што мора да ги преземеме за да го оствариме. Сонетите од овој циклус ги покажуваат и илустрираат можностите на орфичката регенерација, смета Штраус (Ibid. 179).

Поетот, со доблеста на орфичката мурост, ја одмерува димензијата на паднатата егзистенција. Ситуацијата на човекот и неговата трансформација се доведени во прашање. Овој дел исто така го содржи сонетот за Вера во паралелната претпоследна позиција, но овој сонет, овој пат, не води директно до Орфеј туку до „пријателот на Вера“, кому му се говори за трансформацијата. Оваа секвенца исто така е обвинена со голема арка која ги поврзува првиот и последниот сонет преку темата на дишењето, кое ја означува размената меѓу човекот и просторот: првиот сонет ја означува нашата ситуација како ритмички настан, последниот сонет ја проблематизира заповедта за трансформација, волја за ритам (Ibid. 179).

Оваа метафора на „слушање“ го исполнува целосно првиот циклус и е соодветно потврдена во последниот сонет (26), која може да биде сметана како митолошки „претходник“ на првиот. Овие два сонета ги поставуваат столбовите, арката и преминот преку кои одекнува орфичкиот глас. Во последниот сонет растргнувањето на Орфеј е опишано како предуслов за орфичкото преживување-воскреснување, со кое се отвора првиот сонет (потсетување на претставата на вознесение спомнато претходно). (Ibid. 181)

Претставата на четвртиот стих го одгласува почетокот на отворањето на сонетот, сега служејќи како спојување на спротивности: од уништувањето на менадите израснува конструктивното, поучно дејство, опишано како „свирка“ (свирење на лира), попрво отколку „работа“; и покрај тоа, тоа е испланирана игра на уметноста. За оваа тема, опсервациите на Херберт Маркузе се директно релевантни, а кои ние веќе претходно ги споменавме, дека Орфеј и Нарцис (како Дионис кому му се сродни: антагонистот на богот кој ја казнува логиката на доминација, царството на разумот) не стануваат културни херои на западниот свет: нивната слика е слика на радост и исполнување; гласот кој не заповеда туку пее; гест кој нуди и прима; потреба која е мир и го завршува напорот на натпреварот; ослободување од времето кое го соединува човекот со бога, човекот со природата“. Финалниот терцет е апостроф на богот што умира и на задачата на човекот: Орфеј е растргнат и природата расцепкана и тоа станува задача за човештвото да ги состави *disiecta membra* (распарчените делови) и да го поврати изгубеното единство.

Описот на заспаната Вера води до низа прашања; неутралното искажување претежно во трето лице на првиот сонет му отвора пат на првото лице овде. Истражувањето е навистина во орфичкиот потенцијал на поетот: како да ги пренесе чувствата во песна. Поетот дознава како да ја слуша оваа порака, која го трансфигурира целото негово искуство така што тоа станува целото чувствување и зачуденост. Така

светот влегува „навнатре“ во неа и е спокоен, како во спиење, така што смртта нема вистинска власт врз неа (Ibid. 183).

Рилке, како орфички поет, не се труди да ја спаси Евридика од мртвите; неговата задача е да знае она што Евридика го знае, да го разбере и да го транспонира во песна. И тоа е, всушност, темата на сонетот за Вера.

Вистинската песна е сосема друг вид дишење – здив кој ништо не окружува, па затоа е изедначен со ветрето кое се јавува во богот. Оваа последна слика, мошне малармеовска, го содржи оној вид парадокс кој и Рилке и Маларме се обиделе да го разрешат во својата поезија со метод на конвергенција на спротивности. Овде во суштина е скициран целиот орфички сојуз на спротивности, а наредните примери служат првенствено како примери за засилување на истата идеја. Како и да е, целата прва тријада на сонети во првиот циклус, која ги опфаќа радикалните теми на песната слушање-смртбитие-здив, го антиципира почетокот на вториот циклус.

Ова, како што вели Штраус, е доктрина на двократно царство, на животот и смртта. Орфеј, како резултат и на неговото слегување и на неговото распарчување, совршено е како дома во обете царства и ги обединува. Така тој го укинува Орфеј од песната од 1904 година, надминувајќи ја истовремено Евридика. Неговото бидување овде и суштествувањето-надвор се коекстензивни затоа што нитката што ги спојува е обновена. Деветтиот сонет илустрира двојност, со само попатна референца на орфичката лира. Само оној што е дома во обата царства може да го знае односот на промената и постојаноста и може да го зачува она што е навистина трајно.

Штраус смета дека моќта на Орфеј е оцртана и илустрирана во првите девет сонети, така што Рилке преминува на бројни илустрации и на крајот со нападот на современиот свет. Овде се релевантни само некои од песните. „Меѓу нив се истакнуваат песните за овошјето и цвеќето (12-15), во кои орфичката диспензација ја наоѓа своја најисклучителна и најубедлива примена. Тоа помеѓу го спречува преминот од надворешниот во внатрешниот простор, креирајќи тип на негативен меѓупростор што функционира како празнина закована помеѓу два аспекта на реалниот простор. Со отстранување на оваа непријателска и поделена празнина се постигнува и славата на Орфеј“ (Strauss, 1971: 202).

Врската помеѓу првиот и вториот циклус за Орфеј сега би можела да се формулира различно. Првата група го опфаќа откровението на орфичкиот простор, истовремено надворешниот и внатрешниот и откровението од полезноста на Орфеј во него, во нас самите. Овој прв дел е потенциран со метафорите на тишината и внимателното уво; вистинскиот орфички простор е тивок простор и орфичката песна е всушност прослава на оваа тишина на внатрешноста. Втората група е повик за дејство што го следи откровението (Ibid. 202).

Како што е чест случај, Рилке ја повлекува својата клучна линија блиску до центарот на песната и остава неговата игра на спротивности да осцилира околу овој чист центар. Процесот на преобразбата станува вообичаен. Страдањето се преобразува во сила, различноста магично трансмутира во конвергенција.

Бидувањето и постанувањето, земјата и водата се спојуваат во конечно единство, единството на земното го прави невидливото, телото го создава зборот повторно, без да биде уништен во процесот. И така „Сонетите за Орфеј“ завршуваат мирно и благородно со утврдување на поврзаните спротивности (Strauss, 1971: 205).

Во заклучната студија од книгата, Штраус вели дека претходните пет поглавја се занимавале со она што би можело да се нарече метаморфози на орфичкото од 1800 до 1925 година. Општиот развој следен преку Новалис, Нервал, Маларме и Рилке беше низа

на трансмутации во разбирањето на орфичкото: обид да се победи метафизичкиот дуализам во име на Орфеј, помирител на спротивностите и хармонизатор на човекот и природата, поезијата и космосот. Овие четворица поети се алките во низата која претставува еволуирачка свест за функцијата која себеси си ја припишува орфичката поезија – или подобро, поезијата воопшто – во светот кој сè повеќе се фрагментира и обезвреднува. Орфичката диспензација кај Новалис ги даде сигналот и референтната рамка за новиот поетски сензибилитет: помирување на фактите и фантазијата, христијанското и паганското, видливото и окултното. Нервал почна со премин на истиот терен, но со поинтензивна свест за пропаста на трансцендентната стварност, така што пред крајот на својата кратка кариера дојде во кор-сокак кој веќе не можел да го надмине со едноставниот спој на спротивности, како кај Новалис. Нерваловото сфаќање во неговите подоцнежни списи дека спротивностите се навистина, а не само привидно, спротивности би имало потреба од дијалектика која се движи кон ново и радикално различно помирување; оваа задача ја извршија Маларме и Рилке. Орфичката резолуција содржана во нивната поезија повикува на визија на творечкиот чин сосредоточен оттогаш во поетската внатрешност, процес санкциониран и освестен со иманентизација на духовната стварност. Во тој поглед, може да се каже дека орфичката свест на деветнаесеттиот и раниот дваесетти век еволуирала од гностички до иманентистички поглед на свет.

Се разбира, иако Штраус посебно се посветува на конкретни четворица автори, сепак, како што смета тој, постои продолжение на орфичкиот деветнаесетти век, чии елементи можат да се забележат кај поети како што се: Валери, Јејтс, Тракл, Елијар, Кокто, Пјер Жан Жув, Пјер Емануел, Херман Брох и конечно, Сен-Дон Перс. Наспроти нивните значајни разлики, овие поети или се повикуваат на митот за Орфеј или зборуваат со јазикот на орфичкото помирување. Има други кои, како резултат на своето убедување дека индивидуалната промена не е доволна, застапуваат пророчки став кој отелотворува силни прометејски енергии. Оваа линија оди од Блејк преку Шели, Иго и Рембо до надреалистите и таа се обидува да го промени светот со поетски напад отколку со мирно убедување.

Деветнаесеттиот и почетокот на дваесеттиот век можат да се окарактеризираат како на одреден начин да ја создале орфичката атмосфера на континентот, особено во Франција и Германија. Ова се објаснува со фактот дека поимите „Орфеј“ и „орфички“ станале zgodни и често корисни синтагми за поетите кои сакаат да ја регенерираат поезијата во светот на материјализмот и технологијата, или за оние што сакаат да го намалат јазот помеѓу поезијата и науката или религиите и Науката. Овие помалку-повеќе традиционални карактеристики на модерниот орфизам се досега познати од истражувањето во претходните поглавја. Аполинеровата рана секвенца на песните од *Сверилник или придружбата на Орфеј* (Cortege d'Orphee) и бројните референци раштркани по неговите песни за Орфеј или орфички теми се резултат на неговото нуркање во окултистички читања и неговото општо познавање на илуминистичката традиција. Како и да е, благодарение на своето живо интересирање за сликарството и за активности на промотор на иновации во уметноста, Аполинер имал интимни контакти со орфичкото движење на Роберт Делоне во сликарството и орфичкото движење на Анри Мартан Барза од 1913 година. Надвор од Франција, Георг Тракл и Херман Брох пишувале песни во чест на Орфеј; а во Италија, Дино Кампана со „Canti orfici“ (1914) го премостува јазот помеѓу неокласичната и импресионистичката поезија на Кардучи и Д'Анунцио, од една страна, и поинтимни и стегнати поетски експерименти на Унгарети, Монтале и Квазимодо, од друга страна.

Монументалноста, пак, на Малармеовите тешкотии станува јасна дури ако се сфати дека во неговата поезија проблемите што ги покренале Хелдерлин, Китс и Бодлер првпат доаѓаат до израз бидејќи првпат навистина се судираат во духовната празнина: умот, сега наполно лишен од своето акумулирано наследство, како во искуството на *Игитур*, се обидува да го проектира во Ништото својот сопствен театар на исклучителна сензибилност. Но овој потфат бара нова рамка на јазикот – јазик што изразува молчење и со тоа останува фатен во парадокс. За Хелдерлин, пак, „именувањето“ на боговите сè уште имало позитивна функција, за да го одржи во живот сеќавањето на заминатите богови и да внесе ноќ со својата полнота. За Маларме, за разлика од Рилке, не постои интеррегнум: ноќите во Турнон се заканувале некое време да станат трајни. Но додека за симболистите, како и за Рилке, проблемот на поетскиот дискурс и понатаму бил обид за пронаоѓање на изводлив збир на јазични кореспонденции за човекот и природата, кај Маларме тоа се придвижува исклучиво кон интегритетот. проблемот на симболичките референции на јазикот станува проблем на јазикот во дијалектичкиот однос со неговата спротивност, тишината. Малармеовото решение на оваа дилема е брилијантно и херојско, но нè остава пред прашањето дали орфичкото од неговото време па натаму може да се дефинира како помирување на човекот со јазикот, а не како помирување на човекот и светот.

И покрај тоа што дел од поетите го присвојуваат Орфеј за свој заштитник, еден друг дел од нив не само што го отфрлаат, туку и го негираат, опфаќајќи ја работата на оние писатели кај кои молчењето станува некој вид краен продукт на книжевниот процес. Орфичката тишина е нешто друго: тоа е поетски глас кој привремено престанува да пее пред Ништото, за да опфати нова скала која отсега ќе „одсвонува“ со оваа тишина, но во песна. Со други зборови, орфичкото, без оглед каков облик имало во рацете на различни поети, претпоставува можност за песна и релевантност на поезијата за живот на поединечни души и заедници. Новиот вид молчење, кој произлегува од една страна од Рембоовото одбивање да пишува, а од друга страна, од Малармеовото систематско настојување да ја сведе поезијата на чиста сугестивност и нематеријалност, е фатен во парадоксот на книжевноста во кој веќе не може да верува во целост, а уште помалку да ја афирмира. Не е тешко да се разбере зошто Бланшо мисли дека овој настан се одвива во светата зона на темнината во која орфичкиот писател се соочува со најмрачното јадро на темнината. А Бланшо ни овозможува да видиме, можеби појасно од другите орфички поети, дека новата Орфеева диспензација во наше време е **потрагата по ноќниот центар – мрачниот сјај во центарот на лавиринтот (подвл. мое)**. Значи, за Бланшо, орфичкото искуство на писателот поминува низ средба со ништото и тишината во пресврт обдарен со говор, но со анонимен говор: распарчениот Орфеј оттогаш пее нелично. Но и покрај оваа редукција на орфичкото во современата книжевност, Штраус се прашува: не е ли сепак врвот на орфичкото искуство враќањето и славата на поразениот и распарчен Орфеј, кој продолжува да пее? Не е ли тоа претворање на тишината во песна? Од темниот центар во сјај?

3. Елиот како метафизички Орфеј (според Страндберг)

Ако на оваа група би го додале и Елиот и неговата орфичка преокупација, тогаш би можеле да изведеме и евентуално метафизички Орфеј (во што ќе ни послужи книгата

Орфичкиот глас, Т.С. Елиот и малармеовската потрага по значење од шведскиот автор Аке Страндберг). Но пред да можеме да изведеме понатамошна типологизација, би требало накусо да го видиме и орфичкиот профил на Елиот.

Надвор од предвидените четворица поети кои беа предмет на анализа во делото на конкретниот автор (Штраус), што беше поврзано со еден аспект од митот за Орфеј, имено слегувањето во долниот свет и враќањето, односно темата на катабазата, ние имаме уште едно истражување посветено на делото на Томас Стернс Елиот, исто така преку орфичка перспектива така што би сакале, во корист на крајната цел на нашето истражување – орфичките теми во поезијата, да го претставиме овде со цел типологизација на орфичкото пеење во современата светска и македонска поезија.

Книгата *Орфичкиот глас – Елиот и малармеовската потрага по значење* од шведскиот автор Аке Страндберг е, всушност, неговата докторска дисертација одбранета во 2002 година во Упсала, во која тој ја засегнува орфичката традиција во западноевропската литература. Страндберг тоа го нарекува митопоетичко наследство произлезено од орфичките мистериски култови на античка Грција и од текстовите на старите мислителите како Платон и Хераклит. Тој смета дека оваа идеја се провлекува не само кај Елиот туку и кај француските симболисти, особено кај Стефан Маларме. Така мошне убаво забележува Страндберг кога вели дека „овој симболистички, ‘малармеовски’ елемент во делото на Елиот е овде виден како манифестација на античките поетски идеали произлезени од оралните и полукнижевните култури на класичниот свет. Артистичкиот развој на Елиот консеквентно се интерпретира како ‘малармеовска потрага по значење’ која може да се дефинира не само како потрага по потеклото и функцијата на јазикот туку исто така како потрага по ‘орфичкиот глас’, примордијален извор на поетичкиот израз од трансценденталниот свет на идеите“ (Strandberg, 2002: 9).

Употребувајќи го поетичкото кредо на Стефан Маларме, „неговото орфичко објаснување на Земјата“, како почетна точка, Страндберг расправата ја движи меѓу различните перспективи на француската и англиската литература, а покрај тоа и онаа на историски ориентираната критичка школа што ја истражува оваа „орфичка традиција“. Додека автори како Маларме, Рембо, Гете и Рилке се често поврзувани со оваа книжевна традиција, Елиот, според мислењето на авторот, никогаш претходно не бил вклучен во оваа категорија. Сепак, некои од проучувачите согледале некој метафизички афинитет меѓу Елиот и Маларме, кој се однесува на најфундаменталните функции на јазикот – неговата способност да ги досегне нашите најдлабоки емоционални нивоа.

Во неговата најопшто прифатена интерпретација, вели Страндберг, сепак, Малармеовиот орфизам може да се каже дека ги претставува мистичните и езотеричните аспекти на поезијата, нејзината незаменливост и непарафразибилност; тоа го симболизира поетовиот ирационален обид да го изрази неизразливото и да востанови некоја форма на комуникација со непознати сили во и надвор од него. Постои исто така и посебно гледиште за јазикот поврзано со овие метафизички идеали, физичка манифестација на овие апстрактни димензии, неререференцијална миметичка и нелексичка употреба на поетскиот јазик, кој секако се поврзува со песната на нашиот орфички трагиски принц. Ова е јазик што става многу повеќе акцент на звучните вредности, метричките и прозодиските модели отколку на парафразичното значење.

Како што вели Страндберг, најпрво од сè, важно е да се разбере дека терминот „орфичка традиција“ не се однесува само на историското наследство базирано на археолошките откритија и античките текстови како песни, химни и митови. Орфичката традиција може исто така да биде опишана како комплекс на интелектуални и

спиритуални идеали, произлезени од архаични времиња, кои стигнале до нас преку филозофите како Хераклит, Питагора, Платон и Плотин и кои биле развиени и преработени низ вековите од уметници како Овидиј, Пиндар, Вергилиј, Гете, Ниче и безброј други. Ова е со други зборови заедничко интелектуално наследство во нашата западна култура, кое би можело да се гледа речиси независно од проблемите поврзани со утврдувањето на неговите историски основи.

Во делот „Орфичкото гледиште на поетскиот јазик“, авторот вели дека „за да се види важноста на орфичкиот култ за современата книжевна наука, суштински е да се разбере дека ова не е исклучиво религиозно движење, тоа исто така е поврзано со книги, поезија и специфично гледиште на поетскиот јазик. Во истата смисла во која симболистичката поезија беше во потрага по нови форми на изразување и 'ново искуство“, исто така и следбениците на орфичките култови во антиката одговараа на чувството на спиритуално и интелектуално незадоволство. Од оваа перспектива, како што сметаат некои проучувачи, орфизмот и францускиот симболизам можат да бидат видени како движења за метафизичка реформа. Луѓето привлечени кон орфичкиот култ биле незадоволни од традицијата на полисот, политичко-религиозен систем организиран околу олимписките богови, исто како што француските симболисти чувствувале дека институционалната религија веќе не била релевантен одговор на нивните спиритуални стремежи“ (Strandberg, 2002: 27).

Првенствено е дека во текстовите на раните мислителци како Платон и Хераклит ние се соочивме со специфично гледиште на поезијата и поетскиот јазик поврзан со орфичката традиција. Многу проучувачи се согласуваат дека Платон бил под влијание на орфичката мисла и практики и дека тој понекогаш самиот се сметал за орфички поет. Платоновите дијалози во суштина се сметаат за нашиот најважен извор на информации за орфизмот, а исто така овде, во Платоновата јазична филозофија, ние би можеле да имаме увид во забелешките за мимезисот и поетскиот јазик кој бил развиен од орфичарите. Едно од централните прашања на Платоновата јазична филозофија е прашањето дали јазикот е природен или конвенционален. Со други зборови, постои ли некој природен закон што ги поврзува означителот и означеното или нивниот однос е целосно произволен, како што се согласи Сосир некои две илјади години подоцна? Ова е темата на Платоновите дијалог *Кратил* и ние овде би можеле да повлечеме неколку паралели со поимот за примитивниот јазик што опстојува во нашето потсвесно.

Она што го забележува Страндберг е дека миметичкиот поет на крајот е прогонет од Платоновите идеален полис, но суштински е да се разбере дека тоа не е поради непочитување на неговата уметност. Напротив, тоа е поттикнато од она што модерниот читател би можел да го сфати како речиси претеран респект кон моќта на поетскиот јазик. Според Страндберг, Платон бил уплашен дека не би бил способен да ги контролира ефектите врз умовите и срцата на неговите граѓани ако на миметичките поети би им било дозволено да ја практикуваат својата вештина во неговата држава.

Во Платоновите идеи за јазикот исто така се одразува малармеовската способност да се „евоцира ново искуство“ во ритмичките обрасци, звучните вредности и прозодиската структура на поетскиот текст.

За ликот на Орфеј, пак, Страндберг вели дека тој е особено интересен затоа што нè присилува да се подложиме на спиритуална метаморфоза преку внатрешна конфронтација со себеси. Идејата за трансформација е централна за нашето разбирање на орфичката филозофија која затоа често е поврзувана со непретставувачки уметнички форми. Овде авторот го цитира Роберт Мекгеги во тоа дека круцијалниот „орфички момент“ се случува кога, на крајот на 19 век, аполониските форми на западната култура

почнуваат да се дезинтегрираат и да бидуваат заменувани со повеќе дионисиски структури. Овој момент е „криза на јазикот“, точката кога авторите откриваат дека јазикот не е целосно сигурно средство за пренесување на уметнички или други пораки така што почнуваат да се прашуваат дали човечката комуникација во вистинска смисла е воопшто можна. Во оваа смисла, Орфеј е граничен лик меѓу аполониското и дионисиското, обид да се помират и хармонизираат двете спротивставени сили. Орфичкиот момент, според Мекгехи, е кога растргнатите екстремитети на Орфеј, по спарагмос, почнуваат да се враќаат назад во живот.

Приспомнувајќи си на Маркузевата опозитност меѓу Орфеј и Прометеј, Орфеј кој ја претставува антипрометејската нишка во класичната митологија е митскиот пејач кој се обидува да ги смири боговите со својата песна, т.е. со претворање на нашиот говор во нешто што многу повеќе потсетува на звукот на птиците и што исто така ги прави нашите духови почувствителни за трансценденталните аспекти на реалноста без напуштање на нашето ново стекнато знаење. Ова е, со други зборови, митолошката заднина на оваа интерпретација на симболистичката инкантација и Малармеовото спиритуално кредо.

Односот на Елиот или симболистите спрема архаичните мистериски култови и поетски идеали кои произлегле оттаму не е во основа проучување на влијанија; не е првично прашање на споредување текстовни пасажии, стилистички својства или повлекување на важни места. Тоа е повеќе прашање делото на овие поети да се види наспроти заднината на одредени интелектуални и уметнички струи во нашата култура. Она што сака да го покаже Страндберг е како Малармеовата поетика на различни начини ја изразува орфичко-платонската нишка во модерната поезија, при што се прави потфат да се наслика односот на Елиот и симболистите спрема религијата и нивниот став кон техниките и стилистичките аспекти на поезијата.

Тврдејќи дека Стефан Маларме донесува нешто сосема ново во модерната поезија, би значело дека тој пишувал песни во кои првичната инспирација била произлезена директно од јазикот; тој открил дека поетскиот јазик во себеси може да роди крајно естетско и спиритуално искуство. Или како што сметаат некои проучувачи дека кога книжевниот јазик е делумно ослободен од својата референцијалност, тој може да ја следи својата сопствена логика – правилата на дикција, прозодија, ритам и звучни вредности.

За крајот на овој осврт, ќе се задржиме на поднасловот „Гледање низ ништото“, каде што авторот го цитира Маларме кога го прашале за вистинската суштина на поетската експресија, а тој одговорил: „поезијата е израз на мистериозното значење на аспектите на постоење низ човечкиот јазик вратен на неговиот есенцијален ритам: на овој начин таа му дарува на нашиот престој автентичност и ја остварува единствената спиритуална задача“ (Strandberg, 2002: 69). Така поезијата за него е и крај во себеси и средство за спиритуален развој. Дури и ако поетската експресија е во исто време и почеток и крај на оваа поетска метафизика, тоа не значи дека нашето патување низ овој универзум не би можело да ни даде спиритуално просветлување и исполнетост.

Навлегувајќи толку длабоко во симболистичкиот метафизички космос на мајсторот, откриваме колку исклучително обединето е неговото дело, што кога се враќаме на поетскиот збор ние исто така се враќаме на прашањето за инкантација, т.е. музичките аспекти на поезијата, кои во некоја смисла исто така се центар на Малармеовата метафизика. Тука Маларме ја засегнува музиката, кон која вечно стреми секоја форма на уметност, што е самата по себе трансцендентален јазик кој ги трансформира нашите души и ја трансцендира границата меѓу материјата и духот. Музичкиот аспект на јазикот, поради оваа причина, секогаш е ознака во Малармеовата поезија за трансцендентален идеал. Маларме создава поетски идиом кој непогрешливо е

новиот глас во современата поезија. проблемот е само во венчавањето на звукот и смислата. Песните на Маларме користат таков апстрактен јазик така што многу читатели ќе ги сфатат како навредливи поради нивниот недостиг од парафралично значење. Се чини дека овој литерарен идиом бара сосема нов начин на читање, што е многу порадикален предизвик отколку револуционерните формални експерименти на поетите на слободниот стих.

На линијата на ова сфаќање за музикалноста на поетскиот јазик се надоврзува и Елиот, така што според Страндберг, поетскиот јазик во *Пуста земја* би можел да се изведе од шаманистичкиот литерарен идеал, односно како моќ на јазикот да се справи со проколнатите пространства како што е тоа со пустата јалова земја кај Елиот и да го отфрли проклетството. Страндберг напоменува дека во шаманистичките култури, а за таква шаманистичка фигура го смета и самиот Орфеј, поезијата и песната биле важни начини да се исцелуваат и заштитат членовите на заедницата. Таа ритуалност на јазикот како средство за исцелување на битието и на просторот ја препознава и Елиот додека ја пишувал *Пуста земја* како своевидна потрага по здравување на сопствената ментална, физичка и спиритуална благосостојба. Или како што вели Страндберг: „Поетот станува трагач или шаман, кој, преку моќта на својата уметност, се обидува да ги одоброволи силите на природата и да предизвика духовна преродба и регенерација“ (Strandberg, 2002: 114).

Се чини таа инкантациска природа на јазикот со своите музички квалитети директно произлегува од шаманистичките и терапевтски ефекти на поезијата, која Елиот како традиција широко ја усвојува во својата творечка практика. Тој премин од ритуална во религиска употреба на јазикот кај Елиот се случува веќе во „Чиста средa“, кој е поблиску до молитва и исповед и до животот на срцето. Овде Елиот ја засегнува христијанската сотериологија, која ние ќе ја заобиколиме и ќе се префрлиме на поглавјето од книгата на Страндберг „Чиста средa и орфичкиот светоглед“. Таму каде што Страндберг гледа сличности меѓу авторовото јас и Орфеј е неговата посветеничка намера да не скршне од својот пат кон Бога нешто што како обврска му беше дадена и на Орфеј при неговото патување во подземниот свет. Втората сличност се огледа во почитувањето на аскетскиот начин на живот кај Елиот (споменувајќи ги прочистувачките практики и неговата заветеност на целибат). Трета паралела со античките орфички култови би била во врска со концептот на времето, а како што напоменува и Страндберг претставувањето на минатото, сегашноста и иднината кај Елиот често изгледа како тие три аспекти на времето да се стопени во едно и дека тие се претставени како соништа и како обид за надминување на временоста и постигнување безвременост.

За крај на овој не толку опширен осврт за Елиот ќе го потенцираме уште еднаш неговиот став искажан во предавањето „Трите гласа на поезијата“, од 1953 година, во кое тврди дека поетската креативност е процес на катарза кој води до спасение. Орфичкиот глас што го поседува орфичкиот поет го води низ портите на подземјето и вештите премини на трагичната историја, кон небесните сфери на вечноста и се менува – ослободувајќи се од заробената личност, ослободен од сеќавањето и желбата – безусловно во себеси. Поетот, согледан како човечко битие, се спојува со метафизичкиот идеал за себе во платонскиот свет на идеите, вели Страндберг. Она што е клучно за поетскиот однос кон јазикот и орфичкиот светоглед е тоа што орфичарите сакаат да го прочистат телото како материјален остаток од титанското наследство, на ист начин како што и орфичките поети сакаат да го прочистат јазикот од материјалните претстави што ги врзуваат за реалниот свет, за да можат да се поврзат со метафизичкото царство на чистите идеи. Тоа, според орфичките поети, може да се направи само ако јазикот стане

еластичен и етеричен, со што музичките квалитети на песната можат да го пренесат читателот до небесните сфери, а душата да може да ги трансцендира ограничувањата на телото, додека, пак, поетското значење да ги трансцендира ограничувањата на обичниот јазик. Таа потрага за прочистување на јазикот станува духовен потфат.

4. Типологија на поетичките модели

Ако преку поетиките на овие четворица анализирани поети изведеме поетички модели, тогаш би можеле да добиеме четири типа поетички Орфеи, и тоа: според Новалис тоа би бил **мистичен Орфеј**, според Нервал би добиле еден **ониричен Орфеј**, според Маларме, би можеле да изведеме **трансцендентен Орфеј**, а според Рилке еден **метаморфичен Орфеј**. Или согласно на катабазичната постапка што секој од нив ја спроведува во своето дело, за да го соопшти своето искуство. Да речеме, за Новалис тоа би била свечената ноќ, во која се случува алхемиската свадба кога поетот се спојува со својата Евридика, за Нервал просторот на сонот е другото име за Адот, во кое поетот се соочува со сопствените демони во потрага по својата сакана, за Маларме катабазата би била средбата со Апсолутот или убавината, космичката празнина, а за Рилке, враќањето кон природата, преку процесот на преобразба, би била поетската разградба и одново создавање. Може тука да се додаде и неосимболистичкиот Орфеј или метафизички, во лицето на Елиот, како комбинација од мистичниот и трансцендентниот, но со тоа малку би ни се нарушила теоријата за видови поети според божествените мании. Но вреди да се обидеме.

Ако според теоријата на божествените мании, односно Сократовата теорија за божественото лудило, каде што според неоплатонистот Хермијас, Орфеј претставува целосно олицетворение на сите четири мании, тогаш би можеле да го категоризираме Орфеј како: дионисиски Орфеј, аполониски Орфеј, еротски Орфеј и музиски Орфеј или преведено во поопшти определби како: мистичен Орфеј, пророчки Орфеј, љубовен/преобразувачки Орфеј и арспоетички Орфеј? Дали оваа теорија би можела да се докаже на полето на македонската поезија и дали оваа поделба може да се примени на веќе разгледуваните орфички поети (мистичниот кај Новалис, пророчкиот кај Нервал, љубовниот/преобразувачкиот кај Рилке и арспоетичкиот или музискиот кај Маларме), останува да се види при некои подлабински анализи.

5. Поетскиот јазик преку митот за Орфеј – како клуч за орфичка и херметичка поетика

Иако со ставот на Морис Бланшо беше претставен еден деконструктивистички однос кон митот за Орфеј како мит за литературата и уметноста, сепак до ниво на поетичка постапка митот за Орфеј го доведува универзитетскиот професор по литература Џералд Л. Брнс. Неговата книга *Модерната поезија и идејата за јазикот* не само што го инкорпорира овој став на Бланшо туку прави и една модерна класификација на поезијата на херметичка и орфичка поезија. Од оваа книга ние ќе ги проанализираме воведот насловен „Кон дијалектиката на херметичката и орфичката поезија“, потоа тука имаме анализа на Маларме, како оној што ја воведува трансценденцијата на јазикот и естетиката на книгата, а исто така ќе се анализира и студијата за метафизиката на книжевниот јазик, „Негативниот дискурс и моментот пред говорот“ и конечно, најважната студија за нас

„Поезијата како реалност: Митот за Орфеј и неговите модерни пандани“. Книгата се затвора со заклучната студија – „Орфичките и херметичките димензии на значењето“.

Но пред да пристапиме кон подетална експликација на оваа мошне важна теориско-аналитична книга, би сакале најпрвин да се осврнеме кон воведот: „Кон дијалектиката на орфичката и херметичната поезија“. Како што вели и самиот автор, „целта на оваа книга е да ги истражи, со различни средства, две широко антитезни концепции на поетскиот или книжевниот јазик: идејата за ‘чистата експресивност’ на книжевниот говор, во кој употребата на јазикот од страна на писателот отстапува прилично од структурите на вообичаениот дискурс за да ја замени или одземе функцијата на означување; и идејата на поетскиот говор како почва за сето означување – како експресивен, движење што го објективизира светот за човекот (според кантијанскиот модел) или што го воспоставува светот во хоризонтот на човечкото знаење така што го прави можно означувањето. Ние може да ја наречеме првата идеја ‘херметична’, бидејќи насоката на активноста на поетот е кон книжевното дело како такво, што значи делото како самодоволна лингвистичка структура (идеалната или апсолутната форма која би била ‘Флоберовата имагинарна книга за ништото, книга што не зависи од ништо надворешно, кој би се одржала со силата на нејзиниот стил, токму како земјата, застаната во празнината, независна од ништо надворешно за нејзината поддршка; книга која би немала речиси никаква тема, или конечно, во која темата би била речиси невидлива’). Можеме да ја наречеме втората идеја ‘орфичка’ според Орфеј, примордијалниот пејач чија сфера на дејствување е водена од митското или идеалното единство на зборот и постоењето и чија моќ затоа се шири над формирањето на делото кон создавање на светот“ (Bruns, 1975: 1).

Така значи херметичката поезија би била самодоволна, затворена во својот стил и структура, дури и таква која би клонела кон десигнификација, деозначување, додека орфичката поезија би била креативна, отворена кон создавање на нови светови. Оваа затвореност на поетскиот израз кај некои поети се изразува како концепт на негативноста, и особено кон концепцијата на говорот на Хегел како чин кој има моќ да го поништи светот. И како што вели Брнс, „таквиот поим подразбира нешто како негативно единство на зборот и постоењето, инверзија на митот за Орфеј чиј дел е базиран врз моќта на зборот да го повика светот во присутноста на човекот“ (Bruns, 1975: 6).

Ослабувањето на значењето и враќањето на моментот пред говорот, кој станува во овој случај момент пред времето – е моментот на „чистата нишотност“ кој ѝ претходел на оригиналната креација на светот. Бидејќи поетовата намера е да го изрази тој оригинален збор на Бога со кој светот првпат дошол во постоење. Оваа праизворна реч се остварува не со јазик од знаци, туку со она што Хајдегер го нарекува „јазикот на битието“, што според Брнс е јазикот на Орфеј. „Овде поетот ќе биде способен уште еднаш да ја игра својата орфичка улога, според која светот самиот по себе станува вид ултимативна песна, во чии хармонични контури човекот го открива своето вистинско престојувалиште“ (Bruns, 1975: 7).

Во поглавјето „Маларме: Трансценденција на јазикот и естетиката на книгата“ Брнс вели дека кај Маларме, во согласност со општото место за крајот на векот, „креацијата на светот не завршува сè додека светот се пројавува во дело на уметноста“ (Bruns, 1975: 101) што значи дека светот за нас не би можел да постои самиот по себе туку само во јазикот: идеалното единство на зборот и постоењето ја претставува состојбата на можност за светот, која само поетот може да ја актуализира. „Ова гледиште на поезијата претпоставува дека митот за Орфеј и фигурата на поетот маг, чија песна го

повикува светот да постои, за возврат нè потсетува на Малармеовото тврдење, во *Автобиографијата*, дека книгата за која тој сонува ќе го претстави 'орфичкото објаснување на земјата'.“ На ова Брнс го додава следново важно за нас стојалиште – „Но ако Орфеј е поет чијашто песна го востановува светот како постоење, Маларме, напротив, се појавува како поет кој бара да го врати светот на првичната празнина, бидејќи неговиот сон за книгата почива не врз единството на зборот и постоењето туку врз нивното радикално одделување. За него, поетскиот чин се остварува себеси во процес на анихилација/поништување кој го ослободува јазикот од неговото робување на светот и го воспоставува зборот во исконскиот универзум на ништоста, во чија невозможна сфера Маларме беше сигурен дека се наоѓа суштината на убавината“ (Bruns, 1975: 101,102). Иако Маларме во својата рана поезија се свртува кон романтичната и парадоксална тема за сопствената невозможност – невозможност за извршување на чинот на креација зачната како лет низ бесконечниот простор кон трансцендентниот идеал, Азурот, како што вели Брнс, со пишувањето на *Иродијада*, тој ја открива убавината, но откако претходно ја спознал празнината. На тој начин, убавината веќе не припаѓа на објектната стварност и „не е повеќе атрибут на постоењето; тоа е повеќе атрибут на празнината – убавина исчистена од содржина, со што таа се прикажува себеси во самата состојба на непостоењето“ (Bruns, 1975: 103). И тука Маларме, според неговите толкувачи, ја засегнува филозофијата на Хегел, бидејќи според Хегел, убавината сфатена како апсолутна не може да биде својство на ниту еден објект и како што пишува во својата *Енциклопедија* „апсолутот ги негира сите нешта што не се апсолутни. Тој е нивното ништо или негативност“. И Брнс додава дека „апсолутот се пројавува само преку анихилација на сè што не е апсолут; неговата можност почива врз негација, отсуство, празнина“ (Bruns, 1975: 103). И дека идејата за универзумот според Маларме е празнината и дека поезијата стреми кон единство со оваа идеја – но како овој стремеж да се оствари? Одговорот е преку процес на негација. Или преку средства за прочистување: испразнувајќи се себеси од сето она што го претпоставува надворешниот свет. Прочистувајќи ја својата внатрешна свест, тој се уништува себеси како искусувачки субјект и доживува вид смрт, смрт на сетилата за појавните нешта. „Контемплацијата на празнината е процес на себепоништување, чиј процес е од најголема важност ако создавањето поезија е можно. Зашто ако поезијата стреми кон состојбата на ништото и преку својата чистота ја прикажува идејата на универзумот, или повторно ако бара преку својата чистота да учествува во самата природа на убавината, песната мора врз оваа основа да стане затворен систем – структура од зборови затворена пред сè за самиот поет, бидејќи со негово посредништво светот на нештата и настаните, идеите и чувствата бара да направи пат во песната“ (Bruns, 1975: 105).

Посебната употреба на јазикот во поезијата на Маларме, всушност, ја оддалечува песната од човековиот исказ, „чиј израз е заменет со чистата супстанција на јазикот – јазикот како стварност трансцендирана во чистотата на ништото, артикулирајќи според посебен сопствен динамизам, чиста песна“ (исто, 105). Таа чистост на песната ќе се огледа повеќе во нејзината музикалност, а помалку во нејзината семантичност.

Тешкотијата, вели Брнс, е дека оваа творба на чистата идеја, оваа евокација на „една хармонија на совршената чистота“, мора да се изврши преку јазични средства. Поезијата не може да биде мелодија без текст, бидејќи сепак нејзиниот материјал се зборовите, а не звукот, како што забележува Валери за слободата на музичарот да обликува различни звуци, тоа што не може да го направи поетот, бидејќи јазикот е систем веќе структуриран за означување, а поетот се исцртува од неговиот материјал во универзумот на значењето.

Но Маларме, вели Брнс, го одбива ова влечење на јазикот кон значење. Она што тој го предлага е изолацијата на зборот помеѓу поетот и светот – сместување на зборот во празен простор. Сепак, начините на кои Маларме сака да ја спроведе оваа своја поетска намера е преку различни аспекти – аспектот на синтаксата, аспектот на типографијата, аспектот на тишината, аспектот на музиката и еуфонијата, аспектот на имперсоналноста, кои во ова поглавје кај Брнс се дадени преку примери од поезијата на Маларме, а кои ние овде нема да ги разгледуваме подробно.

За крај само ќе ја наведеме Брнсовата констатација дека „Малармеовата визија е за трансцендентниот збор – од јазикот кој не припаѓа ниту на светот на нештата ниту на човековиот свет на говорот туку по прво на примордијалната празнина во која сјајот на убавината постои како прозрачна присутност, чист квалитет несвојствен на која било реалност туку на зборот. **Малармеовиот збор, навистина, е песната на Орфеј во неговата отсутност**“ (подвлеченото е мое) (Bruns, 1974: 117).

Во третиот дел на книгата, „Јазикот на поезијата и битието на светот“, се поместени две важни студии: првата „Негативниот дискурс и моментот пред говорот: Метафизиката на книжевниот јазик“ и втората „Поезијата како реалност: Митот за Орфеј и неговите современи пандани“.

Првата студија првично беше објавена под наслов „Тивкиот Орфеј: Поништувањето на зборовите и книжевниот јазик“, издадена во 1970 година во списанието „Колеџ англиш“²⁹, во која се вели дека клучна секвенца од познатиот мит за Орфеј, онака како што тој е даден во *Метаморфозите* кај Овидиј, е сликата кога Орфеј со моќта на својата песна ја оживува природата и создава свет за себе. Тоа, вели Брнс, го повикува пред нас **познатото магично гледиште за јазикот**, бидејќи светот и зборот се поврзани заедно, онака како што Ернст Касирер го опишал тоа како „митско-магичен синцир на каузалноста“. Овој принцип со кој преку зборот се создава светот (Во почетокот беше Зборот) подоцна е прекршен, како што вели и самиот Брнс и во денешно време може да се види што го заменило ова оригинално гледиште на јазикот.

Тоа најдобро се гледа преку извадокот на Маларме од неговата студија „Криза на стихот“ (1895) кога вели дека зошто би изведувале чудо во кое предметот исчезнува под магичното стапче на пишаниот збор, ако не за да го разделиме тој предмет од директното и опишаното и да ја довикаме чистата идеја. Ова враќање на предметите во нивното оригинално отсуство, односно обеспредметеност и сведување на идеја, го наоѓа своето потекло, според Брнс, кај Хегел кога вели дека преку именувањето Адам станува господар на животните и дека со наметнувањето име тој ги поништува во нивното постоење како битија, сведувајќи ги на збор, односно отргнувајќи ги од светот на предметите во универзумот на значењето: „тој го отстранува феноменолошкото присуство од светот и на негово место го поставува идеалното присуство или значење“ (Bruns, 1970: 821). Според Брнс, јазикот или говорната активност го поништува светот на нештата во обемниот процес на означување; во говорот **светот на нештата е заменет со светот на духот** (Ibid., 822). И ако Хегеловиот Адам ги пренесува, преку именувањето, предметите и суштествата од опредметениот свет во светот на именувањето или означеното, создавајќи го универзумот на значењето, тогаш понатамошниот тек на таа операција е тоа означено да се донесе уште еден чекор понатаму, имено во светот на идеите, со што се поништуваат значењето и предметноста (означеното и референтот) и

²⁹ Текстот од списанието *College English*, Vol. 31, No. 8 (May, 1970), pp. 821-827, бевме во можност да го прочитаеме на веб-страницата на дигиталната библиотека JSTOR, (<https://www.jstor.org/stable/374227?seq=1>).

се остава само означеникот како негативен признак на означеното, односно контекстот во кој се појавува означеникот е сосема ослободен од вообичаеното значење и му се припишува ново или се остава без значење. Маларме и Бланшо се едни од првите што ја воведуваат анихилацијата или негативноста во јазикот на литературата.

Маларме се интересира само за чистата негативна страна од овој хегелијански процес во кој зборовите го заменуваат светот. Тој не го потенцира идеалното присуство (или значење) на објектот, туку состојбата на негово отсуство, тој ја бара, според Брнс, „чистата идеја“ која е без содржина. И за таа негова намера авторот наведува и цитат од писмата на Маларме, во кој Маларме вели дека неговата работа се состоела само од елиминација и уште вели: „Деструкцијата беше мојата Беатриче“. Контемплацијата на чистата идеја – контемплацијата на отсуството – е естетско искуство: во состојба на отсуство се наоѓа суштината на Убавината, вели Брнс.

Оној што ја предвиде смртта на уметноста беше самиот Хегел, вели Брнс, кој го цитира Карл Фридрих дека „кога идејата на Убавината ќе се оствари себеси како апсолутен или бесконечен Дух, таа исто така истовремено не се открива повеќе целосно остварена во формите на надворешниот свет“. Но ако Убавината се оддели од светот на нештата, дали не се создава можност уметникот да сака да ја следи – прашува Брнс, бидејќи како што велеше и самиот Маларме, Убавината се изедначува со Апсолут.

Намерата на Флобер, додека ја пишувал *Мадам Бовари*, е да напише книга за ништото, книга која нема да зависи од ништо надворешно, која ќе се одржува само од силата на својот стил, токму како земјата, оставена во празнината, која не зависи од ништо надворешно за нејзино опстојување и книга која речиси нема да има тема, во која темата ќе биде речиси невидлива, ако воопшто такво нешто е возможно. Тука Брнс го цитира Флобер, чија цел како што после додава е наместо значењето што стреми кон трансценденција преку смртта на јазикот, тој би го вовел **трансцендентниот збор** – зборот изолиран (како Земјата во празнината) помеѓу **светот на предметите** и **универзумот на значењето** (Ibid. 823) (з.м. означеното мое). Тоа значи дека, всушност, може да се направи една скала на јазичниот јазик – од референтот, преку означеникот и означеното до трансцендентот, но не во секојдневната употреба на јазикот туку во неговата поетска употреба. Тоа би значело дека означеното ќе стане нестабилно во неговото значење, односно ќе ја загуби цврстата врска со означеникот и дури би можело да се сведе само на означеникот, или како што би рекол Брнс, „можноста за изолирање на зборот од системот – за искривување толку радикално од структуралните закони што го уредуваат говорот така што зборот ќе прекине да функционира како елемент во формирањето на говорот“ (Ibid. 823) и така ќе настане одлепување од синтагматското рамниште, добивајќи ново и непознато значење. Тоа значи дека трансцендентот ги ослабува врските со референтот, а ги умножува врските со значењето, но само во второстепената употреба на јазикот, односно уметничката употреба – значи, уништување на функционалната употреба на јазикот, како што би рекол Барт и оставање само на неговата лексичка база, на неговата прозодиска и звучна структура, на неговата музика а не на неговата реалност. Така, парафразирајќи го Барт, Брнс вели дека „модерната поезија станува не-дискурс: модерниот поетски акт е неинтенционален; тој одбива да значи“ (Ibid. 823). Типично модерен поет, според Барт, не е Паунд туку Маларме – бидејќи типографијата ја заменува синтаксата како начин на воспоставување на односите меѓу зборовите, како начин за организирање на материјалот на песната. Тоа ослободување од значењето не претставува процес на анихилација на зборот туку уметничкиот збор треба да е таков да го анихилира значењето, односно самиот тој да е анихилатор. Или како што вели Брнс, „за поетот јазикот е ориентиран не кон

означувањето чисто и едноставно туку повеќе кон таа празнина за која веќе зборувавме – празнината помеѓу светот на нештата и универзумот на значењето во која јазикот може да дојде во постоење преку себе, на тој начин не само да постои како сет на сурогати за нешта или како артикулатор на намери“ (Ibid. 825). Така повторно доаѓаме до Морис Бланшо дека ништотноста или ништото е вистинската и правилна тема на книжевната уметност.

„Говорот е идеален акт на убиство, акт кој ја предвидува актуелната анихилација. Празнината за која се создава говорот и во која значењето бара да се востанови себеси е примордијална по карактер. Тоа е амбисот на ништото поради што човекот се крева и кон кое неговото битие го носи“ (Ibid. 826). „Јазикот почнува само со празнината“, вели Бланшо, „изобилието и увереноста не зборуваат“. А Брнс продолжува: „Човекот, како што поседува капацитет за означување, е творба на празнината: неговата претерана волја за значење го отстранува него, како Хегеловиот Адам, од светот во кој тој постои. Неговиот претеран акт на свесност, разбирање како давање или откривање на значењето е акт на негација“ (Ibid. 826).

И ете овде – на човекот што именува и со самото именување ги деегзистира битијата – односно од светот на нештата ги носи во универзумот на значењето и со самото тоа ги одделува од животот и ги носи во празнината – Брнс забележува каква е моќта на човекот. „Зар таа не е споредлива со моќта на Орфеј?“ – човекот може да го поништи светот со волја, но исто така и може да го одржува светот во постоење. Бидејќи со својата тишина, човекот може да се врати во светот на нештата, да се утврди уште еднаш како битие во светот, што ќе рече дека низ неговата тишина тој ќе може уште еднаш да го утврди битието на светот. Според Бланшо, книжевниот јазик е начин на одржување на светот во постоење наспроти анихилацијата што се одвива во ординарниот/вообичаениот дискурс. Тоа прави поетот уште еднаш да стане вид Орфеј, поет на земјата, чија песна го брани светот од празнината во која ординарниот говор сака да го фрли. Значи, Хегел навистина ја предвидел смртта на уметноста – поезијата во традиционална смисла, како форма на дискурс или на означување, е уништена. Парадоксално, сепак, оваа смрт (повеќе како смртта на Орфеј) одеднаш станува прераѓање.

Дали оваа метафора со тивкиот или замолчаниот Орфеј го означува, всушност, крајот на митот за Орфеј и го одразува постмитското време, кое започнува со крајот на митот во кој главата на распарчениот Орфеј е замолчана од никој друг туку од самиот Аполон. Дали ова време е крајот на митските богови на кои им е забрането да зборуваат низ устата на поетите во добата на монотеистичките верувања, дали е тоа смрт на боговите, а со тоа и смрт на митот за пејачот и на поетот воопшто? Се чини секоја доба или епоха ја искусува оваа дуалност на јазикот – јазикот како творечка моќ на одново создавање на светот или јазикот како уништување на објективната стварност и повлекување во сферата на апстрактното и духовното. Дали во таа меѓуфаза на повторно оживување на гласот на Орфеј, авторите престојуваат во сферата на неозначеното, како опозит на означеното, во светот на идеите (Платон) и како резултат на таа (не)активност молчат или премолчуваат во тоа да ја опеваат реалната или замислената стварност.

Во поглавјето „Поезијата како реалност: Митот за Орфеј и неговите модерни пандани“, Брнс укажува дека поезијата не е само форма на означување туку активност што го надминува значењето за да го вклучи самиот свет. Но не како негативен дискурс кој ќе нè врати во светот на постоењето со укинување на светот на означеното туку како позитивен исказ и да се испита идејата за поетскиот говор како активност која го донесува светот во постоење за првпат и која претставува основа за сета сигнификација,

за што, како што вели Брнс, може да ни послужи примерот на Орфеј, и тоа оној аспект што е даден во Книга 10 на Овидиевите *Метаморфози*, со неговата моќ да ги повикува нештата во негово присуство. Оваа моќ на Орфеј над природата го сместува во редот на научниците, како модел на научник, според Бекон, но ние сепак сме на тврдење дека таа моќ директно корелира со принципите на магијата, па затоа Орфеј овде не би се појавил во никоја друга улога туку како маѓепсник. За тоа подробно зборуваат Фриц Граф и Сара Иле Џонсон во нивниот текст за Орфеј.

На таа линија е и Брнс кога вели дека и алхемичарите го имаат земено Орфеј за свој патрон (помеѓу другите како Зороастер, Хермес Трисмегист, Лин и Мусеј). Тие се одговорни, како што вели Брнс, за зачувување и пренесување на традицијата на магијата. Но за разлика од алхемичарот, кој за Брнс претставува културен остаток, Орфеј е првично поет маг затоа што неговата моќ ја прикажува карактеристичната целост на митската слика на светот во која сите разлики меѓу нештата се растворени во митскомагичната верига на каузалноста, како што велел Ернест Касирер. Силата на Орфеј, како што вели Брнс, се проширува над создавањето на песната кон изградување на свет, бидејќи сферата на неговата активност е управувана од идентитетот на зборот и битието/постоењето. Или како што би рекол Рилке, песната е постоење, или светот е поезија, затоа што само на основата на поетскиот збор светот добива значење и реалност.

Но тука Брнс прави една разлика помеѓу алхемичарот и поетот маг, поврзувајќи го алхемичарот со фрагмент одвоен од распарчувањето на Орфеј и демитологизацијата на дискурсот означена со постепено одвојување на зборот и битието, односно давање предност на Логосот (наместо на митот), бидејќи алхемичарот по пат на Логосот ги повикува нештата, додека поетот маг тоа го прави не само со повикување туку и со нивно оживување, во поетиката познато како постапка на персонализација, нешто на што ќе се спротивстави Маларме со својата поетика на имперсоналност.

„Во овој процес (на демитологизација), светот се појавува како структура од делови и односи, супстанција непоколеблива во своето постоење, на која умот е повеќе или помалку адекватен во неговата моќ да знае“ (Bruns, 1975: 207). Според тоа, *magike* му отвора пат на *Логосот* како принцип на светската интелигибилност, со што фигурата на поетот маг ја губи својата причина да постои.

„На местото на идентитетот на поезијата и реалноста што му дава живот на Орфеј (значи, овде имаме персонифицирање на Орфеј како ноуменон за да се појави како феномен во живиот конкретен современ поет), поетичката теорија ја воспоставува доктрината на *мимезисот*, кој го утврдува поетот над и спроти светот како обичен набљудувач. Магијата на поезијата, за возврат, станува разбрана во термини на психологија на реториката: преку вешта имитација или можеби преку замислување на многу посовршен (побезгрешен) свет, поетот би можел да ја убеди својата публика да ја следи природата во однесувањето и во мислата, но не би можела повеќе неговата песна да го гради светот“ (Ibid. 207). Тоа трае, како што вели Брнс, до 18 век и она што Роман Ингарден го нарекува – контроверзност над постоењето на светот, „зашто во оваа контроверзност идејата за постоењето ги претрпе критиките што излегоа на површина наспроти т.н. копи-теорија на знаењето (на која беше основана доктрината на *мимезисот*)“.

Токму во времето на романтизмот германските поети и мислителци се обидуваат да ја поетизираат филозофијата што според Брнс е трансформација на Кантовиот исказ за менталната активност во теорија на поетска активност (она што е безоблично и неспознатливо прима форма и со тоа можност за значење). Посредник во овој напор е Шелинг, во чиј *Систем на трансценденталниот идеализам* (1805) критичкиот свет на

уметноста и реалниот свет на предметите се производи на една иста активност. Главната засегаатост на Шелинг е со идеалниот свет на уметноста, што значи со оние дела на генијот со чија посредност ние можеме да го трансцендираме светот на објектите – да ги трансцендираме буквално сите форми на спротивставеност, дали помеѓу субјект и објект, реално и идеално, конечно и бесконечно – и да се стигне до свеста за Апсолутот. Тука Брнс ја цитира идејата дека „објективниот свет е само примитивен, сè уште несвесна поезија на Духот“. Под закрилата на Шелинг, идентитетот на поезијата и реалноста станува централен принцип на Новалисовиот таканаречен магичен идеализам: „Поезијата е она што е апсолутно и целосно реално“. Нашиот израз е поетски по карактер, што значи дека станува вид на ултимативна песна, налик на светот кој Орфеј го повикува во свое присуство. Но вели Брнс, развојот на оваа идеја од страна на Новалис е само фрагментарна и како и Шелинг, тој ја подведува под теоријата на „трансцендентална поезија“, чија ориентација не е спрема светот туку кон сферата на бесконечното. Сепак, орфичката тема останува експлицитен дел од неговата мисла: „Ние сме во мисија, нашиот повик е да ја обликуваме земјата“, како што слично твреше и Маларме со орфичкото објаснување на Земјата.

Важна забелешка што ја дава Брнс во однос на митот за Орфеј е што во нашиот (овде се мисли на 20 век) сопствен век митот бидува спасен од соништата за трансценденција и вратен на неговиот вистински земјен карактер (Ibid. 213). Овде Брнс се повикува на Кроче за кого јазикот е експресивно движење, кое го објективизира светот, но овој процес на објектификација е истовремено и интуиција на светот и бидејќи е естетска по природа, нашата средба со светот станува поетски настан, додека за Хајдегер, јазикот е куќа на битието, но како конверзација, не само како сплет на зборови туку и како активност, како што вели Брнс, битието на човекот се актуализира во неговиот говор: конверзацијата ги обединува луѓето во заедничка егзистенција, што е во исто време егзистенција во светот на нештата, чија конверзација нè држи надвор од темнината.

Анализирајќи стихови од Хелдерлин, Хајдегер се запрашува кога започнува оваа конверзација, а одговорот е – во примордијалниот говор на поетот бидејќи поетот ги именува боговите и сите нешта во кои се тие, односно тој именува не нешто што е веќе познато и обезбедено со име туку кога изразува суштински збор, постоечкото е со ова именување номинирано како тоа што е. Поезијата е воспоставување на битието преку средствата на зборот (Ibid. 216).

Во овој дел Брнс ни го предава толкувањето на Хајдегер на ликот и улогата на поетот, како поет посредник меѓу боговите и луѓето или како гласник на боговите. Поетот, вели Брнс, го добива својот јазик од боговите и им го предава на луѓето и во процесот тој го обзnanува светот пред луѓето и ги обединува во конверзација, односно во заедничко постоење. „Логосот/Зборот, според Хајдегер, е поетски акт преку кој се манифестира светот“ (Ibid. 217).

Хајдегер, во својата потрага по почетоците, се свртува кон почетокот на митот во кој зборот и битието, поезијата и светот создаваат единство, со причина дополнително да анализира некои од неговите делови. Она што е важно е дека од митот за Орфеј Хајдегер се обезбедува со средства преку кои може да се изрази историското значење на битието, вели Брнс. „Во почетокот сè беше темнина, до моментот кога човекот не замина во постоење – што значи додека човекот самиот не дојде во 'нескритост' на постоењето. Но човековото заминување во постоење бара истовремено корелативна појава на светот. Посредничката фигура во овој настан – фигурата врз која се заснова можноста за овој настан – е поетот или попрецизно поетот маг, кој го изговара тој примордијален збор, кој

веднаш го утврдува светот во постоење и го сместува човекот како битие кое престојува во светот. Поетот маг ја црпи својата сила од основното единство на зборот и битието: преку присуството на зборот, изворната темнина се заменува со светлината на битието, во чија светлина светот и човекот се создадени и се одржуваат преку постојаното присуство на зборот“ (Ibid. 219).

И на крајот, ќе го споменеме завршното поглавје, кое претставува заклучок на книгата, „Орфичките и херметичките димензии на значењето“, каде што Брнс се впушта во различни интерпретации за природата и филозофијата на јазикот, од структуралистички и семиотички до феноменолошки гледишта за јазичниот знак. Но она на што ние ќе посветиме внимание е неговата дистинкција на двата аспекта на поетскиот говор – имено, херметичкиот аспект, кој го одразува неговиот формален карактер со кој се создава делото на јазикот и тука Брнс повторно се повикува на Маларме и орфичкиот аспект, односно неговиот онтолошки карактер, од кој тој потекнува и со кој го одржува човековиот свет, при што Брнс тоа го смета за становиште на Хајдегер.

За да го доловиме во целост мислењето на Брнс, ќе го цитираме пасусот каде што се дава појасно толкување на овие два начина на поетскиот говор: „Она што ние го нарекуваме орфички и херметички начин на поетски говор открива две суштински движења на секој поетски акт – повлекување од светот во универзумот на јазикот, чиј непосреден крај е да ја слави трансценденцијата на јазикот, неговото постоење како такво; и враќањето (како да е од моментот пред говорот) на земјата, што е движење што ги донесува зборот и светот заедно, за да го утврди единството во кое, како што вели Хајдегер, ‘битието на јазикот зборува како јазикот на битието’“ (Ibid. 261, 262).

Одовде нам ќе ни послужат две назнаки – едното е заминувањето, а другото е враќањето, нешто слично како егзилот од полисот (или заминувањето од дома во светот на трансцендентните идеи) и враќањето во полисот (враќањето дома со трансцендентни идеи). Во ова патување на напуштање (на јазикот) и враќање (во него) неизбежно е да не следат орфичкиот глас и орфичката песна. И овде ние би дале едно наше толкување на оваа мошне креативна дистинкција.

Дали можеме да зборуваме за херметичка и орфичка поезија како за две струи од митот за Орфеј, гледано поетички, односно херметичката поезија да ја сфатиме како поезија на егзилот и на катабазата, во која отпочнува деозначувањето, или можеби дематеријализацијата на знакот, при што се губи врската меѓу значењето и референтот, како и на растргнувањето, кога песната останува одделена од телото на поетот, со што се постигнува имперсонален или фригиден ефект, додека орфичката поезија би била поезијата на враќањето во светот, на радоста од именувањето, од откривањето на светот во неговата целост преку маѓепсничкото пеење. Сакаме да веруваме дека со тоа би се надоврзале на Платоновата теорија за поетите, кои во потрага по својата изворна песна го напуштаат полисот и такви замолчани се вслушуваат во внатрешниот глас, за да доживеат повторно раѓање и такви гласни и распеани да се вратат во полисот и со својот глас да го обземат и да ја соопштат веста за новото раѓање, токму онака како што стои на орфичките таблички – живот – смрт – живот.

Или, пак, да се послужиме со уште една опозиција што ја сретнуваме кај Платон, имено дали врз основа на Платоновата поделба на мимезис и анамнезис, може да се направи теорија на јазикот како јазик на нештата, од една страна, во кој зборовите ги огледуваат предметите, односно се упатени кон стварноста и всушност ги имитираат, односно ги именуваат и во кој се одразува отсликувањето или претставувањето, додека, од друга страна, го имаме јазикот на идеите, во кој зборовите се упатени кон сферата на духот, или мисловната активност, во која треба да преовладува процесот на сеќавањето,

за да може јазикот да се збогати со идеите? Дали во првиот случај можеме да зборуваме за јазикот на материјалното или физичкото, а во вториот случај, за јазикот на идеалното, или умственото подрачје, што секако претставува вовед во филозофските дисциплини – феноменологија и ноуменологија.

Оттука, нам многу ќе ни биде примерена опозицијата гласен (видлив) наспроти замолчан (невидлив) Орфеј – кои за нас ќе претставуваат парадигми за орфичка и херметична поезија (или теогониска/религиозна и апстрактна/метафизичка). Таа цикличност на немост и гласност ќе се пројавува се чини во секоја литература, како што впрочем и се следи самиот мит за Орфеј – неговото замолчување ќе биде двократно – еднаш кога ќе ја загуби Евридика и вторпат кога ќе биде замолчена неговата отсечена глава од страна на Аполон. Неговата гласност, пак, ќе се јавува повеќекратно – еднаш како аргонаут, вторпат како маѓепсник чие пеење ќе ја обзема сета природа, третпат како молител во подземното царство, четврти пат како иницијатор во мистерији.

Дали можеби и самите поети не поминувале низ овие фази на немост и гласност – еднаш како вљубеници во тишината (онаа на празнината/космичката празнина и нејзиниот шумен ом), другпат како распеани бардови кои со својата песна го оживувале сето она што постои, тоа останува да го покажат нашите анализи.

6. Поетички двоен модел – митски и мистичен Орфеј

6.1. Орфејска лирика – Орфејска митска поетска школа

Орфејската лирика ќе ја дефинираме како микроваријанти на митот за Орфеј, која ќе биде поврзана конкретно со секвенците од него, онака како што веќе се познати од литературата за овој мит.

Па така ќе утврдиме четири микроваријанти – и тоа: митемата за распеаниот Орфеј, потоа митемата за патувањето на бродот Арго, митемата за љубовта и смртта на Евридика, вклучувајќи го тука и слегувањето во подземјето или катабазисот, при што уште еднаш ќе биде истакната моќта на неговото магично пеење и свирење, како и митемата на растргнувањето од менадите/Тракијките или спарагмос. Бидејќи конкретно се поврзани со секвенците од митот за Орфеј, овие поетски мотиви ќе ги наречеме орфејски (бидејќи директно произлегуваат од митот и митологијата).

За да можеме подобро да го илустрираме митскиот Орфеј, ќе се послужиме со песните од неколку европски поети – и тоа „Орфеј“ од Пол Валери, за да ја претставиме моќта на песната на Орфеј и нејзината магиска природа за првата митема, сликата на патувањето на бродот Арго во песната „Орфеј и Аргонаутите“ на Валериј Брјусов, за втората митема, легендарната и незаобиколна песна на Рилке „Орфеј, Евридика, Хермес“ за средбата на Орфеј не само со Евридика туку и со Хермес во подземјето, за третата митема, како и песната на сликата со спарагмос на Марина Цветаева „Орфеј“, како илустрација за четвртата и последна митема.

Ќе почнеме најпрвин со Валери, како близок соработник и директен наследник на Маларме и на неговата симболистичка доктрина. Песната, за среќа, ја имаме во превод

на македонски јазик во поетскиот избор³⁰ што го направи од француски, Ефтим Клетников.

Иако веќе стана збор за овој сонет на Валери во студијата на Сигал, ние сепак ќе фрлиме краток поглед за да ја добиеме поетската слика за моќта на песната на Орфеј. Имено, Валери во песната ни укажува на сликата на камења што се креваат кога пее Орфеј, но тоа не е вообичаениот Орфеј среде горите и сверовите, туку тоа е еден небесен и вознесен Орфеј, кој „пее, седнат на работ од небото в пламен!“ (Валери, 2013:11) Во преданијата за египетските пирамиди постои легендата дека големите камени блокови биле кривани со помош на вибрацијата на звукот, па оттука е и сугестијата на Валери дека карпите се подигнуваат сами од звукот на Орфеевата песна. Орфеј во визијата на Валери е златниот Орфеј, дури може да се каже дека Орфеј е оној што ја пее песната на сферите додека во небесата се извишува светиот храм од злато, кој „се спојува во злато сјајно/ Со душата на химната од вечната лира!“ (исто, 11).

Ете овде, можеби нетенденциозно, се споменува химната од вечната лира, или нашите Орфички химни, за кои сигурно имал познавање и самиот Валери, затоа што во нив се опеваат космичките пространства и божества кои го управуваат Универзумот. Затоа и самиот автор ја отвора песната со една своја лична акламација – „...Создавам во духот, под миртите, Орфеј/Љубен!...“ (исто, 11), а познато е дека орфичките процесии, меѓу другото, се одвивале во опојната миризба на мирта. Оттука, оваа постмитска слика всушност нè враќа на првиот дел од митот, првата митема кога Орфеј со својата моќна песна го управува целиот живот во природата – од птиците и животните кои се прибираат околу него, до карпите и дрвјата кои стануваат оживотворени, придвижувајќи се. Наспроти тој земен (а можеби треба да се каже и вонземен) Орфеј, Валери овде ни го предочува Орфеј како битие на духот, чија слика тој ја добива како визија и ја преточува во песна.

Втората митема најдобро ја илустрира песната на рускиот симболист (повторно симболист и пак Валери(ј)) Валериј Брјусов, која не ја најдовме во македонски превод, а која неверојатно добро го дополнува делот од митот кога Орфеј тргнува во авантура со своите придружници Јасон и другите Аргонаути (наречени така поради бродот „Арго“). Песната ја најдовме на руска веб-страница³¹, а е напишана во 1905 година. Песната се вика „Орфеј и Аргонаутите“ (објавена во збирката *Стефанос (Венец)*) и почнува со сликата кога бродот е веќе готов, со волјата на боговите и потребно е едрата да се наткренат и да заплови. Овде авторот му се обраќа на Орфеј, прашувајќи го дали ќе застане меѓу храбрите од посадата. Она што е важно како одредница за Орфеј во песната, а што се надоврзува на претходната песна на Валери, е синтагмата „волшебник на карпите“. Потоа Брјусов ги набројува и преостанатите членови од дружината – Тифис, кој застанува зад кормилото, оној што стражари е будниот Линцеј, потоа тука се моќниот Херакле, благородниот Менотиј, искусниот и мудар старец Нелеј. Овде авторот му искажува слава на Јасон, кој копнее да го врати златното руно дома.

Но она што се главни поенти на песната се одоброволување и воспевање на Орфеј, не само како волшебник кој ги маѓепсувал не само карпите туку и животните, што Брјусов убаво го искажува во следниов стих: „на тигри и камења/доволно служеше лирата твоја, Орфеје!“ во втората строфа, туку и го прогласува Орфеј за јасновидец за во третата строфа „ти го предвиде во светиот сон/патот што претстои, Орфеје!“ Дека

³⁰ *Поезија*, од Пол Валери, во едицијата „Свезди на светската книжевност“, во издание на Магор, 2013 година.

³¹ Види на: <http://bryusov.lit-info.ru/bryusov/stihi/1898-1908/stih-76.html>

аргонаутската авантура е крената на ниво на херојско дело, ни укажува авторот во четвртата строфа: „Оној ден кога ќе тргнат во подвиг јунаците / биди им сопатник, Орфеје“. И конечно потврдата дека станува збор за теург, човек што ги овладеал магијата и алхемијата: „Мислите на темните веслачи совладај ги/ и засекогаш проколни ги Симплегадите/ со химната волшебна, Орфеј!“ Иако во митот за Аргонаутите јасно е кој им помага на морепловците да поминат низ тесниот процеп на движечките стени, сепак, во песната Брјусов смета дека Орфеј е тој што треба да го отвори патот со своите натприродни моќи – песната и сонот, но најнакрај, и Брјусов, како и Валери, ја споменува силата на Орфичката химна, што уште еднаш ја потврдува упатеноста и на авторот на оваа песна во орфичките процесии, во кои химните се неодминлив и задолжителен дел.

За третата митема – љубовта меѓу Орфеј и Евридика, треба да се каже дека овој мотив е неисцрпен за писателите од сите епохи и дека постојат многубројни песни чии стихови ја опишуваат средбата на Орфеј со Евридика во подземјето. Овде ќе кажеме дека и Брјусов има една дијалогска песна „Орфеј и Евридика“³², во која тие двајца, за разлика од класичниот мит, водат разговор во кој едниот соговорник се радува на земниот живот, и на сонцето и на пролетта, на музиката и песната, додека другиот соговорник е свесен за својата природа на сенка, за тоа дека не е во можност да се врати во земниот живот, и покрај ветувањето на подземните господари, и покрај надежта и очекувањето на Орфеј. Орфеј ѝ ветува на Евридика втор живот, „со песна живот ќе ти вдахнам“, но на Евридика не ѝ е до песна, „што значат сите мелодии за оние што ја знаат тајната на тишината“. На Орфеевата понуда за страст и милување, Евридика повторно ја искажува својата свесност за својата сегашна форма на постоење – срцето е мртво, градите се неподвижни, каква прегратка би било тоа, „што би ти дала со прегратката“. Таа е наполно свесна, сега од позиција на дух, дека љубовта е само далечен тивок сон и дека во мракот и бледото лице на Орфеј потемнува. Крајот на песната е класичен, Евридика исчезнува, Орфеј повикува по својата сакана, а од неа се слушаат одеците на сенката како јачат. За разлика од женските – т.н. Евридикски песни, во оваа песна нема никаква разочараност, изневереност па дури и гнев, туку помирност со ситуацијата, без никаде да се укажува на грешката и одбивноста на Орфеј да го послуша советот за несвртувањето. Овде се води дијалог кој е од суштински карактер – како дијалог на две спротивставени страни – во име на животот и смртта.

Во рамките на поцелосна слика за преокупацијата на Рилке со Орфеј, ќе ја земеме за анализа неговата песна „Орфеј.Евридика.Хермес“, која не успеавме да ја најдеме во македонски препен така што овде ќе се послужиме со српскиот превод направен од Бранимир Живојиновиќ, а поместен во критичко-интерпретативната статија за песната на Елзе Будеберг, која е дел од текстовите што ги приредуваат Неделковиќ и Радовиќ во зборникот *Уметност на толкување на поезијата* (1979)³³. Она што е карактеристично за оваа песна, во однос на други песни со сличен мотив, е тоа што тоа е подолга песна, од 113 стиха, во која Рилке дава една малку посуптилна слика на подземниот свет, а за тоа најверојатно е инспирација еден атички релјеф од 5 век пр.н.е., на кој, покрај Орфеј и Евридика, се појавува и Хермес. Но она што го забележуваат и претходните интерпретатори на оваа песна е дека таа сепак се разликува од релјефот во однос на поставеноста на тројцата ликови. Имено, композицијата на релјефот се состои во тоа дека три фигури се дадени една до друга во моментот кога Орфеј ѝ го трга превезот на Евридика, а таа му ја става својата рака на неговото десно рамо, а до неа фатен за

³² <https://ilibrary.ru/text/1860/p.22/index.html>

³³ Nedelković, D., M. Radović (prir.). 1979. *Umetnost tumačenja poezije*. Beograd, Nolit, 539-558.

нејзината рака стои никој друг туку богот Хермес, водичот на мртвите. Во песната на Рилке, распореденоста на ликовите е поинаква – Орфеј е оддалечен од другите двајца, оди напред сам по патеката, додека Евридика и Хермес фатени за рака одат по него, на доста големо растојание. Според Лудвиг Курциус (цитирано според текстот на Елзе Будеберг), на релјефот е прикажан моментот кога Орфеј веќе се свртува и ја гледа Евридика во лице, додека Хермес ја фаќа Евридика за зглобот со намера да ја сврти за враќање назад.

Карактеристичната слика на Рилке за подземниот свет е тоа што тој го опишува местото како сребрен рудник на душите, среброт како асоцијација за месечината, наспроти златото за сонцето, кое владее во горниот свет. Она што е новитет во оваа митема, за разлика од приказите на овој мит од страна на Вергилиј и Овидиј, е тоа што Рилке го воведува ликот на Хермес како водич на душите, при што главната поента на таа средба помеѓу Орфеј и Евридика е искушението што му се поставува на Орфеј.

Рилке ја дава тешката морничава атмосфера на пустиот предел од чии корења извира крв и која како тежок порфир сјае во темнината. Карпите и шумите стојат како мртви, само меѓу ливадите по единствената патека се белее една линија, како долга платнена труба по која доаѓаат тие. Авторот овде како смрзната слика ги прикажува тројцата клучни ликови – напред оди виток човек во сина наметка, кој немо и со нестрпливост гледа во далечината, „неговиот чекор/откинуваше, не цвакајќи,/ од патот големи залаци“. Неговите раце, пак, имаат чуден опис: висат тешко, згрчени, не знаејќи веќе за лесната лира „која беше/срасната со левата рака како што сраснуваат/бодликавите рози со маслиновата гранка“. Погледот, како пес, му трча напред, се свртува, се враќа, па повторно исчекувајќи стои далеку на свијокот. Далеку зад него чекорат оние двајца што по него треба да се искачуваат. „Па сепак зад него немаше/ ништо освен одекот од неговото искачување/ и воздухот што му струи околу наметката.“ Портретот на вознемирениот и несигурен Орфеј Рилке мошне добро го доловува преку описот на неговата појавност, кој шепоти во себе „тие сепак доаѓаат“. „Доаѓаат сепак, само што тие двајцата /стравотно тивко идат.“

Таа состојба на неизвесност е предадена со многу прецизни детали – со кои го доловува оностраниот свет како различен и поинаков од динамичниот и жив свет. Таму сè е тивко, сè е мирно, сè е бавно. Овде Рилке е омнисцентниот раскажувач, кој однапред го знае целото дејствие на митот, па го соопштува исходот како свој коментар во заграда: „Да смее тој/да се сврти (кога свртувањето/не би значело распад на сето ова /дело кое е уште во создавање),/ тој би морал да ги здогледа нив,/нив двајца што молкум го следат“. Дотука, значи, и Орфеј ја почитува забраната, иако почнува да се сомнева дали ветеното ќе се обвистини. Омнисцентноста продолжува кога Рилке дава опис на Хермес како богот на патувањето и пораките далечни, со патничка капа над очите светли, со тенка палка пред себе и препознатливите крилца на глуждовите, додека ја држи со левата рака: Неа. И овде е кулминацијата на песната: „Неа, сакана толку, што повеќе/ од една лира тажаленки се излеаја/отколку некогаш од сите тажачки; создавајќи еден свет од жални песни“. Тоа бил свет во кој сè настанало уште еднаш – и околу овој жалопоен свет, токму како околу другата земја, кружеле сонце и свездено небо, жалостиво небо со искривени свезди. За Неа, толку саканата. Која оди по богот, држејќи го за рака стрплива и нежна, сопнувајќи се од долгите преврски од газа, повлечена во себе, не мислејќи на човекот што оди напред, ниту на патот што се искривал во живот. „Како плод преполн со слат и темнина,/така таа беше полна со своите/ големи смрти, толку нови за неа/ што таа ништо не сфаќаше.“ Толку далечна, студена и отугена не само од Орфеј и од љубовта туку и од животот, Евридика на Рилке е недопирлива, „а рацете толку ѝ беа/ од преплетување веќе

одвикнати/ што дури и бескрајно нежниот /допир на нејзиниот божествен водич/ како преголема блискост ѝ се чинеше“. И двајцата се чини како да се во исчекување на страшниот чин што Орфеј го прави, а кој Рилке многу убаво го предава преку следниве стихови: „И кога нагло/ бог ја запре и извика болно:/ Се сврте – таа воопшто/ не го сфати, туку тивко рече: Кој?“ Исполнетоста на Евридика со своите големи и нови смртти (таа веќе еднаш ја искусува смртта во горниот свет и овде како да го претчувствува своето повторно умирање пред обидот за враќање во живот), наместо со надеж и очекување, е она што го изделува Рилке не само од претходните митски обработки туку и од религиозните антички сфаќања дека животот на душата продолжува и по смртта. Овде според Рилке смртта е неминовен дел од животот, дури би можело да се рече и сеприсутна константа на животот и дека тоа единство на животот и смртта е неделиво. И дека оној што еднаш умрел веќе е засегнат од самата смрт и не помислува веќе на живот.

Последната секвенца од оваа напната атмосфера го дава познатиот крај на митот – во далечината, пред светлиот излез, како темна сенка стои некој чие лице не се гледа. Овде фокусот веќе не е на Орфеј и неговиот чин, тој останува безимен, и самиот станувајќи темна сенка, па во извесна смисла може да се каже дека и самиот негов престој во подземниот свет, неговата посета станува за него клучна, бидејќи и тој станува засегнат од самата смрт. Тогаш не е случајно што по враќањето оттаму, тој се препушта на проповедање и учење за тајните на животот и смртта. Она што генерално во класичниот мит не е јасно кажано, а што секако се подразбира за посредништвото во светот на мртвите, е присуството на самиот бог Хермес, кого Орфеј го гледа како на патчето ливадско, со тажен поглед, молкум се свртува за да појде по онаа сенка која веќе се враќа по тој ист пат, со чекори сплеткана од долгите преврски од газа, несигурна, стрплива, нежна. Новината во митемата е тоа што Рилке воведува две свртувања: едното, познатото, на Орфеј и второто, претпоставеното, на Хермес, кој овде низ призмата на Рилке, не се јавува само како иноватор на лирата (според што Орфеј му е приврзан) туку повеќе како египетскиот бог Хермес Тот, кој е надлежен за погребните ритуали и знаењето за задгробниот живот, од кого најверојатно и самиот Орфеј ја примил тајната ука. Има и уште еден детаљ што упатува на египетската митска заднина на песната, а тоа се преврските од газа, кои во старо време претставувале мртвечка преслека и со кои се обвиткувале мртвците, налик на египетските мумии, при што Рилке го дава моментот кога Евридика оди полека токму поради тоа што се сопнува од мртвечките преврски од газа. Со оваа песна Рилке го збогатува опусот на сликовити прикази врзани за овој дел од митот.

И за крај, за последната митема со несреќниот и трагичен крај на животот на Орфеј ќе ја земеме за илустрација песната на Марина Цветаева „Орфеј“, која е напишана во 1921 година и која ја најдовме во оригинал на руски јазик. Овде директно се предава сликата на последицата од растргнувањето или спарагмос, уште во првиот стих: „Така пловеле: глава и лира“, по реката Хебар, приспомнувајќи си дека и по одделувањето на главата од телото, усните сè уште зборувале дека жалат, додека лирата проповедала мир. Крваво-сребрената трага во реката, крвава за главата, сребрена за лирата, што одблеснувала во реката кај авторката предизвикува емпатија и за Орфеј, нарекувајќи го „мојот нежен брат“, а лирата „моја сестра“.

Некогаш, вели Цветаева во песната, поради преголем копнеж главата го забавува одот свој кон островот на слаевите, додека реката како венец ги носи во своето разбранувано зглавје, при што веќе не се знае – дали лирата не крвави, а косите на главата не се сребрени струни. Така како да се прави замена на Орфеј со лирата и на лирата со Орфеј, тие стануваат синоними еден за друг. Од долното скалило на реката – лирата сосе

глава заминува во колевката на мрестењето, кон островот каде што послатко од каде било лажат славеите. Каде се просветлените останки, прашува авторката, кој ги пресретнал, кој ги згрижил? Од митот ние знаеме дека за останките – екстремитетите се погрижиле музите, а главата што пеела и пророкувала ја замолчил Аполон, додека лирата станува новото небесно соѕвездие Лира. Цветаева бара од солениите (морски) бранови одговор, дали можеби незабрадена Лезбијка (жителка од островот Лезбос) ќе ги извлече откако ќе ја фрли мрежата за лов? Како што може да се види од песната на Цветаева, таа никаде не се повикува на ниту еден боговски авторитет, тука го нема ни Аполон, ни Зевс. Ниту пак се спомнати музите.

Песната е целосно извадена од митолошки контекст и сместена во еден реален хронотоп – реката Хебар/Марица, нејзиното влевање во Егејското Море, пловењето на лирата и отсечената глава до островот Лезбос. Овде Цветаева се надоврзува на легендата за Орфеј, која се наоѓа во христијанските списи на авторот Конон од првиот век на новата ера, во која се вели дека главата на Орфеј ја нашол еден рибар, кој во договор со тамошното пророчиште ја погребал главата. Можеби тука во еден затемнет контекст островот Лезбос може да се поврзе со Сафо, но појавата на простодушната селанка на крајот на песната, која би ги извлекла во својата мрежа главата и лирата, како некаква награда, сосема ја демитологизира оваа секвенца од митот, поставувајќи се самата како своевиден антипод на разбеснетите Тракијки, а како далечна асоцијација може да се повлече и врквата на Лезбијката со рибарењето (Исус и рибарите), како навестување на христијанскиот концепт на прифаќање, здомување и погребување на главата што плови на лира. Се разбира, во историјата веќе го посведочивме стремежот за поставување на знак на равенство помеѓу Орфеј и Исус.

6.2. Орфичка лирика – Орфичка мистична поетска школа

За да ја дефинираме, пак, орфичката лирика, ќе мора да го подразбираме и иницијаторскиот карактер на Орфеј, каде што тој се појавува како воведувач во орфичките мистерии, при што нема да ни биде важна само катабазата како соочување со светот на сенките и привидите, празнината и темнината, туку и орфичкиот пантеон, преку Орфичките химни во кои имаме запознавање со одредени божества од тој пантеон. На прво место ќе ни биде средбата со божеството Ноќ, како дивинизирана персона, која во орфичката генеалогичка е потомок, односно ќерка на Првородениот бог Фанес, од која всушност произлегуваат контурите на појавниот свет. Имено, таа ги раѓа небесните тела, при што тој космогониски поредок ќе биде клучен за орфичката поезија. Иако голем дел од поетите пеат за таа прва средба со Ноќта, како средиште на катабазата, сепак не треба да забораваме дека опевањето на Сонцето, Месечината, Ветерот и ѕвездите како божества директно ќе алудира на Орфичките химни. Затоа и неслучајно направивме детален увид во Орфичките химни. Орфичката лирика, исто така, ќе се надоврзе и на својствата на Орфеј како иницијатор – имено, покрај маѓепсничството на појавниот свет (природата и животните), тука се сретнува и пророчката улога, како и шаманскиот карактер на Орфеј, како оној што разговара со душите на мртвите и ги враќа во живот. Се разбира, суштината на Орфичките мистерии е всушност соочување со богот од кого водиме потекло, односно од божјиот син Дионис, кој благодарение на врховниот бог Зевс и неговата воинствена ќерка Атина (го спасуваат неговото срце) повторно се отелотворува и се раѓа по вторпат, откако бидува растргнат и проголта од титаните. Зевс ги спалува со гром и од нивната пепел се создава човечката раса. Оттука човекот има и

титански и дионисиски корени. Орфеј е водичот на душите на луѓето до нивното самоспознавање.

Еден таков пример на орфичка поезија би можела да биде една песна на Гете, за кого Елизабет Сјуел во својата книга за орфичкиот глас кажа дека во рамките на европската книжевност тој е првиот орфички поет. Станува збор за песната „Исконски орфички зборови“³⁴, напишана во 1817 година во неговите подоцнежни години, а инспирирана од една академска расправа за орфичкиот мит, дадена низ перспективата на Ј.Г.Ј. Херман, кој ја опишува орфичката традиција преку петте сили што го управуваат човечкиот живот: Дајмон (Судбина), Тихе (Можност), Ерос (Љубов), Ананке (Неопходност) и Елпис (Надеж). Сепак ние овде нема да завлегуваме подлабоко во оваа проблематика, но само ќе кажеме дека интересот за Орфеј и тоа како се продлабочувал преку орфичките списи.

И додека орфејската лирика е видлива и лесно препознатлива бидејќи коинцидира со содржината на познатиот мит за Орфеј, па лесно можеме таквата поезија да ја класифицираме како митска, орфичката лирика завлегува во доменот на мистичен и херметички дискурс, кој е со замаглени места, не поради тоа што не упатува на веќе познатите епизоди од приказната за Орфеј туку што се поврзува не со животот туку со учењето на Орфеј. Тука во преден план излегуваат божествата од Орфичките химни, кои, пак, како жанр се дел од поетската уметност бидејќи не се каков било жанр туку вид пеење во кое се опеваат доблестите на божествата, со што истовремено се врши и нивно привидување, за да може химнопевецот и оние што учествуваат во тие процеси да ги добијат потребната закрила и заштита од божествата. Секако овде ќе треба читателот, а и критичарот, да поседуваат посебно знаење за да можат да ги растолкуваат мистичните места во поетскиот текст, и тоа античката теогонија и улогата и значењето на секое од тие божества, како и поврзаноста на митовите во кои се појавуваат.

Веќе рековме дека под поимот орфичка поезија ќе ја подразбираме мистичната димензија на поезијата, при што како орфички елементи ќе ги подразбираме: орфичкиот глас како глас што маѓепсува и што има моќ да ја менува реалноста, потоа орфичкиот момент на слегување во долниот свет, при што ќе дојде до израз поетовата способност за комуникација со мртвите и со невидливи сили, потоа под орфичка поезија би можеле да ја препознаеме и орфичката атмосфера, во која се одвива некоја процесија или ритуал, а исто така овде би можела да се подразбере и орфичката визија, како песни што претставуваат одредени пророштва.

За да ги илустрираме овие орфички елементи, ќе се послужиме со неколку песни од руската литература. За оваа анализа избравме три песни и тројца автори, и тоа Марина Цветаева, Александар Блок и Осип Манделштам. Ќе го користиме македонското издание на избор од руска поезија, *Руско cosвездие* (1993) во превод на Ефтим Клетников, од кое ги избравме песните „Во Петропол светол в смрт ќе спиеме“ на Манделштам и „Едно е сонцето, а цел свет го шета над нас“ на Цветаева, како и српскиот веб-портал за поезија, каде што ја најдовме песната „Секаде сме. И никаде“³⁵ на Блок. Да ја видиме првин песната на Манделштам. Уште со првиот стих, каде што се наднесува смртен сон на Петропол, се појавува ликот на Прозерпина/Персефона, која како што е познато, е господарка на подземјето. Веднаш пред нас излегува светот на подземното царство во кое воздухот е смртен, како и секој час што приближува. Овде поетот ѝ се обраќа на Атена, која знаеме дека е божица на војната и од неа се бара да го симне шлемот, затоа што по

³⁴ <https://via-hygeia.art/johann-wolfgang-goethe-urworte-orphisch-primal-words-orphic-1817/>

³⁵ <https://www.prelepapoezija.com/svuda-smo-i-nigde/>

нејзината власт (време на војна) смртта е нејзината последица, за на крајот на песната, поетот да заклучи дека „не царуваш тука ти, а Прозерпина“. Практично, преку парабола со ликови од античката митологија поетот ни го предава времето на војна како натпревар меѓу две божици – божицата на смртта и божицата на подземјето.

Втората песна е онаа на Цветаева, која претставува своевидна химна на сонцето, или можеби поточно на богот на светлината Аполон, во која авторката изразува себична љубов за него, небаре е нејзин љубовник: „Мое е – сонцето. Никому не го давам јас. Никогаш, никому“, дури и по цена на сопствената смрт: „Нека ми изгори усни, срце и тело.“ И она што е важно за нашата орфичка експликација е стихот: „Го снема ли в ноќта вечна – пак ќе го барам и славам...“.

Третата песна е песната на Александар Блок, која слободно може да се каже дека е песна за отсуството, односно за такво отсуство кое е милозвучно. Да видиме како тече песната. Лирското јас ја чувствува општата сеприсутност, преку зимскиот, северен ветер. Треба да се потсетиме дека во Орфичките химни има дури и неколку химни посветени на божествата на ветерот. Блок продолжува со стиховите во кои се вели дека ветерот пее и ни ги гаси свеќите во црквата. Црквата како свето здание во кое се одвива свечена процесија е местото каде што се случува тој чуден феномен – „таму кај што сме пееле сами/пее и оди уште Некој“. Дали е тоа обичен ветер или можеби некој непознат дух, од кого лирското јас се плаши и бледнее. Пророчката сентенца „Јас знам сè“ во последната строфа го убедува лирското јас во логичката разумност – дека иако се двајца, сепак има уште некој што пее и што ги гаси свеќите. Ние би додале – идеални услови за орфичка процесија!

ГЛАВА 5. МИТОТ ЗА ОРФЕЈ И СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА ПОЕЗИЈА

1. Митот и митската критика во македонската поезија

Кога сме на полето на проучувањето на македонската современа книжевност, поконкретно современата македонска поезија, може да се каже дека со развојот на формалистичко-структуралистичката, теориско-компаративната и рецепционистичката критика, и македонската книжевна наука се зафати во костец со проблемите што преовладуваа и во новата модерна светска литература на дваесеттиот век, така што тука неминовно беше да се засегне и рецепцијата на митот во нашата литература.

Бројни се примерите на македонските книжевни и естетички проследувачи кои во македонската уметничка литература успеаја да ги извадат невидливите нишки на македонските современици со своите антички претходници, некогаш се разбира со посредство на тогаш актуелните европски поетски школи, струи и правци, како што е да речеме модернизмот – кој во себе ги содржеше и експресионизмот, импресионизмот, имајизмот, потоа, дадаизмот и надреализмот, а секако зад сите нив стоеја две европски движења што се појавија во француската културна средина – а тоа се парнализмот, на чело со Теофил Готје и симболизмот чиј предводник беше Стефан Маларме.

Во малите книжевни културни средини, како што е македонската, импулсите и поттиците за новите поетски форми, како што се нарекуваа во соцреалистичката критика, најчесто пристигнувале преку посредните поголеми книжевни средини, како што биле српската и хрватската, а се разбира, од втората половина на 20 век, кога македонската литература е во рамките на југословенската, тие врски со странската литература биле и подиректни, особено да ги земеме врските што ги имале нашите македонски поети во рамките на „Струшките вечери на поезијата“ кога таму доаѓале не само европски туку писатели од сите континенти.

Да речеме дека живата реч била една од тие врски на нашата литература со светот. Втората врска се секако преводите односно препевите што ги правеле нашите писатели/поети не само во однос на југословенските, односно српските, хрватските, словенечките, босанските и црногорските автори, туку и во однос на водечките европски поетски имиња во тоа време – како на пример во француската (Урошевиќ), шпанската (Матевски), руската (Гане Тодоровски), англиската (Ѓузел), а се разбира имаше и секундарна преводна литература каде што не се преведуваше од изворниот туку од спореден и посреден јазик (најчесто српскохрватски, руски, главно од словенските јазици како поблиски на македонскиот). Затоа и не е чудно што токму преку преводната литература може да се најдат тие европски книжевни влијанија кои всушност ја претставуваа сржта на европската модерна поезија.

Секако такви обрасци ние можеме да препознаеме и во нашата македонска 19вековна преродба, во романтичарските творби на Константин Миладинов, Рајко Жинзифов, Јордан Константинов Џинот, Ѓорѓија Пулевски, но таму повеќе можеме да го видиме влијанието на нашиот македонски фолклор, македонската народна песна, која дури и во првата половина ќе изврши влијание и на македонските автори меѓу двете светски војни како што беа Кочо Рацин и Коле Неделковски. Иако првиот од нив во

песните што ги пишуваше на српскохрватски ќе го прифати експресионистичкиот стил, сепак модернистичките тенденции во македонската литература на голема врата ќе се појават во втората половина на 20 век, по завршувањето на Народноослободителната војна. Се разбира и во тие први години по војната се наметна едно ново поетичко начело – соцреалистичкото – кое беше поврзано со славење на ослободителниот дух и опевање на новото време.

И тука во тие први соцреалистички творби, основоположниците на современата македонска поезија пишуваа за своите соборци („Очи“), за социјалистичката изградба на земјата („Мостот“), за народните ора („Тешкото“), за набргу да се почне со обработка на фолклорни („Болен Дојчин“) и библиски мотиви („Каинавелија“). Веќе тука може да се насетуваат архетипските мотиви во современата македонска поезија – нешто на што обрнуваа внимание и македонските критичари – Миодраг Друговац, Милан Ѓурчинов, Георги Старделов, Слободан Мицковиќ, Атанас Вангелов, Ефтим Клетников, Катица Ќулавкова.

Не сме толку сигурни во тоа каде да ја лоцираме митската струја во книжевните проучувања на македонските автори, односно каде да ги бараме никулците на архетипската и митската критика кај нас, но во нашата книжевност би требало да се земе предвид предимството на оние книжевни проучувања кои беа поврзани со присуството на елементи од словенската митологија, чии книжевни обрасци доаѓаат преку фолклорот, така што во фолклористиката би можеле да се најдат траги од митска критика не толку во смисла на употреба само на античката митологија во книжевноста, колку на архетипски матрици од словенската митологија и библиската литература. Сепак, ќе кажеме дека по опсежно пребарување, успеавме да откриеме важни први текстови поврзани со анализа на митските елементи во делата на нашите писатели. Накратко ќе наброиме некои од нив.

Најверојатно еден од најраните текстови за античкиот мит на македонските простори е текстот на Лилјана Тодорова „За трансформацијата на античкиот мит на индивидуата во колективен мит на современоста“³⁶, за потоа веќе следната година Тодорова да се јави со уште еден исклучителен текст за поезијата „Митот и симболот како стилски израз на визијата на писателот“³⁷, а потоа нејзиниот интерес се насочува на митска интерпретација на современите драми и театар: „Античките митови во современата југословенска и француска драма“, во Трета програма на Радио Скопје и „Параметрите на античкиот мит во современиот театар“ во Годишен зборник, 1982-1983. Таа исто така ги проблематизира и митот за Сизиф, парадигматичната функција на симболот и митот, како и параметрите на индивидуалниот и колективниот мит.³⁸

Со право може да се каже дека во овие неколку текста на Тодорова, всушност, лежи зачетокот на митската критика во нашата културна и книжевна средина. Еден мал изблик на критички интерес за митот, според нас случаен, наоѓаме и во раната книга на Радомир Ивановиќ од 1979 година, *Портрети на македонски писатели* во првиот текст од книгата насловен „Трагање по митот“, а посветен на изборот на поезија од Славко

³⁶ Текстот е презентираан на Првиот научен собир на Друштвото за антички студии на СФРЈ во Охрид, во септември далечната 1977 год., а потоа објавен во *Жива антика*.

³⁷ Текстот е презентираан на *V научна дискусија*, Семинар за македонски јазик, литература и култура, Охрид, 28-31 август 1978.

³⁸ Текстот „Од митот за Сизиф до теоријата на апсурдот кај Ками“ е објавен во *Литературен збор*, бр. 4, 1982, „Парадигматичната функција на митот и симболот“ во *Литературен збор*, кн.2, 1983, а „Параметрите на индивидуалниот и на колективниот мит“ во *Литературен збор*, кн.2, 1984.

Јаневски, објавен во Белград, 1974 година. Тука Ивановиќ покрај тоа што го смета „Астропеус“ за еден од најважните поетски циклуси во творештвото на Јаневски, накратко се осврнува и на песната за Орфеј како антички мотив, а како многу битна негова забелешка за нас е и спомнувањето на надреалистичкиот манир во поезијата на Јаневски.

Трета пројава на митска критика наоѓаме и во книжевната анализа на Атанас Вангелов од 1981 година, објавена во неговата книга *Литературни студии* (Мисла, Скопје), насловена „Пагански елементи во поезијата на Петре М. Андреевски“ каде што се разгледува ритуалот на бабарите низ призма на култот и митот на Дионис. Во таа книга го сретнуваме и податокот дека во 1969 година бил одржан симпозиум на Шестите Рацинови средби, каде што Гане Тодоровски настапил со еден свој реферат на тема „Посегање кон митот (Фолклорни инспирации на неколкумина современи македонски автори од средната генерација)“ (1981: 217).

Книга критики во која се засегнуваат и архетипските слики во поезијата е *Јатка* на Ефтим Клетников од 1988 година, каде што е поместен и текстот „На урнатините на митското“, посветен на збирката *Хипнополис* од Влада Урошевиќ. Следна книга која се занимава со митот општо, како што и гласи насловот, е *Митската оска на светот* (1993), каде што Влада Урошевиќ текстот „Митот и секојдневјето, напоредно“ го посветува на поезијата на Богомил Ѓузел. И на крај, ќе ја споменеме интегралната интерпретација на митските теми и мотиви кај нас, содржана во книгата на Билјана Ангеловска, која е нејзина докторска дисертација, *Античкиот мит и современата македонска книжевност* (2006).

Едно можеби повеќе интуитивно промислување во која насока би требало да се движи книжевната критика кај нас во однос на современата македонска книжевност дава Георги Старделов со именувањето на своите две критички книги посветени на македонските писатели, *Антеј бара почва* (1971) и потоа речиси 20 години подоцна *Антеј ја допира земјата* (1993), засегнувајќи го општо митот за Антеј.

Сепак, би сакале овде да ја изнесеме и митската концепција што ја дава Маја Бојациевска во својата книга *Мит, книжевност, идентитет* (2002) каде што во својот краток текст „Четири ереси на македонската книжевност“ таа вели дека „ќе се обидам да согледам неколку оски на имагинарниот свет на новата македонска книжевност низ нејзините четири ереси, кои не се ништо друго туку обиди да се освои својот сопствен мит, својата сопствена слика (Бојациева, 2002: 7) (обележаното мое). Авторката наведува четири ереси, или митови преку кои ја препознава македонската имагинарна конфигурација, како што ја именува таа, од кои првата ерес – прометејската – ја поврзува со титанскиот мит и таму ги вбројува Шопов, Конески и Јаневски, бидејќи „имагинарниот свет на нивната поезија е во знакот на еден титански ‘прогресизам’“ (исто, 8). Втората ерес – бахантската или дионисиската – е поврзана со митолошката фигура на Богот-син и тука ги вклучува Урошевиќ, Ѓузел и Павловски бидејќи доминира „превласта на дионизиската ерес, ерес на ослободување од норми и забрани, ерес на ослободување од норми и забрани, ерес на една парадоксална спиритуалност на прочистувањето (исто, 8). Третата ерес го опфаќа „творештвото на една група автори чишто имагинарни констелации се структурирани според митемичките лекции на хермесовскиот алтеритет“ (исто, 9) каде што ги вбројува Ренцов, Клетников, Даниловски. Мошне упатно забележува Бојациевска дека оваа трета ерес е спротивна од прометејската односно дека „Ереста на Хермес е поинаква од прометејската или дионисиската зашто неговото јунаштво се разрешува во *магијата* и *лекувањето*“ (исто, 9). Четвртата и последна ерес во видувањето на Бојациевска „Ереста на Тот е ерес на

плурализмот зашто Тот е богот кој, според митот, ‘управувал’ со сите (веќе генерирани јазици)“ (исто, 9). Тоа е ереста на повеќезначното, ереста на нови интерпретации и ревидирање на значењето и вистината, каде што ги сместува поетите Кулавкова, Анчевски, Чејковска. Од овој кус осврт на митокритичкото согледување на современата македонска литература од страна на Бојаџиевска, ние во понатамошната анализа ќе се сосредоточиме само на два модела (нема да ги наречеме ереси) – и тоа – херметичкиот модел и орфичкиот модел можеби како модифицирана верзија на дионисискиот мит, но онака како што е предадено низ диоптријата на американскиот истражувач Џералд Л. Брнс.

На крајот од овој краток преглед на македонските текстови што го разгледуваат поимот за митот, ќе го споменеме извонредниот есеј на Блаже Конески, „Лирата“, вклучен во неговата книга *Светот на песната и легендата (есеи и прилози)* (119-126) од петтиот том на *Целокупните дела на Блаже Конески* (2018), а во редакција на Милан Ѓурчинов. Овде лирата ќе ни претставува синегдоха за Орфеј и тука преку диоптријата на Конески, всушност, се засегнува едно видување дали интимната лирика треба да се пишува во сурови историски премрежиња и тоа на моменти прозвучува и како оправдување, дека во време на војни и револуции „не ли е подобро и етички пооправдано поетот во такви ситуации да молчи, ако веќе не е дораснат да ги носи големите пораки на епохата, отколку да им дава глас на своите ситни внатрешни лирски трепети?“ (Конески, 2018: 119).

Конески потоа наведува други индивидуалци и културни средини и традиции во кои „на лириката и на размислувањата за неа им се остава поширок простор дури и во денови кога јачат топовите. Затоа пак од друга страна има историски ситуации и струи во нив што одат кон целосна контрола на душевниот живот на човека во интерес на една доминантна идеја“ (Исто, 123).

Овде се засегнува општествената ангажираност на писателите, во согласност со соцреалистичката доктрина, како што признава и самиот Конески. „Како празно и самоцелно бладање се зема сè што не ѝ служи непосредно на доминантната историска идеја. Границите на интимната лирика стануваат сè понесигурни и сè повеќе се стеснуваат. Доаѓа време кога, по изразот на Мајаковски, поетот треба да ѝ настапи на грлото на својата песна. Го знаеш, поету, својот долг!“ И понатаму дополнува: „Социјалната литература понуди свои обрасци, а теоријата на социјалистичкиот реализам норми што го ограничуваат социјалниот избор на темите и исказот“ (Исто, 123).

Се разбира, Конески не би бил тоа ако не е искрен – до коска, велеејќи „јас сепак напишав извесен број текстови што грешеа повеќе или помалку спрема тие норми. Сигурно тоа им се случувало и на другите мои врсници. ‘Птичката божја’ не лесно се додржува да не го пушти, макар и колку придушено, својот глас и да не зареди за болките на срцето и младоста“. Свесен за околностите во кои се наоѓала младата македонска книжевност, тој ја соопштува и оваа своја констатација: „Кога по војната теоријата на социјалистичкиот реализам стекна кај нас и официјален статус, ние бевме веќе длабоко свикнати со самоцензура. Процесот на потчинување беше, значи, од психолошка страна посложен отколку што може да се чини при површен поглед. Не се работеше само за надворешен притисок, ами и за корење што една идеологија ги беше пуштила во нас, за самата наша етичка поставеност во едно време на сурови испитанија и пресудни настани. Остануваше ние да ги совладуваме своите слабости и да се стремиме кон еден идеал што некако тешко се постигаше“ (Исто, 125).

Овде, всушност, ни се претставува во кратки црти личниот интимен развој на Конески од поет на епски или соцреалистички теми во поет на лирската интимност, но

кој оваа своја фаза ја остварува во поодмината возраст. И откако околностите дозволиле да се објавува и презрената интима, во што „помагаше и постепеното менување на односите во целокупниот книжевен живот во нашата земја“ (Исто, 125), Конески со гордост констатира: „Задоволен сум што доживеав да се вратам кон својата вистинска природа“ (исто, 126), со што тој се објавува како вистински лиричар.

И на крајот на есејот, свесен дека книжевниот развој на една културна средина не зависи само од писателите туку и од општествено-политичките околности, вели: „јас не сум толку наивен да сметам дека вишиот разум ѝ гарантира еднаш засекогаш неприкосновеност на поезијата и воопшто на уметноста. Ќе настапуваат пак периоди на налагања на доминантни идеи и општествени струи од најразличен карактер, од оние што влечат кон небото до оние што спуштаат во калта на цинизмот и нихилизмот“. Но заклучокот на Конески во овие последни редови е, всушност, завет за сите сегашни и идни лиричари: „Нема тогаш да ѝ биде лесно на Лирата. Сепак, останува поуката дека човек треба и во најтешки услови да го прави тоа што може да го прави најубаво. Тоа е право на добрите мајстори во сите занаети“ (Исто, 216).

Секако, времињата се сменија, а се сменија и книжевните норми и хоризонти на очекување. Нашите критичари се впуштија во компаративно истражување на книжевноста, така што зеде замав проучувањето на врските не само меѓу современите литератури (значи синхроно) туку и меѓу античката и современата литература, како и литературата на претходните книжевни епохи. Конкретно за античките и митските влијанија во нашата книжевност општо пишуваа, покрај класичните филолози Михаил Д. Петрушевски, Витомир Митевски, Весна Димовска, и професорите Георги Старделов, Георги Сталев, Блаже Конески, веќе споменатите франкофони Влада Урошевиќ и Лилјана Тодорова, потоа Билјана Ангеловска, Лидија Капушевска-Дракулевска, Маја Бојациевска, Дарин Ангеловски и др.

Иако прашањето за митските елементи во нашата книжевност особено се покренува по појавата на митската критика, сепак нашите проучувачи многу повеќе внимание посветуваа на книжевната обработка на фолклорните и библиските матрици во нашата литература, како што беше случајот со поезијата на Блаже Конески, Анте Поповски, Михаил Ренцов, Ефтим Клетников, а многу помалку на митските елементи со исклучок на поезијата на Матеја Матовски, Влада Урошевиќ, Богомил Ѓузел. Во светската поезија преокупираноста на поетите со митските предлошки особено се случува во рамките на романтичарското движење, за свој климакс да доживее со симболистичките поети и тој бран да продолжи и во модернистичките правци.

Едно важно отворање на југословенската литература кон крајот на 19 и почетокот на 20 век се случува со парнасистичкото движење, кое од Франција ќе се пренесе и на балканските протори, па така ќе се развијат грчкиот, српскиот и хрватскиот парнасистам. Таа поетика ќе биде како отскочна даска за балканските автори да направат излет во митската поезија како извесно наследство од романтичарската поезија и вовед во симболистичкото артистичко писмо. И додека македонскиот задоцнет романтизам успеа да ги стокми во едно симболизмот и модернизмот, тоа влијание ќе се одрази во поезијата дури во 20 век, ако не го земеме случајот со поемите на Григор Прличев, во кои под влијание на хомерските епови се пројавува интерес за митски теми и ликови.

Влијанието на српската и хрватската парнасовска школа, како извесни наследнички на францускиот парнасистам, особено ќе се почувствува во помалите

книжевности, како што е и македонската³⁹ – така што двајца поети од српскиот неосимболизам ќе бидат сметани за парадигматични автори на новото време. Тоа се Владислав Петковиќ Дис и Бранко Миљковиќ. Преку нив југословенската книжевност ќе се облагороди и со антички теми, како и со симболистички импулси.

Секако на моменти во првата лирика во македонската книжевност, песните на Константин Миладинов, може да се насети благо влијание на романтичарската европска поезија, но – ако архетипски гледаме – ќе забележиме дека еден од фреквентните симболи во неговата поезија не е лирата или харфата, туку напротив – кавалот или писката, што во преден план го извлекува античкиот противник на Аполон во фамозниот натпревар со Марсија, кој свири на кавал и ја претставува дионисиската струја во митскиот светоглед.

Ако се направи подетално истражување на македонската народна лирика, ќе се види дека пасторалните мотиви се многу повеќе застапени, особено онаму каде што има самовили и овчари, а не треба да се заборава и на митолошките песни, без оглед дали во нивните палимпсестни наслојки може да се видат траги од раната античка или подоцнежната словенска митологија.

Сепак, изразита митска поезија во македонската книжевност ќе почне да се пишува во втората половина на 20 век и тоа, како што ќе покаже извонредната студија на Билјана Ангеловска, ќе се одвива во два правци – како сакрализација на митот и како негова десакрализација. Но она што може да се каже и за таа митска поезија е дека таа сепак ги обработува митовите од хомерските епови, значи од хомерската поетика или хомериката, а многу помалку од орфиката.

Можно е сепак да стане збор и за нехомерички циклуси, кои ќе дојдат под влијание на преводот на античките драми на македонски јазик, потоа преку неосимболизмот на Бранко Миљковиќ или препевите на француските симболисти, за што најголем придонес има македонскиот франкофон Влада Урошевиќ, а секако дека уште поголемо влијание во македонската поезија ќе изврши англоамериканската поезија преку преводите на Богомил Ѓузел, Драги Михајловски, Зоран Анчевски. Секако не треба да се заборава и на рускиот симболизам и модернизам во превод на Блаже Конески, Гане Тодоровски, Георги Сталев, Ефтим Клетников, како и на шпанската модерна лирика преку препевите на Матеја Матевски.

Ако ја земеме за важна за нашето истражување дихотомијата што е претставена во книгата на Херберт Маркузе *Ерос и цивилизација*, како прилог кон психоанализата на Фројд, ќе видиме дека наспроти ликовите на Орфеј и Нарцис, не стои никој друг – туку Прометеј. Во таа смисла, македонската поезија во некои аспекти е многу поблиску до прометејскиот отколку до орфејскиот модел. Но навлегувајќи подлабоко во поетските анализи на делата на нашите автори, ќе видиме дека нивната поезија е повеќе орфичка отколку орфејска. Зошто е тоа така, ќе се обидеме да објасниме на страниците што следуваат.

Сепак, сигурно е дека интересот за митските теми во македонската поезија е дојден преку германскиот романтизам на Хелдерлин, Хајне и Новалис, како и преку модернизмот на неизбежниот Рилке, потоа преку француските парнаристи и симболисти Готје, Бодлер, Рембо, Валери, Маларме, како што ни покажува и книгата на Лидија Капушевска-Дракулевска (*Поетиката на несознајното*, 2001), како и преку англоамериканската литература, почнувајќи со Блејк, Китс, Јејтс и Одн, а завршувајќи со

³⁹ Види кај Миодраг Друговац, *Историја на македонската книжевност XX век*, Скопје, Мисла, 1990 и Милан Ѓурчинов *Нова македонска книжевност (1945–1980)*, Скопје, Студентски збор, 1996.

Паунд и Елиот. Ако го земеме на ум податокот дека и ренесансните автори во своите дела се свртуваат кон митските обрасци, тогаш не е чудно, читајќи ги Милтон и Шекспир, Данте и Петрарка, и нашите автори потсвесно, а некои и свесно, да ги попримиле овие митски и архетипски шеми.

2. Парадигмата на балканскиот/ југословенскиот Орфеј

Во рамките на бившата југословенска книжевност, кога творат и нашите генерации повоени македонски поети, мора да се спомене и книжевното влијание што го оствари поетот Бранко Миљковиќ, кој животот го завршува на млада возраст. За неговото дело ќе направиме краток осврт преку диоптријата на поновата генерација од српската критичарска школа, која ги лоцира орфејските и орфичките мотиви, преку митот за Орфеј, како и преку модернистичкото влијание на Рилке. Може да се каже дека во рамките на југословенската поезија, Бранко Миљковиќ беше еден од перјаниците на новата модерна поезија, па во случајот можеме да го земеме како значајна југословенска и српска поетска парадигма. Миљковиќ како поет го сместуваат во бранот на српскиот неосимболизам.

Се разбира, орфејското и орфичкото во поезијата на Миљковиќ не останале занемарени од критиката и книжевната наука, па така уште во 1972 година неговата поезија се јавува како предмет на научно проучување во докторската дисертација на Љубисав Станојевиќ *Поезијата и поетиката на Бранко Миљковиќ: орфејскиот исказ и поетската сублимација на неискажливото* (Ниш, 1972) во која се обрнува внимание на орфејскиот исказ и воопшто на орфејската поетика што ја еманира поезијата на Миљковиќ.

За подробно да го разгледаме поетички и теориски делото на Миљковиќ низ современа критичка перспектива, ќе се послужиме со зборникот на трудови, објавен во 2015 година од научниот собир на нишкиот Филозофски факултет *Бранко Миљковиќ, ново читање*, кој го приредила Данијела Поповиќ Николиќ. Од него би издвоиле некои од текстовите што го засегнуваат нашиот орфејски и орфички проблем, и тоа: „Филозофската свест на Бранко Миљковиќ како свест за песната“ на Небојша Ј. Лазиќ, „Типологија на поттекстот во онтологизација на поезијата на Бранко Миљковиќ, дијалог со традицијата како трагање по знаците на поетскиот говор“ на Сања Голијанин, како и еден важен текст за сновиденската димензија на поезијата на Миљковиќ на Даница Т. Андрејевиќ „Симболизација на темнината во поезијата на Бранко Миљковиќ“.

Од наведените трудови може да се забележат повеќе категории што се важни одлики на певот на Миљковиќ. Најчести се: **огнот, темнината, празнината, Зборот (Логосот)**, а книжевнонаучните пристапи се најчесто филозофски, онтолошки, како и архетипски.

Сепак, пред сè, овде посебно внимание ќе му посветиме на текстот на нашиот професор Димитар Пандев, а кој исто така е застапен во зборникот, „Бранко Миљковиќ во Македонија“, еден редок значаен текст затоа што многу умешно ги лоцира значајните македонски автори кои не само што биле во контакт со Бранко Миљковиќ туку и му посветиле свои песни, а и го анализирале. Така во делот „Бранко Миљковиќ во македонската книжевна компаративистика“, Пандев забележува дека: „Неспорно е влијанието на Миљковиќ во современата македонска поезија, особено во контекст на неосимболистичкото струење во југословенските (национални) поезии. На оваа тема

особено внимание ѝ посветува Милан Ѓурчинов во: 'Новата македонска книжевност во контекст на југословенската', Реферати на македонските слависти за IX меѓународен славистички конгрес во Киев, МСК, 1883. Во четвртиот, завршен, дел од оваа статија Ѓурчинов зборува за новото струење во македонската поезија кон 60-тите години на 20 век и за нејзините особености кои ги доведува во тесна врска со неосимболичката ориентација во младата српска поезија во втората половина на 50-тите години 'на чие чело се наоѓаше ингениозната поетска личност на Бранко Миљковиќ'. Притоа, меѓу другите, ги истакнува и следниве обележја:

- свртеност кон симболот: оганот кај Ренцов, морето кај Јакимовски, цветот кај Вангелов;
- дијалог со времето и со сопствениот историски миг;
- метричка организација на стихот, враќање и обнова на класичниот стих;
- аудитивен квалитет на стихот; □ метонимиски поетски израз, песната станува предмет на поезијата.“ (цит.според: Пандев, 2014: 156)

Потоа Пандев продолжува со констатацијата за видливото влијание на Миљковиќ кај современите македонски поети: „Обземеноста од поезијата на Бранко Миљковиќ и во современата поезија е евидентна кај извесен број македонски поети. Освен кај наведените во статијата кај Ѓурчинов, таа може да се насети и во поезијата на Раде Силјан, неговиот приопштувач на македонски јазик. Неизбежни се паралелите и меѓу поезијата на Ацо Шопов, Гане Тодоровски и Бранко Миљковиќ (каменот во раната поезија на Шопов, оганот во подоцнежната поезија на Гане Тодоровски)“ (исто, 161).

Пред да преминеме на конкретни извадоци од научните текстови со кои ќе ја потврдиме тезата за орфејскиот и орфичкиот карактер на поезијата на Миљковиќ, треба да споменеме дека поетот многу добро го познавал не само митот за Орфеј, туку и орфичкото учење, како дипломиран студент по филозофија. За тоа имаме и потврда во неговите збирки, од кои ние ќе ги забележиме следниве песни: за орфејскиот карактер – ги имаме песните „Триптихон за Евридика“ и „Орфеј во подземјето“, додека за орфичкиот карактер – ќе ни послужат песните „Орфичка песна“ и „Орфичко завештание“. Ние ќе дадеме една наша интерпретација на овие песни за да го образложиме тврдењето за оваа двозначенска одредница на неговото творештво.

Како класична орфејска тема ќе ја земеме темата за потрагата на Орфеј по Евридика во подземјето и таа идентификација на поетот со Орфеј ќе се покаже како клучна за таканаречената лирска иницијација бидејќи не смееме да изумиме дека една од клучните, ако не и најсилна, божествени занеси е манијата од Афродита и Ерос, така што таа тема на големата и страсна љубов ќе се покаже и како вечна тема на книжевноста.

Да видиме како е прикажана таа потрага по саканата кај Миљковиќ⁴⁰ во неговиот „Триптихон за Евридика“. „Триптихон за Евридика“ може да се смета за класично општо место кога е во прашање митот за Орфеј и Миљковиќ како доста упатен не само во античката филозофија туку и во античката митологија може умешно ја доловува не само приказната туку и атмосферата на тој дел од митот, а во анализата дури ќе видиме дека е засегнат и уште еден аспект од митот. Имено, поетот нè пренесува на проколнатиот брег (брегот на реката Ахеронт) каде што сите славеи се мртви (ова е една алузија на дел од

⁴⁰ Песните на Бранко Миљковиќ што овде ги анализираме, а кои спаѓаат во орфејскиот и орфичкиот корпус („Триптихон за Евридика“ и „Орфеј во подземјето“ во првиот корпус и „Орфичка песна“ и „Орфичко завештание“ во вториот корпус) не ги најдовме во македонски превод, така што овде ќе ги анализираме во мој превод на македонски.

митот кога местото каде што е закопан Орфеј станува седиште каде што славеите најслатко пеат), па се претпоставува дека единствениот жив (човечки) славеј е самиот поет. Но она на што поетот укажува во следниот стих е неговото алхемичарско знаење, односно поетот како маг, бидејќи вели „каде што пред мене црвениот челик бил“ – значи поетот е во подземниот пекол, во огнената лава во која од течното железо се добива челик. Но сега се е смирено, никого нема, дури ни Евридика, чија смрт во ушите му брмчи, додека орфичката ноќ се спушта над поетот – „Ноќта од онаа страна на месечината често набабрува во непотребни вистини и воодушевена клања“ (мала алузија на муслиманскиот симбол на месечината која клања). Сите врати се затворени (и влезот и излезот) така што поетот е заробен во подземјето. Сите одеци се мртви (мала алузија на приказната за љубовта на Нарцис и Ехо, која умира од љубовта по Нарцис, останувајќи да живее само во одеците), бидејќи никогаш така не сакале (овде се прави паралела на Нарцис и Ехо со Орфеј и Евридика).

Мора да се спомене дека темата на Нарцис е главна поетска слика на симболистите, а Миљковиќ самиот го основа новото поетско движење неосимболизам. Главното прашање што си го поставува поетот, на местото на Орфеј, е „Дали ќе ја изненадам тајната на смртта, јас жртва“ – односно ќе успее ли од мртвата Евридика да направи жива, и како некое предвидување, некаква антиципација – да стане жртва поради тој смел обид. „На чумосан ветер сум“ – прави директна алузија не само на ветерот Бореј, туку и на Аполон, како носител на чумата, а тоа не е далеку од мислата за Хипербореја, како родното место на Аполон, особено ако се знае дека српската интелектуална мисла е преокупирана со темата на Хипербореја во времето на Миљковиќ, а секако и околу периодот на српската парнасовска школа, како едно симболичко општо место за вечниот рај. И одеднаш тој пуст предел преминува во ониричен пејзаж – кога поетот вели „Никогаш да се заврши тој камен сон“, што пак прави алузија не само на надреалистите туку и на босанските богомили кои свесно паѓале во смртен сон под големите каменести гробови и плочи. И толку платоновски јасно – поетот вели дека и смртта е сон од кој мора да ја разбуди Евридика, што значи дека смртта не постои туку дека сè е само премин од јаве во сон и од сон во јаве.

Во вториот дел на триптихонот сè уште поетот ја прикажува морничавата средина во која престојува, во пределот во кој него го нема, таму каде што овошје отровно расте (се претпоставува дека се прави алузија на библиското дрво на доброто и злото, попрво на злото, кое пак се поврзува со јаболкото, а во некои етимологии и Аполон се поврзува со него) и каде што созвездието на солзите ќе ја украде ноќта, кое во окото ќе му зрее, а во слепоочниците ќе се настани, затоа што не смее да се сврти колку и да сака, па сепак соочен со страшната самотија, одеднаш пред нас како да се довикува друг дел од митот – односно мотивот на Аргонаутите и нивната средба со Сирените, како птици со женски глави, или според Миљковиќ, такви кои се црвени и пеат во неговото месо (да речеме руската фолклорна верзија за такви женски птици сирин) или такви што се црни и носат злокобни вести и облетуваат над поетовата глава. Поетот самиот си дава клетва дека ако го изгуби и заборава прекрасното лице на Евридика, која е неговата светилка на овој горчлив брег од мрак и треска – „нека челото ми биде начнато во леската со лепра и со каменот под летната трева“. И тука уште еднаш се потенцира орфичката поента на незаборавот.

Третиот дел од триптихонот уште еднаш нè потсетува дека поетот е сонувач и ја сонува оваа мрачна атмосфера на подземниот свет – „од мојата заспана глава излетува птица“ – одново ја имаме сирената која овој пат не бидува натпеана од Орфеј, односно поетот, никаде во триптихонот поетот ниту пее ниту свири на лира, туку повеќе е во една

сновиденска димензија, во која тој ниту е жив ниту мртов велејќи подобро да е мртов (можеби алузија на Платоновата забелешка дека Орфеј не требало жив да излезе од подземниот свет), но дека клетви не помагаат – бидејќи со самата смрт на Евридика, поетот ја носи смртта своја во главата, откако ја губи Евридика по вторпат – „те изгубив во ноќ подземна далечна“, и одеднаш имаме повторно алузија на Аполон – „јас див ловец на ѕвезди“ – ако се знае дека и Аполон, како и неговата сестра Артемида, е бог и на ловот, и повторно се појавува природата поетот како сонувач – во стихот „непомирлив спијач забележан од судбината“, човекот кој останал и без солзи, оти сега други ја оплакуваат неговата загуба и тага. Обраќањето на Евридика како да е жива и дава нов живот, но овој пат не телесен туку поетски: „Каде си освен во мојата песна прекрасна Евридику?“ Нејзиното исчезнување за него станува слика на неговиот црн град и изгубена цел. Поетот се надева дека облаците полни со птици и идно билје ќе го населат градот со птичји крик и нова трева. Новина во орфичката атмосфера е градскиот штимунг наместо природниот пејзаж, што соодветствува на делот од лириката кога таа почнува да се урбанизира (а фолклорните/натурални елементи почнуваат да се потиснуваат).

Втората орфејска песна на Миљковиќ е „Орфеј во подземјето“ во која песната директно почнува со забраната за несвртување и со наведување на причината за таа забрана „Голема тајна зад тебе се одигрува“. И овде повторно птиците (аргонаутскиот момент со сирените) се над неговата глава додека насекаде почнува да се пројавува бескрајно страдање и отровни дождови (киселите дождови како последица на индустријализацијата како што на момент нè потсетува и Рилке во неговите сонети поради загроеноста од механизацијата на светот).

Соновидната реалност и овде не престанува „Од ѕвездите ранет во сонот талкаш“, но овде Евридика сè уште не е изгубена, бидејќи поетот ја претчувствува нејзината светлина (и сјај а не сенка). Нејзиниот сјај врз него паѓа – и тој знае дека не само што не смее да ја види туку може и да ја скријат од него, а дека тој мора да го најде влезот каде што стојат двете матни пщи. И потоа како сам на себе да си вели – „Спиј, на злото е време“. Поетот и овде го чувствува своето проклетство (дека мора да остане без својата љубов) и дека злото е во срцето (може да се повлече овде далечна алузија на титанската зла коб, кои го распарчуваат Дионис чие срце бидува спасено и тој е повторно роден). Поетот се чувствува како жив меѓу мртвите – „мртвите ако постојат ќе те прогласат за жив“. Мртвото царство станува негово царство затоа што наместо зад него да е сјајната Евридика, со прекршувањето на забраната настанува вечен затвор за него и тажен пресврт (вечниот затвор исто така може да го одразува познатото платоновско стојалиште за орфичкото сфаќање на телото како гроб или затвор на душата). И оваа втора песна на Миљковиќ ја донесува злокобната и проколната судбина на поетот да остане заробенник на вечното царство на мртвите (што донекаде одговара повеќе на хомеричката отколку на орфичката концепција дека ослободувањето на душата од затворот на материјата е можно преку техники на прочистување и катарза), како негова вечна сенка која талка во потрага по својата сакана. Таа заробеност и предаденост на подземното царство говори дека катабазичното патување на Миљковиќ е пат во еден правец, односно пат без враќање, поетот останува заедно со својата скана, иако таа веќе е фантазма, за и тој да стане заробенник на царството на сенките.

Во другите две преостанати песни кои спаѓаат во орфичкиот корпус, поетот во „Орфичка песна“ ја опишува орфичката ноќ во која треба да се роди „песната на која слушатели потребни не и се“. Телото е залудно, смртта е ништо, празнина што проодела. Поетот е полн со ноќта и треба да го засpie зборот на будниот мрак, кој во никаква песна не може да се вразуми и во никаква земја да се впиe ниту пак оган може да го измени

ниту вода да го однесе. И повторно поетот потенцира „Јас ја имам својата ноќ“ и овде се појавува тешката искра, која само на момент може да не наведе накај прометејското крадење на огнот. Треба ли со ново тело да се освежи ломната крв, треба ли да се умре за да се продолжи повторно со лошата карма, лошата крв! Треба ли да се замени патот со патување, а битието со оган? Неговата љубов била срамна, нежна и чесна кон тоа тело што си го осветлува патот до својата смрт. А песната – песната мора да остане чиста и искрена, инаку тоа би било заговор против срцето. Поетот е во потрага по таков збор што не може да се скроти, ниту да се предаде, збор што е премногу буден за нашето благо срце – кој е тој збор, останува тајна. Тоа е збор што буди од сон, збор толку горчлив за благото срце. Останува на читателот да одгатнува за кој збор се работи.

„Орфичко завештание“, пак, е типична песна за тоа дека поезијата е сепак резултат на иницијации (во случајов орфичка иницијација), па затоа вели поетот дека ако сакате песна, треба да се симнете во подземниот свет, односно да доживеете катабаза, но дека морате да го припитомите животното на влезот (не со друго туку со песна) за да ве пушти на излегување. Ако сакате песна, вели поетот, ископајте ја од земја (можеби како многуте тотенпаси што случајно археолозите ги откриле во античките гробници), но она што еднаш било под земја ја знае тајната на смртта, нејзиното подземно знаење од кое треба да се чува поетот, затоа што „зборовите имаат душа на гомила/ги разнежува просташтво и гугутка“, а крајот на песната го закитува едно арспоетичко предупредување до новиот поет и новиот читател – „опасностите надминати со метафора/на друго место ќе запеат поопасно“. Тоа значи дека поетот треба да биде строго внимателен кон зборовите за да не се случи зборовите да се свртат против поетот и да „го убијат“, како што до ден-денес остана славната максима од овој поет „Ме уби пресилниот збор!“

Клучна книга во која на најдобар можен начин се расветлува поетскиот и поетичкиот профил на Бранко Миљковиќ е книгата на Радивоје Микиќ *Орфеев двојник – за поезијата и поетиката на Бранко Миљковиќ* (Зрењанин, 2020) во која авторот мошне прецизно ги одредува поетичките рамки во кои се движи интересот на Миљковиќ. Како што вели и самиот: „ако повнимателно се загледаме во неговите песни, критики и есеи, ќе можеме да видиме дека, пред сè, станува збор за настојувањето еден модерен поетски образец да се изгради **низ синтеза на симболистичката и надреалистичката поетика**, при што е повеќе од јасно дека уделот на симболизмот е далеку поважен“ (Микиќ, 2020: 9) (подвлеченото мое).

И дека не е случајно што новото поетско движење што го основа самиот Миљковиќ е наречено неосимболизам, ни потврдуваат следниве редови во кои е очигледна неговата преокупираност со Малармеовите и Валериевите концепти. „Во своите најважни есеистички текстови (’Поезија и облик’, ’Херметичка песна’ и ’Поезија и онтологија’) Бранко Миљковиќ, во еден готово систематски облик, ги изложува начелата на симболистичката поетика. Изнесувајќи уверување дека ’поезијата не е именување на постојните нешта што нè окружуваат’ туку ’создавање’, Миљковиќ како да продолжува таму каде што Маларме и Валери застанале во своите напори да засноваат нов статус на поетскиот збор во однос на т.н. реалност, емпирискиот свет. И тие ја одбивале идејата поетскиот збор да биде само збор што го именува светот на постојните нешта, што, со други зборови, значи дека и тие барале во поезијата да се конституира еден нов вид јаве – вербално јаве. Исто така, и Маларме и Валери ја одбивале можноста поезија да биде премногу јасна, да носи ’просирно’ соопштение, така што кога зборува за тоа дека поезијата на она што е дадено ’ја одзема извесноста и постепено го сугерира заменувајќи го одреденото со неодредено, постојното со можно, непосредниот предмет

со шифра, конкретното со симбол', Бранко Миљковиќ, всушност, настојува да нè потсети на изворните симболистички начела“ (Микић, 2020: 9,10).

За оваа вкрстеност на двете поетики, симболистичката и надреалистичката, како што убаво забележува Микиќ: „еден од важните сигнали за разбирање на Миљковиќевата поезија е содржан во насловот на неговата прва книга песни, во зборовите 'залудно ја будам'. Читателот овде го сретнува древниот мотив на заспаната убавица, чија една верзија го содржи и митот за Орфеј и Евридика, мотив што во романтизмот е издигнат на ниво на топос, а модерните поети му дале нови контури (кај нас, пред сите, Владислав Петковиќ Дис). Така кај Миљковиќ, поточно во неговите песни читателот се движи по некој вид тематско-смисловна спирала која води сè подлабоко, кон глетки зафатени од длабината на памтењето. И оттаму не е случајно што токму Миљковиќ, воведувајќи го во својата поезија Орфеј како необично важна тематска компонента, настојувал и модерниот поет да го види како Орфеев двојник“ (Микић, 2020: 12).

И сега за крајот на овој осврт за Миљковиќ како клучен поет и за нашите современи македонски поети, за што особено ќе стане збор и во студијата на Дракулевска, кога таа зборувајќи за симболистичката поетика на француските поети ќе ја засегне и неосимболистичката концепција на Миљковиќ, како еден од клучните југословенски/српски автори што ги прокламирале постулатите на Маларме, ќе наведеме клучни поенти од текстовите во зборникот посветен на делото на Миљковиќ, а кои го засегнуваат орфејскиот и орфичкиот карактер на неговите песни.

Пишувајќи за филозофската свест на Бранко Миљковиќ, Небојша Лазиќ ја потенцира хераклитовската теза за огнот како елемент од кој потекнал светот, а ќе се види дека самото споменување на Хераклит не е само резултат на чистата наобразба на Миљковиќ туку дека конкретно Хераклит се споменува како еден од клучните филозофски имиња на орфичката филозофија.

„Во песните што директно се потпираат на митот за Орфеј и Евридика, *Триптихон за Евридика и Орфеј во подземјето*, го препознаваме Милковиќевит алтер его иако во Триптихонот тонот е исповеден, а во другата песна директно се обраќа на Орфеј. И во едниот и во другиот случај, не само поради архетипските рамки на древниот мит, поетовит пораз е целосен“ (Лазиќ, 2015: 31).

Како што наведува Лазиќ, во дослук со Хајдегеровата концепција на поетот да живее на земјата, „во стремеж да заснова поетски живот, Миљковиќ често се враќа на митот за архетипскиот поет Орфеј и неговата инспирација Евридика. Во релативно бројни песни со јасно или прикриено повикнување на овој мит, поетот го проширува неговото семантичко поле. Орфеј делумно останува Поет, со голема почетна буква, но станува и сведок на немоќта да се оствари хармонија помеѓу светот на кој смисла му дава Евридика и она што преостанува со нејзиното конечно заминување меѓу мртвите. Тој свет поетот ингениозно го препознава како 'припитомен пекол': 'И еве сега пее/ Припитомен пекол. Нека срцето не се премислува, / Исто е да се пее и умира' (*Балада*). 'Реалниот' пекол останува зад неговиот грб и тој, свртувајќи се, ја осудува Евридика на трајна смрт, а во светот пред себе проектира пеколни слики на подземниот свет на мртвите. Бранко Миљковиќ, се чини, го проширува додатното поле на митот така што Евридика не е веќе, како што обично се нарекува, само мртва драга, туку симбол на поетско дејствување и поетска градба воопшто. Таа градба, како и секој предмет на кој се сака да му се измени природната структура, онаа што настанала со дејство најчесто на слепите сили, кои ги поништуваат и нивелираат сите разлики, во тој процес дава отпор. Ако, значи, на таа градба сакаме да ѝ подариме артифициелна форма, таа ќе се побуни, т.е. ќе стреми да го задржи оној облик во кој веќе долго престојува. Со други зборови,

прво мора нешто да се убие за да може да добие нова уметничка форма. Со тој суров закон Евридика е осудена на смрт. Не е ли тогаш и самиот поет, како медиум помеѓу светот на привидот и реалниот свет и самиот осуден на иста судбина? Убедени сме дека тоа е суштинска немоќ пред која се нашол поетот, како и дека тука и поткликнал“ (Исто, 32).

Тука Лазиќ вели дека Миљковиќ семантички го проширува темелниот поетски мит за Орфеј, на тој начин што и покрај тоа што ја губи својата Евридика, престојот во Адот за поетот е всушност навлегување во личната егзистенцијална суштина, „јасно е дека поетот исклучиво го интересира суштината, битот на светот, она што во филозофијата се нарекува битак или бивствување. Сè останато, верувал, може дедуктивно да се изведе од таа разоткриена тајна над тајните“ (исто, 33). Може ли да се зборува за тоа дека со интересот за митот за Орфеј и Евридика Миљковиќ тргнал во потрага по откривање на орфичките тајни?

Посматрајќи го сумарно поетскиот опус на Бранко Миљковиќа, често споменуваната Евридика е попрво смислата на сето, изгубена суштина отколку мртва или жива сакана. Иако увидел дека останал осамен во својот поход кон суштината на светот и суштествувањето, тој продолжил понатаму претчувствувајќи дека цената е преголема и дека без Евридика, сфатена како недофатлива поетска и јазична суштина, не може да дојде до тајните вкопани во најдлабоките слоеви на битот. Бранко Миљковиќ можел да биде запрен на тоа место само од една причина: тој е оној што, во српската поезија, отишол најдалеку во потрага по суштините и застанал пред смислата на песната и поезијата, пред она што го нарекол „свест за песната“. И тоа како пред најголемата загатка, што е песната и каква е нејзината смисла.

И како што убаво забележува Сања Голијанин Елез, „Во првата збирка *Залудно ја будам* (1957) следиме како поетот постепено, на нишката на митот за Орфеј, ја развива мотивската структура на кружење на поезијата околу празнината како своја суштина. Основните мотивски насоки на циклусната заокруженост и синтагматски можат да се претстават како целина: Орфеевата жал и копнеж за Евридика, по трагата на љубовта слегување во царството на сенките, враќањето во овој свет како враќање во празнината, без онаа што засекогаш е изгубена – минат копнеж, обезличен и апстрактен простор, затворен сам во себе, песната и нејзиниот свет, губењето на личноста на оној што пее за, барем донекаде, да се освои просторот на песната во онтологизирањето (надминувањето) на почетната болка“ (Елез, 2015: 120). Се чини дека сепак во целиот опус на Миљковиќ може да се забележи еден лак од катабазично до анабазично патување – односно од слегувањето до светот на сенките до средба со битија од вишите сфери (од христијанска провениенција, во песната „Ариљски ангел“). Тој лак може да се направи само преку онтологизација на песната, односно преку празнината да се зборува за суштината на битието – независно дали соочен со смртта (своја или на својата сакана) или со средба со битија од оностраното. „Празнината што пее, а Миљковиќ за неа говори во *Свеста за песната*, настанала со внесување во песната нешто што е по својата природа непредметно (зашто е теориско), празно. Со големата тема на празнината Миљковиќ се стремел да ги испита сите оние елементи што се претпоставка за онтологизација на пеењето“ (исто, 134).

Покрај темата на празнината, уште еден текст го потенцира и значењето на темнината. „Симболизацијата на темнината во поезијата на Бранко Миљковиќ“, на Даница Т. Андрејевиќ зборува како херметизмот на песната го сместува поетот во една мračна и безживотна средина, средина на вербалната стварност. „Артистички посветен на барањата на својот логос и мисловните структури на пеењето, во искушувањето на

старите форми и новите сензации на светот, Миљковиќ во просторот на херметичката песна (која не е сосема херметичка) барал простор на апсолутна поезија и самоеманципација на песната. Сублимирајќи ги искуствата на симболистите и надреалистите (самиот сведочел дека е во роднински врски со нив, како внук), тој сосема се приближил на темата на темнината и на ничеовскиот амбис, опсесијата со смртта и во книшка и во интуитивна и во искуствена смисла. Темнината е голема лирска константа, таа е во извесна смисла главен лирски јунак на оваа поезија. Испитувајќи ги областа и дејството на Страшното на битието воопшто и најмногу на сопственото битие, Миљковиќ толку ќе се приближи до темнината што во неа и ќе исчезне“ (Андрејевиќ, 2015: 228).

Таа опседнатост со темнината ќе се рефлектира и во лингвистичката структура на песните на Миљковиќ, како што прецизно забележува Андрејевиќ: „Раскошниот барокен простор на темнината и смртта, кој 134 пати е спомената во оваа поезија, ја заокружува како паспарту целата поезија на Бранко Миљковиќ. По таа апстрактна сфера расфрлени се знаци на симболизација на темниот свет и црнилото“ (исто, 229).

Секако, таа соновна димензија на темнината е клучна за поетската постапка на Миљковиќ. Имено, „до средиштето на песните за темнината Миљковиќ доаѓа преку сонот-смрт, но, влегувајќи во нејзиното смртоносно магнетно поле, не можел да ја освои и да ја укине. Таа го освоила и го укинала него. Така песната останала во живот, а поетот и смртта зашто оној што страшно го бара својот идентитет оди преку трупа накај смртта која ги рамни со својот апсолут сите проблематизации. Тој обред на размена на енергиите на животот и мистиката на смртта и темнината се извршува во поезијата на Бранко Миљковиќ трајно и се конституира како опсесивна тема на овој поет“ (исто, 229). Колку во оваа поетска атмосфера може да се назира примарната орфичка ноќ, така посакувана тема кај симболистите останува под знак прашање. Иако делумно одговорот го дава авторката со следниов навод: „Митологизацијата и орфејството се исто така дел од симболистичката инсценирација на Бранко Миљковиќ со кои одел по вертикала надолу во цивилизациското искуство и културните архетипи за да им даде, како што вели Јунг, индивидуален карактер и за да ги направи сопствен поредок на традицијата. Таму го влечела магистралната тема на темнината затоа што бил поет проклет понорник не од поза и мода, туку по вокација на уметничкиот и граѓанскиот став и мислење. Толку насобрана темнина во неговите песни морало да ја бара поетовата глава. Неговиот ‘заговор против очигледноста’, односно свеста за несигурноста на светот и стварноста, го водела по темните патишта на симболизацијата во ноумен, во внатрешното видело. Испразнетата суштина на светот е исполнета со темнина, а поетот се наоѓа во неа како во урна или кенотаф на мрачни идиоми и претстави. Постои цел еден уроборос на смртност и икономија на темнината во поезијата на Бранко Миљковиќ. Понекогаш преголемото логосно инсистирање на темнината преку филозофема пречи на лирската автентичност на овој поет“ (Андрејевиќ, 2015: 229). Може да е дури и зачудувачки зошто во сета таа темнина го нема црното сонце, како изразит не само алхемичарски поим туку и како сонце кое ги огледува невидливите предели на душата.

„Проектирајќи го светот на темнината како паралелна лирска стварност во својата поезија, Миљковиќ изразува антрополошки песимизам кој тој го решава во лирски спор со смртта и темнината. Играјќи руски рулет со судбината, тој изгуби. Но, притоа научи една важна лекција и ни ја остави како лирска порака. Човекот е смртен, но поезијата е бесмртна. Потопен со цунами од мрак, темниот живот и живата темнина царуваат во неговата поезија“ (Андрејевиќ, 2015: 230). Колку зад ова се крие вечната темнина во која е собрано сето постоење, не спомнувајќи си на прародителската Ноќ од која се појавува сè што постои, како клучна постапка на орфизација за да се стигне до средбата со сите

божествени битија, останува вечна непознатица за нашиот поет кој не толку што се плаши од темнината туку би можело да се рече дека е и опсесивно обземен од неа, дури и со еден прикриен стремеж кон негативна, односно нихилистичка трансценденција, толку клучна за Маларме.

„Заедно со своите демони, Миљковиќ длабоко слегол во тој онтолошки понор каде што безвучно вакуумски царува темнината. Во него цвета црно ковиље и таму сонцето е болест, како што вели во песната ‘Болен Дојчин’. Темниот вилает на Бранко Миљковиќ е внатрешен, синтетички ментални пејзаж, онтолошки пејзаж со црни шуми и ноќи наместо око (‘Тамни вилајет’, Миљковиќ, 1965: 113). Тој глас никнува од пеколот зашто нема друго сонце под земја, порачува поетот. Поетизацијата на пеколот е обид на Бранко Миљковиќ да ја испее темната лебедова песна – ‘Нашиот пекол почнува со песна лебедова’ – ‘Бол и сунце’, Миљковиќ, 1965: 137). Лебедот е симбол на соларната сфера, но е во блискост со темнината бидејќи ја симболизира и смртната песна на уметникот“ (Андрејевиќ, 2015: 233). Ете токму во таа поетска слика на лебедот, можеби ќе биде најупатно поезијата на Миљковиќ да се надоврзе не само на сликата за новиот живот на Орфеј како лебед, кој одбива човечка инкарнација, туку и на негативниот исход на Малармеовиот лебед, фатен во стапиците на мразот, без никакво сонце кое би можело да го извлече од тие окови.

На крајот Андрејевиќ заклучува дека Миљковиќ ја популаризирал интелектуалната поезија покажувајќи сосема нова интуиција на темнината во српското поетско творештво.

3. Македонската (научна и филозофска) мисла и Орфеј

Генерално, темата на Орфеј, колку што ние можевме да дознаеме во нашето истражување, не е покриена ниту во есеистиката ниту во критиката за македонската поезија, освен со мали исклучоци (тука можеме да ја споменеме статијата на Христо Крстевски, „Песната на Орфеј“⁴¹). Како што ќе видиме од анализите што следуваат, во современата македонска поезија песни за Орфеј постојат, но може да се каже дека сепак орфичката тенденција кај македонските поети била посилна и таа – како што налагала и орфичката доктрина – се држела во тајност. Дека Орфеј и орфизмот не останале занемарени во научната сфера, покажуваат текстовите на двајца наши истакнати научници (од кои првиот е и поет) – во доменот на филозофијата, тоа е Ферид Мухиќ, а во доменот на класичната филологија, Витомир Митевски. За да имаме појасна слика за перципирањето на Орфеј како цивилизациска фигура во македонската културна средина, накратко ќе ги претставиме тие две гледишта.

Во книгата *Потомците на боговите* на еминентниот филозоф Ферид Мухиќ се наоѓа едно тврдење, кое е оригинално и кое не можевме да го прочитае во ниту една од книгите што ги консултираме на оваа тема, а тоа е, наспроти општоприфатеното убедување за Орфеј како првиот пејач – дека Орфеј не е ништо друго – туку првиот филозоф. Се разбира ова тврдење ни помага во тоа да ја разбереме и неговата оставина, за која денес се бијат многу копја – оставината на орфизмот и орфичката филозофија. Во историјата на книжевноста малку се оние поети што биле и филозофи, а уште помалку се оние филозофи што биле и поети. Се знае дури дека и Платон и Аристотел пишувале

⁴¹ <https://www.mn.mk/feljton/8442>

поезија. На поврзаноста со филозофијата, поезијата и музиката мошне умешно укажува и Мухиќ кога зборува за Орфеј и неговата лира: „неговиот говор можел да биде само пев!“ (Мухиќ, 2005:73). Возвишено за возвишеното. Во посочената книга, веќе на првите страници се поместени два текста за Орфеј: „Орфеј“ и „Како и што зборуваше Орфеј“. Првиот започнува како вдахновен есеј, со едно интимно доживување на авторот, при што тој дури и се потсетува на местата и на миговите кога се случиле тие средби со Орфеј, како сонување на јаве, и тоа не еднаш. Сликата е истовремено и филозофска и поетска. Нема човек што не копнее да оствари средба со оној од кого почнало сè, небаре во исто време тоа е и инвокација и иницијација, или едноставно, метафизичка средба.

Треба да кажеме дека овој текст е еден од ретките на темата Орфеј во македонската филозофска литература. Авторот за текстот вели дека тоа е книга Орфеева. Малку фали да биде и откровение. На самиот почеток авторот нè потсетува дека сите јазици се смртни, а дека бесмртна е само песната, и тоа не која било, туку само онаа што ја пее Орфеј, оти „пеењето не умира. Никаде никогаш немало ни една мртва песна!“ А со живата песна живее и Орфеј, дури до денешни дни.

Во текот на текстот авторот ни ја разбива заблудата за времето на раѓање на Орфеј – а тоа е тврдењето дека Орфеј се родил пред Хомер. Авторот овде се впушта во одбрана на Орфеј од сите оние подоцнежни негирања дека тој не бил вистинска личност туку измислица. Но, со силата и светлината на возвишениот ум, авторот ги распрснува сите неодржливи претпоставки за оној чие име и денес се памети. Зар ќе знаеше некој како да ги одржува телото и душата ако и самиот не беше роден во тело? И тоа не за друго, туку затоа што она што во нас е со потекло од боговите заслужува да биде третирано – никако поинаку – отколку боговски и божествено. И се разбира, со песна.

Со овој став на Мухиќ и нам ни се олеснува восприемањето на Орфеј како наш далечен предок, кој истовремено или сепак попрво, е потомок на боговите, како што вели авторот. Може тука некаде и да се бара одговорот на загатнатото прашање поставено и во оваа дисертација, а тоа е – зошто кај Хомер не се споменува Орфеј? Најверојатно како застапник на различна концепција од онаа на Орфеј, Хомер никако не би можел да се надоврзе на мистичното орфичко учење. Ова разделување на Орфеј и Хомер (Орфеј како основач на учењето за душата, а Хомер како застапник на херојското поведение на човекот и херојскиот култ кон телото) можеби најдобро ќе биде објаснето ако се каже дека колку што Орфеј се залагал за состојбата на душата, толку во иста мера Хомер бил посветен на култот на телото и неговите херојски особености. Впрочем, како што ќе покаже и следниот текст на Мухиќ, за душата е исто толку важно телото, како што и за телото е важна душата, бидејќи чистата душа најдобро се чувствува во здраво тело.

Оттука, втората студија, „Како и што зборуваше Орфеј“, повеќе би се сфатила како филозофска расправа за некои орфички прашања и тврдења во која авторот влегува во спор со некои општоприфатени мислења за орфичкото учење, па така студијата започнува со онаа позната забелешка на Платон во *Филеб*, за која се вели дека му припаѓала на Орфеј. Овде на радост на сите приврзаници на орфичката школа, авторот побива голем дел од спорните забелешки што му се упатуваат на орфизмот и тоа токму преку релевантни наводи од Платоновите дијалози и од *Аргонаутиката* од Аполониј од Родос. За она што погоре Мејснер сметаше дека овој навод од *Филеб* („Во шестата генерација, прекини со дотогашниот начин на изведување на твојата песна“) е резултат на постапка на бриколаж на Платон, Мухиќ дава сосема поинакво образложение најпрвин запрашувајќи се како секој филозоф – „За каква ли 'наша песна' зборува Орфеј!? Зошто да го смениме нејзиниот аранжман? И уште, зошто токму во шестата генерација!? Може ли тука да стане збор за некаква филозофија!?“ (Мухиќ, 2005: 48), при

што го дава одговорот, низ призмата на првиот филозоф Орфеј, како што смета авторот: „како филозоф, Орфеј посочува кон тоа дека одредени симболички знаења, кои имаат клучна социјална вредност, треба да се реанжираат, да се сменат и тоа на секои шест генерации. Песната, како поим, тука ја симболизира централната вредносна матрица, мелодијата или поправо и подобро речено, музиката на химната од која едно општество се инспирира и од која се раководи. Инспиративната енергија, толку директна за првата генерација, постапно се смалува. По три-четири генерации, таа е веќе само навика. Нејзиниот основен аргумент повеќе не е таа самата; оваа улога постапно се трансформира и почнува да се препознава како обврска кон почитување на историјата, традицијата или сеќавањето. Од витална инспирација, химната станува носител на лојалноста.

Заради тоа, изворната сила на клучните вредности треба да се обнови. Степенот на идентификација со основните вредности на петтата генерација е толку редуциран што тие практично веќе и не се препознаваат како сопствени аксиолошки темели. Токму затоа, согласно на социјалните ритми и психолошките лимити, **потребата од обновување химни** (сфатени и употребени кај Орфеј како синоним за вредносните содржини што го интегрираат општеството) **станува императив на секои шест генерации.**“ (Исто, 49, 50) (подвлеченото е мое)

Шестата генерација се разбира не е нималку случајна и според наше мислење воопшто не се совпаѓа со шестото наименување под кое спаѓаат поетите на листата на доблести туку се поврзува со шестата генерација на орфички божествени потомства, при што шестото колено не е никој друг, туку Дионис. Така отпочнува новиот циклус на одново раѓање на светот за кое се потребни не нови химни, како што луцидно забележува Мухиќ, туку обновени, односно со нов аранжман, силата е во почетоците, а во новото космогониско пресоздавање треба да се потсетиме на последниот и најмлад Божји син, со кој почнува новото сотериолошко сфаќање за природата и душата на човекот, како потомок на боговите, со бесмртна душа.

Друга важна забелешка од студијата на Мухиќ е разграничувањето што го прави авторот во однос на орфичката и платоновската концепција за душата. Имено, авторот многу умешно ја лови Платоновата интервенција во толкувањето на орфичката доктрина, сметајќи дека таа корекција во голема мера придонела за создавање и цементирање на една од најголемите заблуди во целата историја на филозофијата, а тоа е дека телото е затвор на душата. Авторот Мухиќ го додава своето мислење и со тоа како да ја исправа нанесената неправда на орфичкото учење: „Но за Орфеј, телото не е ниту може да биде затвор на душата! За душата, телото е тоа што е: засолниште, место каде што таа престојува, сад во кој таа се чува, кошница во која душата е собрана. Од дрвото на вечноста на кое дозреала! И како што умен човек треба да внимава да не го скрши садот во кој го држи своето најдобро вино или своето најскапоцено масло, односно да ја проверува состојбата на ќесето, кошницата, ковчегот, сандакот, каде што му се златните пари, медот или свилата, така и умен човек мора на внимава на состојбата на своето тело. Оти од напукнато, скршено, крвко, ослабнато тело, и душата полесно ќе истече, ќе оди зијан!“ (Исто, 56) Се чини дека ова се едни од најдобрите редови испишани во целата литература за орфичкото учење што застанува во негова одбрана!

И тука не застанува авторот. Тој и понатаму во текстот прави разлучување на вистинското орфичко учење од Платоновата диоптрија, нешто што во досегашното проучување на орфизмот не беше случај, бидејќи најчесто проучувачите во Платоновото дело се обидуваа да ја диференцираат орфичката идеја, не замислувајќи се за миг дека тој орфизам не е во неговата чиста форма, туку обоен и ревидиран од Платон, па дури и сосема спротивен, со контрадикторно значење од она на орфичарите. Така Мухиќ

продолжува: „Орфичарите сметаат дека обврската на човекот кон сопствената душа ја вклучува и обврската кон телото. Душата треба да е безбедна, таа треба да *биде сочувана* – ете на што упатува изворниот контекст на *созестхаи* кај Орфеј, ако се чита онака како што е пренесен од самиот Платон, а не онака како што ја интерпретира тој“ (исто, 56). Затворот на телото за душата ниту постои во цитираниот став ниту пак во кој било исказ на орфичарите. „Со спомнувањето на затворот, во исказот се внесува сосема друга драматургија: телото е затвор, душата е заробена, телото не дава, но душата, како и сите затвореници, копнее да избега од затворот! Со тоа Платон може да продолжи со својата елаборација, имајќи го на своја страна и божемниот орфички концепт“ (Исто, 57) Мора уште еднаш да се потенцира дека ова е едно од ретките места во орфеологијата каде што се укажува на прикриената природа на орфичкиот концепт преку случајниот и не се знае, колку ненамерен коментар на Платон.

„Кај орфичарите, телото и душата се во хармонија и заемно си помагаат; како такви, тие се упатени на суштинска соработка. Кај Платон, тие се смртни (па дури и постсмртни) непријатели: телото е простакот апсанција, душата е благородниот заробеник, а нивниот битен однос е односот на нечистиот и чистиот, на грешникот и безгрешниот, на смртниот и бесмртниот!

Во целото орфичко учење, со сите негови варијации, никаде нема формулација која би дозволила да се доведе во прашање ставот дека телото и душата остануваат заедно и не се разделуваат. И во другиот свет, отаде смртта, тие ќе бидат заедно, среќни или несреќни, наградени или казнети, зависно од тоа колку го разбрале и прифатиле законот за патот и вредноста на целта. Кај Платон, тие се разделуваат, а повторното враќање на душата е означено со доделување на сè посовршени тела, доколку самата душа се прочистува или на сè пониски и погуби тела, доколку таа паѓа во подлабок грев. На крајот, еднаш исчистена, душата веќе не се враќа во никакво тело, во никаков затвор, следствено добива слобода!“ (Исто, 57) Со ова се побива она закостенето мислење дека орфизмот има тенденција, преку пурификаторски техники, што побргу да се ослободи од телото, односно да го забрза патот на душата кон нејзиното враќање кон својот дом, на седмото небо. Тука Мухик се надоврзува на воскресенскиот концепт во христијанството, кога човекот заминува од овој земен живот без да го остави телото зад себе, туку оди во светлината сосе него. А истата идеја, за трансмиграција не само на душата туку и на телото се сретнува и во исламот. И тука авторот нè соочува со уште една заблуда на Платоновата филозофија претставена како орфичка премиса. „Никаде, барем во орфичката концепција и во интуитивното интернализирање на таа идеја, нема место за Платоновата доктрина за реинкарнација! Никаде ни трага од Платоновото учење за тоа дека само душата се враќа или дека само таа се приспомнува (*анамнезис*) за совршениот свет на идеите! Напротив, насекаде само тврдењето дека и телото мора да се сеќава на сопствената бесмртност и дека освежувањето на тие сеќавања, и преку пријатноста и преку болката, интензивирани многукратно, ќе се одвива најнапред преку телото, а дури потоа, посредно и мултиплицирано, преку ужасот и радоста на душата!“ (Исто, 59) За тоа потврда авторот повторно наоѓа кај Платон, но овој пат учењето за наградата и казната на оној свет, кое е запишано од Мусеј и неговиот син (филозоф од времето пред Хомер. Следбеник, а според некои извори, можеби и ученик на Орфеј), како што се тврди кај Платон, претпоставува дека праведниците добиваат награда за праведните постапки, додека грешниците добиваат казна за своите грешни дела.

Врз постулатите на нераскинливоста на континуитетот на светот во целина, интегралноста на животот и каузалноста на постапките се темели филозофијата на Орфеј,

па така убаво заклучува Мухиќ дека „единството на светот, поточно неговата Едност е темелна премиса на орфичката онтологија“ (Исто, 63).

И бидејќи главната цел на Мухиќ е да ја разлучи чистата орфичка доктрина во закрилата на Платоновата филозофија, тој продолжува и со следната секвенца, а тоа е дека како што ниту телото и душата се одвоени, така ниту боговите и луѓето не се одвоени, поткрепувајќи го ова тврдење со извод од Платоновите *Тимеј* дека орфичарите себеси се нарекувале „потомци на боговите“! И овде добиваме уште еден шокантен пресврт во нашето дуалистичко гледање на нештата кога наспроти орфичкиот став го сопоставуваме прометејскиот став. Имено, нашиот автор овде нè освестува дека ова воспевање на луѓето како потомци на боговите е далеку над подвигот на Прометеј за помагањето на луѓето преку чинот на крадење на огнот од тие исти богови, каде што луѓето се претставени како кутри и немоќни суштества, кои заборавиле и на своето потекло и на својата природа. Уште еднаш авторот застанува зад ставот на Орфеј: „Никој никогаш не ги беше промовирал луѓето во *Потомци на боговите!*“ и понатаму: „Дури токму како *потомци*, луѓето се здобиваат со целосно право да се вбројат во истиот род со бесмртните!“ (Исто, 65)

При крајот на текстот, авторот се осврнува и на дел од митот за Орфеј, имено на делот кога Орфеј ја губи својата сакана Евридика, и покрај сите напори да ја врати во живот. „Тие што заминале, не можеме да ги вратиме, бидејќи сме ги виделе таму од каде што враќање нема. Евридика мора да биде видена, затоа што може да биде видена. А Орфеј може да ја види бидејќи знае дека таа не исчезнала. Ништо не исчезнува, но сите нешта преминуваат во неврат. Нему му е дозволено да ја види, бидејќи претходно му било дозволено и да ја разбере вистината. Огромната љубов и сигурноста на знаењето се залог за доказот на евиденцијата со која единствено на Орфеј му е дарувана таа привилегија: да се увери дека неговата Евридика, истата каква што била отсекогаш, навистина ја има сè уште, но таму, каде што големиот закон не познава исклучоци, таму, од каде што никој веќе не може да се врати! Условот, Орфеј да не се сврти и да не ја погледне Евридика додека е таа на другата страна, само е драматуршка стапица која го засилува ефектот на суштинската невозможност да се пречекори невидливата бариера меѓу двете страни од животот“ (Исто, 67, 68).

Исто така, овде би требало да се спомене и уште една книга на авторот Ферид Мухиќ. Тоа е една комбинирана есеистичко-поетска книга, *Медот во крвта* издадена во 2013 година, која содржи песни во баладичен и епски стил и е придружена со есеи во слава на архаичниот топос Балканската пенинсула на која, меѓу другото, е роден и нашиот Орфеј. Имено, првиот есеј уште наречен и „Духовна топографија на Балканот“, се смета и за Увертира, има три става во кои авторот нè потсетува дека и Орфеј е роден на Балканот, се разбира оној од кој и почнала не само поезијата туку и филозофијата, самиот Орфеј како симбол на филозофијата, како што многу векови пред нас тоа го тврдел и Бекон. Во поетски дух, Мухиќ вдахновено говори за Орфеј: „Орфеј, првиот којшто во невидливата мрежа на зборовите ги фатил мислите толку длабоки, та кога ги изговорил, тие со коренот длабок се прикрупиле во длабочините и се вивнале кон височините – расцутеле и замирисале, се сториле прва поезија и првите филозофски беседи во историјата на Европа – пупките од безбројни рози што оттогаш веќе не свенале, ете тој Орфеј бил Балканец! Орфеј, којшто со својата музика најлутите сверови ги правел питоми како јагниња сугарчиња; на кој, додека свирел, од рака му јаделе лавот и мечката, а милниот звук на струните од неговата лира правел снежниот вихор да стане пролетен развигор, додека небото прекриено со најтемни облаци, в миг волшебен се разведрувало, и тоа е истиот Орфеј Балкански. Конечно, Орфеј, чијашто божествена песна настаната и

испеана во овој свет, ни најтешките удари на судбината не можеле да ја замолчат; Орфеј, единствениот човек којшто не само во овој свет, светот на живите, туку и во оној свет, светот на мртвите пеел, та дури и *од адот се гласел со лира*, ете токму тој еден и истиот Орфеј е роден на Балканот!“ (Мухиќ, 2013: 5). Таа поврзаност на пејачот Орфеј со нашиот полуостров го создава пред нас славниот балкански хронотоп во кој песната значела сè, од неа излегле најубавите зборови, најмудрите беседи, најнежните шепоти, најмилите милувања под кои сè што било диво и пргаво се припитомувало, се разнежувало и се смилостивувало. Но исто така и најжалните тажаленки, но и најлутите клетви излегле од него. Како што е онаа тажаленка што сè уште одсвонува од Адот за неговата непрежалена сакана, или онаа клетва упатена кон разгневените менади да бидат престорени во дрвја, откако го растргнале познатиот пејач. И „дека цвеќето од кое е добиен медот на најубавата музика што некогаш одсвонувала во светов низ полињата и шумите, што одекнувала преку планините и прелетувала над брановите на морињата, цутело во срцето на Орфеј“ (Исто, 6). И дека медот на неговата божествена музика е истовремено и сладок и горчлив затоа што покрај сладосното цвеќе и лудобилје пчелите го собирале и нектарот од пелинот, како што вели авторот, „истрган од присоите на изневерено пријателство и невозвратената љубов“ (Исто, 6). Љубовта и тагата, кои нашле свој израз и во благоопојното цвеќе и во горчливите пелин и чемерика, се константни придружници на секој жител на славниот Балкан, кој етимолошки ги содржи и медот и крвта, како што љубовната и тажната песна жубореле и не запреле ни во жилите на Орфеј. Затоа авторот Мухиќ потсетува, во заклучниот последен трет став од оваа увертира, „дека духовната топографија на Балканот на човечкиот род му ги подарила двата најскапоцени подароци: едниот е музиката на Орфеј; другиот е филозофијата, пред сè, разбрана во своето основно значење како копнежот по возвишеноста, стремежот кон височините, љубовното жеднеење по вистината“ (Исто, 6,7). Ете тука уште еднаш поетот и филозоф Ферид Мухиќ ни го прикажува Орфеј како првиот поет/пејач и филозоф, а и себеси како негов далечен потомок и верен следбеник на орфичката поетско-филозофска лоза.

Во значајната книга, пак, на Витомир Митевски *Душата и духовниот живот во антиката и раното средновековие* (2012) повторно се проблематизира феноменот на душата, но овој пат низ ќе посветиме внимание на делот за орфизмот. Како што вели и самиот Митевски: „За душата и односот спрема неа многу повеќе говори орфизмот како посебно религиозно движење со длабоки корени и големо влијание врз развојот на концептот за душата во хеленската философија. Како родоначалници на орфизмот традицијата го истакнува митскиот пејач Орфеј, но покрај него и филозофот Питагора“ (Митевски, 2012: 45). Се разбира, Митевски тука се повикува и на најновите извори што ја документираат орфичката доктрина, познатиот Папирус од Дервени, наречен така по местото Дервени, близу Солун, каде што е откриен во гроб во 1962 година, а во целина е објавен во 2006. А не треба да се забораваат и претходните документирани сведоштва откриени во античките гробови, како што убаво соопштува Митевски: „На златните ливчиња од античките гробови откриени во Италија, Тесалија и на Крит се испишани стихови кои даваат упатства на починатиот како да го најде патот до Подземниот свет. На едно од нив се опишува домот на Хадот, богот на умрените, во кој се наоѓа езерото Мнемосине (Сеќавање). Од него истекува поток каде што доаѓаат душите на покојниците посветени во орфичките мистерии за да се напијат од неговата вода. На чуварите што го пазат потокот душата треба да им ја изрече тајната формула:

*Чедо сум на Гаја (Земја) и на свездениот Уран (Небо) а
дека мојот род е небесен знаете и самите; сува сум и гинам*

*од жедта, туку дајте ми веднаш ладна вода од водата
што истекува од езерото Мнемосине.*

Тогаш чуварите ќе дозволат да се напие, а душата добива статус на херој, кој владее покрај другите херои.“ (Митевски, 2012: 45, 46)

Она што е централна тема во орфичката доктрина е митот за растргнувањето на Дионис од страна на титаните. Токму тоа и бил главниот ритуален чин во текот на ноќните празнувања на Дионис. „Двојното потекло на човекот, едниот добар дел од растргнатото божество и другиот лош кој произлегува од злите титани одговара на традиционалната хеленска претстава за човековиот свет како смеса од добро и зло за која меѓу другите говори и Хесиод. Човекој кој е свесен за оваа своја двојна природа настојува да се ослободи од злото во себе. Посветеникот во орфичките мистерии има цел да се очисти од титанскиот елемент и да му се врати на божеството“ (Митевски, 2012: 47).

Иако и самиот Митевски на почетокот на текстот тврди дека е тешко да се издвои она што припаѓа на изворното орфичко учење од она што е оригинално питагорејско, а имајќи го предвид претходното мислење на Мухиќ за Платоновата корекција на орфизмот во делот на телото како затвор за душата, ние овде, во согласност со некои други интерпретации, сакаме да веруваме дека голем дел од Платоновите ставови за кои се прокламира дека се орфички се всушност во питагорејско руво, па согласно на тоа и тезата за метемсоматоза (инкарнација) и метемпсихоза (реинкарнација) на душата и дека вистинското ослободување на душата од телото и од циклусот на препораѓање што го нудат орфичкото учење и диониските мистерии е всушност питагорејска идеја.

Митевски овде прави една многу интересна споредба помеѓу хомеричката претстава за земниот свет и оваа орфичка претстава. Имено за хомерските херои овоземниот свет е сè што имаат. „Наспроти самоувереноста и гордоста на Ахил или на Диомед кој понесен во бојот може да нападне и некој од боговите, сега го имаме обичниот човек кој е длабоко свесен за својата немоќ пред вишите сили“ (Митевски, 2012: 48) Секако оваа немоќ се побива кога човекот станува иницијант во мистериите и покрај тоа што се здобива со помош и наклоност од боговите, тој се прераѓа и стекнува бесмртност.

И во овие следни редови Митевски многу умешно ја согледува разликата меѓу владејачката хомеричка концепција за душата и орфичката сотериолошка доктрина.

„Во пазувите на орфичката сотериолошка доктрина постапно се обликува еден нов поим на душата (*psihe*), сосема различен, дури би се рекло спротивен на хомерскиот. Душата веќе не е апстрактна животна сила на која Хомеровиот херој ќе се сети дури кога таа го напушта во смртниот час, а не е ни **безживотна сенка во Подземниот свет која добива сила да проговори само доколку биде нахранета од крвта на принесената жртва**, течноста која тече во жилите на живите суштества.“ (Митевски, 2012: 48) (подвлеченото мое). Оттука е и разбирливо што орфичките ритуали понудуваат и сосема други обредни практики како што се прочистувачките техники и воздржување од месо и од сè што содржи крв, а сходно на тоа се споменуваат и бескрвните понудици.

И она што е заслуга на самата орфичка филозофија е всушност поимот на бесмртноста, како што вели Митевски: „За разлика од Хомер, кој епитетот *бесмртен* го имаше резервирано исклучиво за боговите, овде тој станува суштествен белег на душата како израз на човековата личност. Со тоа, душата наедно е бесмртна и божествена, односно божествен елемент во смртното тело“ (Митевски, 2012: 48).

Се разбира, крајната цел на орфизмот, прочистување на телото од прагревот на предците – убиството на богот Дионис од страна на титаните – не е еднократен чин, во

смисла на самото учество во орфичката иницијација, така како што ја замислил Орфеј како нејзин воведувач, туку тоа е посебна низа на подготовки и правила според кои иницијантот треба да се води. „Спасението за орфиците доаѓа како резултат на повеќекратно и долгорочно залагање за својата душа, а иницијацијата (учеството во мистериите) е само завршна точка на тој долг процес. На иницијацијата ѝ претходи долготраен процес на прочистување (katarzisz), а тоа значи водење на посебен начин на живот“ (Митевски, 212: 49) И понатаму: „Орфичките посветеници во многу поголема мера се издвојуваат од профаниот свет и за нив се вели дека водат особен орфички живот (bios orfikos)“. Тие требало да почитуваат многу забрани и да се потчинуваат на сложениот систем на правила според кои треба да се усогласи секојдневието. Посветеникот не смеел да јаде храна од животинско потекло што од него направило строг вегетаријанец. „Покрај тоа било забрането да се јаде грав и да се пие вино, а била позната и еден вид сексуална апстиненција.“ (исто, 49)

Се разбира крајот на овој осврт на текстот на Митевски ќе го завршиме со тоа што ќе кажеме дека орфизмот предизвикал клучна промена во поимањето на душата, која од безживотна сенка која талка беспомошно во Подземниот свет не добива статус на херој, како што тоа било редовно сметано за оние што се одликувале со херојски квалитети и борбени способности, туку божествена одлика и природа, како што и им доликува на потомците на боговите (за какви се сметале орфичарите и чија доктрина важела за сите луѓе што ќе се приклонат кон орфичките иницијации и нивниот стремеж за спас на нивната божествена душа).

Можеби токму во овие две спротивставени гледишта на душата како херојска и како божествена треба да се бара разликата помеѓу хомеричката и орфичката поетика, што ние веќе го загатнавме во нашето истражување. Но би требало исто така да истакнеме дека – доколку ги земеме како парадигматични орфичките и хомерските химни, првите што му се припишуваат на Орфеј, а вторите на Хомер, од што е логично дека вторите произлегуваат од првите, овие химни припаѓаат на две различни сфери на употреба. Имено, првите се исклучиво наменети за религиозната сфера, значи го носат во себе мистичниот набој, додека вторите се наменети за јавна употреба, односно спаѓаат во рапсодиската литература и најверојатно се остаток од мистериските процесии, кога тие веќе одамна исчезнале од практичниот живот на античкиот човек.

Овде немаме намера да правиме споредби меѓу двата типа химни, бидејќи тие како точно одреден жанр имаат утврдена структура и отстапките не се толку големи. Исто така, не ни е намерата да воспоставуваме ниту ривалитет ниту некаков раскол меѓу Орфеј и Хомер (бидејќи првиот функционира во оралната, а вториот во пишаната традиција) туку само сакавме да ја потенцираме разликата во клучното поимање на душата и животот на човекот кај првиот и кај вториот автор. И покрај тоа што Платон се изразува негативно за Хомер како (миметичен) поет, при што сигурно ја става на критика и хомеричката концепција за човекот што преку херојски подвизи сака да постигне бесмртност и да стекне рамноправност со боговите, сепак треба да се спомене и толкувањето на подоцнежни автори кои наоѓаат сличност меѓу Орфеј и Хомер кога велат дека тие мошне добро го прикажале и задржале наративот за катабазис, односно слегувањето во подземјето, од кое се спознаваат дел од овие антички мистерии. Се разбира дека Платон е повеќе наклонет кон Орфеј како поет бидејќи тој ја отелотворува неговата теорија за сеќавањето односно анамнезата, како оној што е директно под закрила на музите, а и другите божества, кои ги овозможуваат божествените мании, како директен проследувач на Божјите пораки.

На крајот, за да го намалиме расколот што веќе постои помеѓу хомерските и орфичките поети, би требало уште да кажеме дека во Орфичките фрагменти објавени од Ото Керн во 1922 година, во орфичкото критичко сведоштво 8, во делот за потеклото и генеалогичката на Хомер, се вели дека неговиот предок не е никој друг, туку самиот – Орфеј! „Што се однесува до Хомеровата генеалогичка: ‘Аполон и Итус, ќерка на Посејдон, имале син Лин, кому му се родил Пиер. Од Пиер и нимфата Метона потекнал Ојагер; и од Ојагер и Калиопа Орфеј; од Орфеј, Дрес; а од него Еукле. Потеклото продолжува преку Јамонида, Филотерпа, Еуфем, Епифрад и Меланоп кои имале синови Диј и Апел. Диј од Пикимеда, Аполонова ќерка, имал два сина Хесиод и Перс; додека Апел го зачал Маеон кој бил татко на Хомер од ќерката на реката Мелес.“⁴²

Сега веќе можеме да преминеме на самата поезија, толку суштинска за природата на Орфеј, како и на конкретните песни за Орфеј, што ги нарекуваме орфејска или митска поезија, а потоа ќе видиме дали кај нашите автори може да се примени и моделот на орфичка или мистичка поезија.

4. Орфејски теми во македонската современа поезија

4.1. Видливиот Орфеј

Дека македонските современи поети никако не ја занемариле фигурата на Орфеј, покажуваат и песните кои во својот наслов директно се повикуваат на античкиот пејач, макар што ќе се види дека кога станува збор за митските ликови во македонската поезија, далеку пофреквентни се оние од хомеричката сфера (Билјана Ангеловска), но бидејќи ние сакаме митот за Орфеј да го издигнеме на ниво на концепт, односно поетичка постапка која би продуцирала орфички дискурс, ќе кажеме дека овие видливи знаци на Орфеј ќе ги земеме само како микроваријанти на митот, повеќе како митски слики за Орфеј, а дека невидливиот Орфеј ќе го бараме на едно повисоко макрорамниште како орфичка поетика.

И пред да преминеме на оној дел од студијата на Дракулевска во кој таа расправа за употребата на митот не само од страна на симболистите туку и од страна на македонските современи поети, сакаме само накратко да ги досегнеме симболистичките постулати, особено оние што ги прокламира Стефан Маларме. По деталното проследување на симболистичките одлики и влијанија, Дракулевска го разгледува симболистичкиот бран и во македонската современа поезија. И покрај родоначалниците на симболизмот, Шарл Бодлер и Артур Рембо, ние овде сепак повеќе ќе се фокусираме на теориските становишта на Маларме, наречен уште и татко на симболизмот, не само за јазикот туку и за поезијата. „Маларме сака да отиде од онаа страна на зборовите (материјалното, реалното, појавното) и да допре до сферите на тишината (духовното, идеалното, појавното)“ (Капушевска-Дракулевска, 2001: 141). Секако тоа голем дел од филозофите на јазикот ќе го наречат негативна трансценденција, каде што јазикот до толку се обеспредметува што се сведува само на звук. Тоа обезначување на јазикот во поезијата на Маларме како да сака да се доближи не само до тишината туку и до празнината, евоцирајќи ја самата Идеја, чиста и примордијална. „Таа апсолутна чистота не е ништо друго туку не-битие, празнина, белина, молк. Иако негативни категории,

⁴² <https://www.hellenicgods.org/orphic-critical-testimony-8-otto-kern>

тишината и нејзините термилошки компленти имаат позитивна вредност кај Маларме“ (Исто, 141-142). Дистанцирањето од знаковната и емпириска стварност ќе донесе еден поинаков корпус на поими карактеристични за филозофската поезија – празнина, ништо, битие, па оттука и многу познатиот неологизам на Шопов во македонската поезија – небиднина.

„Што се однесува до македонската поезија, една слична доследна приврзаност кон поетиката на тишината (во смисла на херметизмот и непросирноста на поетскиот исказ) се среќава кај веќе споменатиот Ацо Шопов, но и кај други поети кои се во несомнен дослук со симболистичката поезија како: Блаже Конески или Матеја Матовски, Санде Стојчевски или Јордан Даниловски, при што најчесто се работи за комбинација на семантичкото и прагматичкото рамниште“ (исто, 134-144). Овде ние повеќе ќе бидеме склонени во еден дел од нашата поезија, наместо орфичка поезија (онака како што тоа го дефинира Џералд Л. Брнс), да препознаеме херметичка поезија, во смисла на минимизирање на значењето, па дури и оскудност на стихот.

Мошне убаво забележува Дракулевска и дека македонската поезија од втората половина на 60-тите години е во знакот на едно ново поетско струење, наречено неосимболизам. Иако, како што наведува авторката, терминот неосимболизам не е нов, тој меѓутоа поконкретно се врзува со српската повоена поезија. „Заемното проникнување, како што ќе видиме подоцна кај македонските поети се манифестира преку нивната паралелна опседнатост од Бранко Миљковиќ и од еден Пол Валери или преку јасните реминисценции на Шарл Бодлер, но и на српскиот поет Иван В. Лалиќ“ (Исто, 116). Иако оваа неосимболистичка струја ја отфрлала својата генеричка врска со симболизмот, ако се земе поезијата на Бранко Миљковиќ како одредена неосимболистичка парадигма, ќе се види дека тој неосимболизам воопшто не е некое оживување на првобитниот симболизам колку што е негова комбинација со некои модернистички струења (како што е да речеме надреализмот или имажинизмот). Се чини дека под најголемо влијание на споменатото струење во македонската поезија е поетот Чедо Јакимовски (кој исто како и Миљковиќ, ќе биде обземен со темата на Евридика). Но и не само тој. Како што наведува и Дракулевска: „Треба да се споменат уште и посветените песни: ‘На Бранко Миљковиќ’ од Гане Тодоровски (*Горчливи голтки непремолк*), ‘Пролет (На Бранко Миљковиќ)’ од Радован Павловски (надвор од збирките) и ‘Нерези (На Бранко Миљковиќ)’ од Михаил Ренцов (*Јас, оксиморон*), кои претставуваат своевиден ‘омаж’ на овој ‘принц на поетите’, како што бил наречен уште за време на животот“ (исто, 176).

За тоа дека симболизмот како поетско движење не изгубило од својот интензитет ни по речиси два века, најдобар показ се поетичките постапки што сè уште се применуваат и во современата светска поезија. Една од тие постапки е и обработката на класичниот мит.

Едни од ретките страници во македонската книжевна наука кои се испишани во врска со митот и поконкретно митот за Орфеј и македонската поезија е токму споменатата книга *Поетика на несознајното* (2001), од авторката Лидија Капушевска-Дракулевска, која е всушност нејзината докторска дисертација за симболистичката и надреалистичката поетика и за нејзините одлики во македонската поезија. Во неа Дракулевска обрнува внимание и на односот на симболистите кон митот, а во таа смисла и кон присуството на митот во македонската поезија, и тоа низ симболистичката визура.

Конкретно за врската на симболистите и митот, ќе се послужиме со поглавјето од книгата на Дракулевска „Односот кон митот“, во кое авторката смета дека меѓу поезијата

и митот постои органска врска или како што самата вели: „со оглед на своевидната десакрализација на јазикот во неговата секојдневна употреба, се верува дека единствено во јазикот на поезијата зборот ја сочувал својата изворна митска сила“ (исто, 213), така што тој однос или интерес на поезијата за митот може да се проследи низ сите книжевни епохи и движења, следствено и во симболизмот, или особено во симболизмот, но како што ќе се види, секоја книжевнопоетичка школа има различен третман на митот, на пример симболистичката покажува сосема поинаков афинитет кон митот наспрема романтичарската или, пак, модернистичката наспрема првите две, а тоа најдобро го покажува и Штраус во односот на третманот на митот за Орфеј. Сепак, како што тврдат и други проучувачи на симболизмот, клучен мит и митски лик не е ниту Аполон, ниту Дионис, туку Нарцис. Митот за Нарцис се појавува и во македонската поезија и тоа највидливо повторно кај Чедо Јакимовски, во циклусот именуван „Нарциса“. „Авторовата интервенција во поглед на промената на родот – од машки Нарцис, во женска Нарциса – е во функција на означување на песната, љубовта и убавината – трите врвни ‘женски’ принципи на оваа поезија оплопотени преку трансформираниот мит за Нарцис“ (исто, 216). Но како што вели и самата авторка „не секој мит може да го испровоцира вкусот на симболистичкиот поет. Напротив! Интересно е што симболистите оперираат само со определен круг на митски фигури. Покрај Нарцис, тука се и: Орфеј, Леда, библиската Саломе; натаму некои нижи божества како *Фауни*, *Парки* и др.; токму тие заземаат значајно место во сликарскиот семиозис на симболистите“ (исто, 220).

И така доаѓаме до актуализацијата и на нашиот мит не само од страна на француските симболисти, туку и од страна на македонските поети. Тоа мошне конструктивно го забележува и самата Дракулевска: „Модерниот поет, воопшто, се препознава во судбината на најславниот митски пејач и свирач – Орфеј, Орфеј е синоним за лавиринтската потрага по звукот на песната; оттаму и поимот ‘орфизам’ кој ги подразбира волшебната моќ и магичното дејство на песната. Вистински поклоник на митот за Орфеј, можеби повеќе од кој било друг поет во европски рамки, е германскиот симболист Рајнер Марија Рилке“ (исто, 221).

И потоа продолжува авторката: „Кај нас, лирски топло и суптилно на оваа митема пее Чедо Јакимовски. Неговата песна ‘Враќањето на мојата Евридика’ (*Нарциса*) во центарот на настанот ја става Евридика, слично и на споменатата песна на Рилке: кај нив, таа е доминантен, носечки лик, за разлика од митот каде што има второстепена функција и е во позадина на експонираниот (дури и егоистичниот) Орфеј“ (исто, 221).

„Иако отстапува од основната митолошка схема, песната на Јакимовски, сепак не е лишена од човековиот трагизам, кој ја обележува природата на овој мит, па така спасот на Евридика е по цена на загубената суштина на Орфеј. Слична отстапка прави и Радован Павловски во песната насловена ‘Свртувањето на Орфеј’ (*Високо пладне*, 1955)“, вели Дракулевска, која сепак смета дека меѓу пристапот кон митот на Јакимовски и на Павловски има голема разлика, бидејќи кај првиот песната завршува со своевидно проклетство, додека кај вториот, таа има оптимистичко финале.

Трет поет кој го проблематизира ликот на Орфеј е Ефтим Клетников, кој во песната „Сеќавање“ како да сака да си припомниме на Платоновитиот анамнезис, толку клучен за поетите од орфички тип.

„Кај Клетников, инаку, митемата Орфеј се среќава и во смисла на Рилкеовиот Орфеј од сонетите: како симбол на помирување, синтеза на конечното и бесконечното, односно како еманација на оној универзален дух, кој во симболистичките визии ги проникнува сите нешта и го обезбедува единството на човекот со природното и натприродното“ (исто, 223).

Овде би било добро да се истакне, а тоа ќе биде полезно и за нашите анализи, дека еден добар дел од симболистичкиот дискурс орбитира околу митот за Леда и лебедот, при што во цитатот на Зоран Константиновиќ, а кој го цитира Дракулевска, ќе биде доловена самата цел на неговата употреба: „Симболистите од митскиот лебед создаваат свој средишен симбол за преку него да најдат начин да ја доловат убавината и по рационален пат“ (исто, 224). Се разбира ако се оди по трагата на првичната употреба на овој симбол, ќе се стигне и до самиот Платон, кај кого е претставена инкарнацијата на Орфеј во лебед.

Кај француските симболисти опседнатоста со сликата на лебедот е видлива и кај Бодлер, и кај Маларме. Кај првиот тој е поставен во калта на градот со поглед устремен кон синото небо, кај вториот тој е фатен во мразот на смрзнатото езеро, неспособен за никаков лет. Дали зад оваа слика на несреќниот лебед се крие проклетството на поетот (како она на Орфеј, да заврши со насилна смрт), останува загатка. Можеби како своевиден антипод на Орфеј, да се земе митот за Пан или *Фаун*, исто така застапен во симболистичкиот репертоар на митски ликови, кој наместо на лира, свири на фрула во придружба на нимфите.

Крајот на поглавјето за митот, а по повод песната за Пан на Клетников, Дракулевска го завршува со една констатација, а тоа е дека сигнификантната тема на симболистичката уметност е во знакот на прославата на енергијата и виталноста, она екстатично доживување на природата, што пак може да се поврзе со орфичкиот став на Пјер Адо и со Орфеј, како нејзин заштитник и патрон.

Сега да се вратиме на конкретните анализи на поезијата на нашите поети. Во нашиот подетален прочит на поетските книги на македонските автори забележавме неколку песни посветени и инспирирани од Орфеј.

Како прв автор сакаме да го посочиме Радован Павловски, во чии избори најдовме дури три песни за Орфеј: „Орфеј“, „Свртувањето на Орфеј“ (*Високо пладне*, 1966) и „Лирата на Орфеј ја зедев“ (*Лир*, 1973). Да видиме какво е видението на Радован Павловски во однос на пејачот Орфеј.

За нашата анализа ја земаме првата песна, „Орфеј“. Уште во првиот стих, се истакнува безграничната моќ на оној што господари со перото (значи писателот), бидејќи тој го има знаењето од подземниот свет – секој што се зафатил со лириката, се фатил и за лирата и овде пресвртот се случува кога поетот, кој го охрабрува своето срце да продолжи низ темнината и го советува да не пие од водата од пеколот (т.е. водата на заборабот), оди не Евридика – туку самиот Орфеј и практично мистичната иницијација станува поетска, кога поетот сака да го изведе Орфеј надвор од подземниот свет и тука одеднаш се поведува дијалог меѓу поетот и Орфеј, Орфеј да оди по него, поетот да не се свртува, а со стихот „задржи го гласот во срцето“ авторот нè потсетува на заветното молчење и повторно го охрабрува срцето да чекори, оти ако срцето го издаде поетот, нема да може да ја доживее љубовта – „смртта/не може да земе онолку/колку што може да даде љубовта“ – пред крајот всушност се случува сплотување или тотална идентификација на поетот со Орфеј – кога вели „од мене/и од мојата земја/пеј ја во мене својата песна“.

И овде сплотувањето се случува преку интегрирање на гласот на Орфеј во битието на поетот, кој му ги нуди своите лирски водопади, камења, корења и красти – како своевидно исцелување, односно испевање на болките и земното страдање.

Вториот автор, иако хронолошки прв, е Славко Јаневски со „Скаменетиот Орфеј“, од стихозбирката *Глуви команди* (1988) во која авторот прави изместување од митската предлошка затоа што во ниту еден од четирите сегменти од кои е составен митот за Орфеј

нема ваков момент на скаменување, што значи дека тука дошло можеби до извесно пародирање на митот, кога оној што успева да ги придвижи камењата, самиот станува – камен. Дали е тоа каменот на мудроста, ќе видиме во анализата што следува.

Орфеј исчекува, а пределот е примордијален – сонцето заспива на врвот на бескрајно стебло (значи некое големо дрво, да речеме дрвото на животот), антропоморфизиранио е – главата му е во бездна, срцето му е во камен, сенката му е вжештено злато. Изгледа како некое божество, што ние овде би го препознале како богот на светлината – Аполон. Неговиот приврзаник (некаде и син) Орфеј е поставен во чудна положба – напнат, стопен со дабовите жили (дабот е омиленото дрво на Зевс), таинствен и прекриен со зломолклив лишај, спрострен како карпа меѓу карпи, левата дланка му е врз нечие срце (веројатно она на Евридика).

Овде би можеле да направиме една слободна интерпретација на спасувањето на срцето на Дионис од страна на Атина, за Дионис повторно да се роди преку Зевс и Семела. Ако Орфеј го спасува срцето на Евридика буквално, тогаш постои надежта дека Евридика може пак да се роди, но овде не е точно означено дали срцето е конкретно или се мисли апстрактно – дека левата рака е продолжение на срцето (да речеме етимолошки, срцето е тоа што е со раце, како негови продолжувачи – „с(о)р(а)це“), односно на љубовта кон неа. Десната рака е збрцана во земја, „во сржта земна“, небаре таму каде што спијат металите, а тоа ќе ни биде важно за подоцнежното објаснување на текот на песната. Орфеј тука изгледа како тукушто да се вратил од подземниот свет, каде што пред тоа свирел со обете раце врз харфата (овде лирата е заменета со друг инструмент) на мртвите души – што е индикација за ритуална иницијација.

Со змија во ‘рбетниот столб (како интуитивна симболика за Асклепиевиот стап обвиткан со змија), сиот во грч, крикнува, се сплотува со ветерот (неговото етерично тело се издигнува во воздушниот простор) – тагата по Евридика (веројатно обидот да ја изведе од царството на сенките е неуспешен) е тага по својата кралица, таа е сега од етерична природа, сенка, дух, кој не може да го исполни празното срце на Орфеј, толку далеку од него – како бескрајот на крајов мој вечен, небаре свесен дека оваа сцена со него и Евридика ќе се реплицира толку многупати во стварноста на поетите и во нивната поезија, оти овде Јаневски многу добро потсетува на вечниот мотив на Орфеј и смртта на Евридика во книжевноста преку стиховите – „до кога смртта твоја/мој вечен живот ќе е“.

И одеднаш во четвртата целост нагло се променува гледната точка, и од оној што зборува текот на песната се свртува кон оној за кого се зборува. Таа имперсоналност го одделува лирскиот субјект од Орфеј, правејќи го лирски објект – ништо нема да се случи додека чека, нема утеха во чекањето, бидејќи чеканот на времето (овде пред нас излегува никој друг туку Хефест, богот на металите) ја крши утехата на чекањето да се случи преобразба, чудо, металот злато да стане, она што е најавено во четвртиот стих – сенката или душата на сонцето е вжештено злато, што пред нас го открива алхемичарскиот процес и алхемиската свадба на кралот и кралицата, што во овој случај го инаугурира Орфеј како следбеник на алхемијата, што пак е знаење на египетскиот Хермес Трисмегист.

Таа разочараност од неуспехот на сплотувањето со саканата, Јаневски ја искажува во стиховите: „Попусто сонцето со нишки го обрабува/и со цветни свона му ја раскажува венчавката/на она што било и она што не ќе е“. И во следната целост, ја имаме Рилкеовата перспектива за Орфеј како бог, божество, но овој пат бог на самотијата, кој не се дружи веќе со боговите оти неговата песна пресушила, оти станала тишина, празнина, горчина – без љубовта на љубената.

Последната поетска слика што ни ја претставува Јаневски е дека сепак во длабокото подземје каде што ни мракот не сее мракава (значи дека зад мракот има простор во кој тој не владее) – постои понорна река со свои ракавци-плетенки која се одсвива безгласно – и одеднаш пред нас излегува митот за Нарцис, кој огледувајќи се во реката и заљубувајќи се во себе, ја унесреќил нимфата Ехо, која само ги повторувала неговите зборови, како што реката сега одсвивала безгласно – Евридика, Евридика, Евридика. Дали е тоа водата на сеќавањето, Јаневски не ни кажува. Можеме само да претпоставуваме. Така во оваа песна се преплетуваат и аспекти од алхемичарското знаење и Нарцисовиот неуспех и неможност да ја види својата љубена, поради сопствената самовљубеност. Јаневски на суптилен начин ни ја објаснува донекаде природата на Орфеевата судбина.

Како трета во нашата низа на македонски орфејски песни ќе ја земеме песната „Кон темата за Орфеј“ од Матеја Матевски, која е поместена во збирката *Раѓање на трагедијата* (1985). Поетската слика на Матевски е чинот на певот на Орфеј – но кој оди во бездната на заборавот (овде не се алутира дека во таа бездна постои и сеќавање, односно дека покрај реката на заборавот, постои и реката на сеќавањето), „во непријателскиот мрак/на осамата/во мозочните спили“ – и тука споменувајќи ги мозочните спили ние не сме сигурни дали ова патување е надвор или внатре. Или можеби по пат на метафора, сака да се каже дека Земјата има и свои мозочни спили, односно дека е персонифицирана и антропоморфизирана, може само да претпоставуваме. Важно е дека на тој пат во заборавот, го придружува камењето што пее, а со него и сето она што го раѓаат земјата и дождовите, кои се живи и не ја признаваат темнината, односно се неуништуливи во своето постоење, затоа што се во процесот на вечната обнова.

Тука Орфеј е прикажан како мал демиург кој е опкружен од постоењето само и кое го оживува со својата песна. Во втората целост имаме една алузија на друг мит, имено митот за Минотаурот и со клопчето на Аријадна што му го дала на Тесеј, во стихот „по клопчето на гласот што се одмотува“. Бидејќи овде е прикажано влегувањето на Орфеј во подземјето, а не неговото излегување, може да претпоставиме дека клопчето на гласот што се одмотува е повикот на Евридика да ја спаси, додека призраците ја одвлекуваат во мозочните спили, што пред нас ја донесува сликата на лавиринтот како што е оној на Минотаурот, додека зад рамото му душката и сенката (односно душата) му ја демне никој друг туку замислата дека ќе умре од презрена и страшна смрт (овде повторно интуитивно ни се соопштува насилниот прекин на животот на Орфеј) и дека она што ќе преживее нема да биде ниту Орфеј ниту Евридика туку самата љубов – и тоа во етеричните сфери (гласот на осамениот ветер), каде што опстојува музиката и каде што се вели дека се зачувани сите наши спомени. Затоа што тие предели што ќе се озвучат, што ќе се облагородат со музика – тие ќе бидат вечниот копнеж не само на поетите туку и на нивната песна.

Како четврт автор ќе го земеме изразитиот симболист и сонетист во македонската поезија, Чедо Јакимовски и неговата песна „Враќањето на мојата Евридика“ (*Лесновските свона*, 2011). Најпрвин мора да се каже дека тој ги уважува принципите на симболистичката поезија, преку негувањето на класичните и римувани форми, како стремеж поезијата да се изедначи со музика. Таква е и песната што ќе ја анализираме следна. Во самиот наслов е наведена целта на песната, имено враќањето на Евридика, но да видиме како се случува тоа враќање.

Во содржината на класичниот мит не е никаде наведено дека Евридика го повикува за помош својот Орфеј, но еве и во оваа песна, покрај онаа на Матевски, поетот соопштува дека нејзиниот глас го вика од незнајни предели и ноќи. Поетот овде е

директно во улогата на Орфеј кога е разделен од својата сакана и се прашува дали можеби Евридика сепак спие во темните вилаести на ноќта или се крие во некоја билка (цвет можеби, што е исто така омилен симбол кај симболистите). Поетот, кој овде е претставен како урбан лик, всушност во двата следни стиха директно го повикува пред нашите очи никој друг ами претходникот на симболистите – Нервал и во загадочниот стих „од сите градски светилки светлоста ја обрав“ се укажува на Нерваловата смрт, која се случува по пат на самоубиство со бесење на градска светилка, а тоа се потврдува и со синтагмата „полноќно сонце“ – која овде е парафраза на црното сонце, кое се среќава и во поезијата кај Нервал, а е позајмено од алхемичарскиот речник; „по ѕвездите скитам“, пак, е алузија на оној што е вљубен во ѕвездите, или астрологијата, што повторно упатува на знаење од алхемијата.

Иако Евридика е скриена во темнината, поетот е дополнително мотивиран да ја осветли својата сакана – „на сончевото срце те цртам“ – може да значи дека во срцето од светлина (или ако алхемиски се толкува светлината како злато) ја впишува онаа што е сребро, вода, месечина, студенило, која ја бара во мразот, дождовите, зад месечината и во сонот во кој не може да досегне до неа. Поетот е подготвен дури и „на грбот на мирисливиот етар“ да го испише нејзиното име, значи во вечната книга на спомените и дури да ја свони нејзината песна на златното небеско своно, небаре небесен клисар (овде имаме алузија на монахот свонар). Откако ја бара и во земниот и во горниот свет и не ја наоѓа, лирското јас е подготвено, иако болно од љубов и крваво од жал, да слезе во рајскиот пекол (пеколот којшто за поетот е рај дека таму се наоѓа неговата сакана) и да ја побара, затоа што цело време го слуша страшниот прекор на нејзиниот глас кој го вика и го прекорува да ја спаси од темнината и длабочината.

Во вториот дел од песната, се прикажува сликата на подземјето – доста чуден амбиент, врнат камени дождови и чудни билки го пијат поетот. Она што е чудно во сите песни на нашите автори е дека лиризираниот Орфеј никаде не се сретнува со жителите на Адот, ниту со неговите господари, туку тоа е секогаш пуст и морничав предел.

Во песната на Јакимовски се случува едно изместување на митот кога Орфеј ја сретнува Евридика но не како призрак туку како заспана жена на еден камен, ем златна, ем црна (повторно алузија на црното сонце, или црно злато), а од чудовишните створови тука се појавува ретка змија која го чува нејзиниот сон – за да не се разбуди. Сега стапува на сцена необичното спасување – поетот во агонија и лудило, каменот го изгризува со заби и три ноќи го гори мракот со своите очи, што значи дека сиот жар и сета љубов што ги имал ги потрошил во совладување на материјата (каменот) и смртта (мракот), за да може да ја оживее. „Во очите сјајот го изгубив“ – би можело да се преведе и како замрачување на душата ако се земе дека очите се огледало на душата, а пиеењето на бескрајното отровно море – чемерот и јадот што ги истрпува вљубениот.

Тука имаме уште еден пресврт на митот – а тоа е дека – знаејќи за фаталната грешка на Орфеј што се свртува и ја губи саканата – поетот решава да си ги ископа очите (што е веќе претходно најавено со губењето на сјајот, односно видот) и за чудо, не се свртува. Третиот пресврт е дека поетот успева да ја врати Евридика воскресната од пеколот, со силината на својата љубов („и на најстудените ѕвезди им покажав како се љуби“), но го јаде јанса – дали тој подвиг вреди откако човек ќе ги потроши силината и младоста на потрагата по вистинската љубов, да ја најде за да се изгуби во неа, зар тоа не е и целта на секоја љубов и алхемиска постапка – сплотување на двете во едно. Губењето на сопственото его е пресудно за тоа. Ете и во оваа песна на дело ни се покажува теоријата за трансцендирање на егото преку љубовта.

Како последен пример за песна за Орфеј ќе ја земеме песната „Орфеи“ од Јордан Даниловски од книгата *Книга Нави* (2002).

Во оваа песна се актуализира повторно свртувањето на Орфеј, како негова фатална грешка за губењето на љубената, но и како упад во космичкиот поредок („вознемирам световите“), кое овде лирското јас, кое самото е поет, сака да го избегне, сака да ги заврти тие страници (за губење на љубовта) и да ги затвори во зборови оти тоа е сепак мит, приказна, но не и неговата реалност. Тие зборови кои истовремено се и бранови – со што се алудира на водата, најавена претходно со слапови, и прсти – со што алудира на пишувањето само, а прстите како синегдоха за стиховите, и тонови – со што се алудира на музиката – сите овие зборови се ознаки за самиот поет и неговото орфичко искуство (жедниот за вода, за љубовен допир и за музика).

Поетот е во љубовна возбуда бидејќи во сè ја препознава онаа што станува **негова** азбука (азбука на љубовта), но овде за негова не се мисли на поетот туку евентуално на Орфеј (или можеби на Бога) – тоа не е прецизно кажано, со чии букви ги создава зборовите на својата песна и која во истокот станува волшебна музика (што значи дека во изгревот на јасното сонце, без да се повикува овде поетот на црното сонце, се слуша музиката на сферите, онаа идеална музика, што само ретки може да ја слушнат) и нултата лач (првиот зрак пред сонцето да изгрее) која е совршена како светлината и која самата вчезнува (неологизам дека нешто не се одделува од целото туку се втопува во него) во совршеното. Се разбира овде совршенството се доживува како спој на музиката и првичната светлина. Со оваа песна веќе мотивот за Орфеј се истргнува од неговите класични содржински и семантички рамки и преминува во помодерно сфаќање за поетското писмо, како блиско до љубовта, музиката и совршеноста.

4.2. Замаскираниот Орфеј

Сега да видиме дали зад одредени поетски теми, може да се насре замаскираното лице на митот за Орфеј, и тоа преку четирите познати митеми од митот, кои ние овде ќе ги именуваме како поетски мотиви: мотивот на аргонаутите, потоа мотивот на магичниот пејач, значи моќта на песната, мотивот на мртвата сакана, што пак е варијација на ренесансниот Орфеј, односно на петраркизмот (мртвата Лара), како директна алузија на Евридика и крајниот е мотивот на спарагмос, односно насилната смрт на пејачот и главата што пее.

Во анализата што следува ќе се обидеме да покажеме како се распоредени овие поетски мотиви поединечно кај дел од нашите македонски автори.

1. Мотивот на распеаниот пејач е попрво сведен на мотивот на поетот, додека распеаниот овчар како мотив повеќе се сретнува во нашата народна лирика. Таква песна за поетот, неговата љубов и неговата улога е „Венчавање“ (*Корабија*, 1964) на Радован Павловски, во која се вели дека поетот нема да се најде крај родното огниште покрај пепелта, туку како патува низ времињата и просторите. Во песната се воспева љубовта меѓу лирското јас и Марија, и се осудува светот што не ја препознава таа љубов. Поетот е огорчен „сахарин горчлив“ и ко гладјатор за кого не се собираат луѓе за да го слушаат, тој ги бара сиромашните за да им одржи најубав говор за љубовта. Поетот со својата сакана е упатен во други простори надвор од урбаните. „О градови/ што не ја спознавте нашата љубов на векот/ ви проштеваме.“ Но она што зачудува во песната и што е извесна

парафраза на Шекспировата дефиниција за поетот се стиховите: „Мускуливе на телово затегнати ми се / како жиците на харфа“ што директно алудира на поетот како инструмент, како извесна синегдоха за Орфеј. Наместо потсмевиот и љубомората што ја добива од луѓето за нивната љубов, поетот се свртува кон Природата (Орфеј како нејзин заштитник), која потајни мапи има на која поетот ќе го најде морето и неговата упатеност кон водните просторства за него, неговата сакана и нивниот пород.

Едно извесно совпаѓање меѓу Орфеј и Исус, пак, може да се препознае во песната на Анте Поповски „The Yellow Christ“ (*Корен единак*, 1985) каде што неговите одлики добиваат шаманска природа – „скита низ пустината и наслушува/од која страна ќе надојдат водите,/разговара со плодовите“ и „неговата галија плови меѓу пусти острови/расфрлани низ морињата на оние што останаа без сон“. И овде Исус долго патува низ темнината и ги искачува ридовите од каде што се гледа девојката со срп во рацете (далечна алузија на Персефона, како ќерка на Деметра, божица на житото). И потоа тука се соопштува една слика – како се скаменува додека ја чека да помине таа девојка – „низ провалиите на исушени мориња/ со векови надоаѓаат заточеници/да го видат како се скаменил/ чекајќи ја да мине девојката/на залез сонцето што ја оплоди“. И овде можеби како што Орфеј се поврзува со лирата (која подоцна станува созвездие), и Исус се поврзува со крстот (кој исто така е созвездие). За магичната моќ на песната може да ја земеме за пример и песната „Момина солза“ од Поповски во која еден усамен младич на зајдисонце пее и моли за нешто. „Неговите зборови како светулки потскокнуваа меѓу житата“. Цветенцата момини солзи си играат низ полето, се пресегаат и од листенцата на тревките го собираа гласот на младичот, скривајќи го во своите пазуви. Ништо не исчезнува, само пинаку се преобразува и во природата се скрива.

Песна во која се укажува на нејзиното дионисиско потекло, како плод на виновата лоза што се искрева до ѕвездите и од чие ѕвездено небо се напојува пејачот е песната „Раѓањето на песната“ од Славко Јаневски (*Поезија*, 2021). „(...)Лоза/ со ластар небото го потпира/ ѕвездите плодови ѝ се.“ „Созрева во гроздовите песна“. Од таква ѕвездена и небесна песна дождовите цедат ѕвездено вино и патем пејач напојуваат, кој кога ќе најде невеста, ќе оживее и каменот, што е директна алузија на Орфеј, од чија песна камењата и дрвјата стануваа живи, а невестата е никоја друга туку Евридика. На овој дионисиски мотив може да се надоврзе и песната на Клетников „Оргија“ (*Кладенец на битието*, 1999) во која се дава една космичка слика на просторот како дно исполнето со темнина, при што се дотолчува сјајот на една бела галаксија. И наместо да бидува скршен ’рбетот на светот од изобилието на мракот, почнува да струи **музиката на елементите**. Една слепа ѕвезда го открива своето око, својата зеница, односно нежната искра во мракот на материјата низ која се отвора Божјото око. Во таа оргија (како што се нарекувале процесиите на Дионис) еден учесник ја бара својата љубов, среде вревата во свеченоста од која изникнува непросирна шума (од духови ли?). Од таму се пробива едно дете (неименувано) кое излегува од натрупаните сенки и пее. Од неговата песна повторно закрепнува истоштениот свет. И големата веројатност дека се работи за Орфеј е стихот во кој се вели дека неговиот нараснат глас ги изведува заскитаните души и ѕвезди, пастирите и стадата (алузија на Исус овчарот) на чистина, врз модрите ливади на небото.

2. Иако општото поетско место за пловењето/бродот/морнарите се сретнува доста зачестено во поезијата на нашите автори, сепак не секоја песна со тој топос можеме да ја поврземе со мотивот на аргонаутите. Секако оние песни што алудираат на кораб, галија, пловидба, морнари, како своевидна алузија на овој мотив, би морале да имаат нужна аргонаутска асоцијација. Сепак, и такви песни наоѓаме во нашата поезија, а како

парадигматична ќе ја земеме „Аргонаути“ (333 *Избрани песни*, 2020) на Влада Урошевиќ. Песната на Урошевиќ, за разлика од сите други песни на оваа тема, не се осврнува на самото патување или на посадата туку на средството со кое се остварува пловидбата, имено на градбата на самиот брод Арго и на самата подготовка за пловидба. И покрај сите несогласувања, запрашувања и недоумици на сите што се вклучени во неа, сепак бродот е готов. Песната е напишана во ироничен тон дека и покрај тоа што „се ширеа разни гласови за бесмислата на потфатот“, и што „податоците околу обичаите на крајбрежните народи/беа противречни“ и што „првобитниот занес спласнуваше“, сепак дури и да е идејата за пловидба неоснована, „заблудата, и онаа најлудата,/ е единствен пат кон чудата.“ Освен насловот – ништо друго не асоцира на митемата од митот за Орфеј, но пак ќе кажеме дека мотивот на коработ е општо место кое во овој случај се изместува и пародизира, со заклучок дека сепак пловидбата содржи и една чудна и чудесна димензија, со неодминливиот фантастичен призвук толку карактеристичен за творештвото на Урошевиќ.

Друга интерпретација за бродот како општо место кое повторно се пародизира кај Урошевиќ среќаваме и во песната во два дела „Библиотека“ I и II, но овој пат синоним за бродот е библиотеката која ги содржи не само сите книги и приказни за пловидба и пловење туку на нејзината палуба можат да се сретнат и познати писатели и поети (преку нивните книги), при што поетите (далечна алузија на Орфеј поетот) се очајни, губат контрола во постапките, па тука е и Бодлер пред кого излегува непознат остров, додека Рембо е далеку во Африка. Секако тоа е патнички брод во современата смисла на зборот на кој има и патнички, и танцов оркестар и кој не успева да го исправи правецот и заринкува во плиткото. Во втората песна библиотеката лаѓа веќе одамна е тесна, безбројните книги станале претежок товар, а дека во песната директно се алудира на митот за Орфеј, но и на други митски и класични предлошки, ни покажуваат стиховите „Сирените ја смениле својата песна“. Се критикува и самата идеја за пловидбата како голем подвиг бидејќи никој не ја согледува нејзината важност: „Големите прирачници за пловидба, од Хомер до Мелвил,/излегле од употреба“, а мала пародиска алузија на Орфеј повторно се крие во лицето на поетите кои „несигурни во одот/се засолнуваат од ветрот, од настинка се пазат“, при што се критикува и сегашната положба на поетите кои станале нежни и крехки, неподготвени за големата пловидба за златното руно, како што е случајот со поетот/пејачот Орфеј, „Морската шир толкупати опеана/не привлекува со тајната, не води кон непознатото.“ Тоа што порачува лирското јас е дека е изгубена магијата и ништо не е како во книгите, при што поетите се соочени со грдата реалност на светот и морето.

Во амблематичната книга *Корабија* (1964) на Радован Павловски се наоѓа песната „Пловноста на светот“, во која галијата на лирското јас е неговиот дом среде морето, а самото лирско јас се издвоило од листата на проколнатите, пострасен од сонцето во љубов. Од неговата пловна карта испаруваат сите потоци и истечуваат сите болки, а ветровите семето на љубовта во најдлабоката бездна го сеат. Лирското јас говори за својата небесна природа: „но мене/ ме испушти ко кристал/ од своите сфери небото на Корабија/ меѓу вас“ и ако треба да се повлече паралела со ликот на Орфеј, тогаш тоа овде не е самиот пејач туку неговиот патрон и духовен заштитник Аполон: „И сонцето ме слезе/ко нов Аполон/ со црно знаменце на љубовта/ под кое се множиме/ како папрад“. Тоа не е обична галија, туку галија на љубовта: „низ која љубов/ и низ кое тело на љубовта/ не поминала мојата галија“. Тоа е галија која поетот ко свилена буба во свилена гора во себе ја кроел и судбински ја ткаел. Лирското јас го бара својот сакан лик, за да прими од него бран како што морето може да прими од друго море за да се донесе

невиноста на светот, оти лирското јас мирува и во мирувањето мудрува. И покрај средбата со Демон (а не со Сирена) ѕвездите свадбено одсвонуваат во сите бездна за љубовта на лирското јас, кое сепак се открива себеси во сите шуплини светски.

Во *Полнок* (1979) на Михаил Ренцов ја сретнуваме песната „А земјата тивка, тивка“, како и „Гозба (Песна на Аргонаутите)“ (*Нерези*, 1982). Во првата песна лирското јас ја открива сликата на кораб што плови, а на кој му се наклонети и небото и ноќта. Но пловењето е мистично, како да се остварува далечно пророштво: „Отвори ги тајните двери далечен Гласу“. Зад тие тајни двери не се крие златното руно туку златната светлина. Коработ плови, а и небото со него, над ѕвездите нема сфери туку ангели во занес, додека земјата е тивка како пред смрт. Дали оваа морничавост е најава за новото пресоздавање од големата светлина останува енигма. А таква злокобност и сомничавост се сретнува и во втората песна, во која аргонаутите се заведени од слатки дарови и штом подадат рака да се послужат, срцата им се искачуваат во грлото, небаре треба да си ги прегризаат, без да можат да зборуваат, да пеат и да голтаат.

3. Мотивот на мртвата сакана, како најраширен романтичарски мотив, го издигнува на пиедестал не само во една песна туку во цел циклус (па и цела книга) Петре М. Андреевски, кој го посветува на Дениција, како што тоа многу векови пред него го правеле Данте со својата Беатриче и Петрарка со својата Лара, а подоцна и Новалис со својата Софија. Стихозбирката *Дениција* (1968) како тема на пеењето го има растежот на љубовта спрема Дениција и тоа од самото нејзино запознавање, умилкување, спиење, љубење, разделување, потоа пишување писма, па болеста, смртта и гробот. Книгата е всушност една историја на љубовта спрема Дениција, една љубовна минипоема, поделена во 23 одделни песни. Во песната „Откако те нема“ за нас е суштинско како лирското јас се однесува спрема отсутното љубено ти. Саканата за него е неговата ноќна татковина (со конкретна алузија на царството на сенките), „поздравуј ме по пролетта што ќе те сретне под земјата“. Во овој стих може да се насети престојот на Персефона кај Ад, за која Зевс одлучил третина од времето да го поминува во подземниот свет, а остатокот на земјата. Кога Персефона била во подземниот свет, настапувала неплодноста, а кога била на земјата природата раззеленувала. Така настанале годишните времиња, а потврда за извесно препознавање на Дениција во Персефона може да најдеме и во стихот од „Првите податоци за Дениција“: „можеше да викне и да ги смени годишните времиња“.

Портретот на Дениција ни се оформува преку другите песни и важно за нас е што тие песни се доведени до рамниште на химни во кои константно се опева само еден лик, Дениција. Нејзината етерична природа најдобро се огледува во стиховите „Дениција доаѓаше од секаде/ како дух што го пропуштаат и мртвите стражари/на сите момчиња да им се јавува во сонот“ („Првите податоци за Дениција“). Нејзината космичка сеприсутност лирското јас ја гледа во неговото едновремено или можеби подобро безвременно постоење во сите светови: „кога бев со неа јас дишев во сите светови/ оти во неа се среќаваа сите страни на светот“. Таа трансцендирана реалност ја гледаме и во стихот „нејзината воздишка ги соединуваше/и најоддалечените населби“. Дека саканата за лирското јас е своевиден исцелител, врач ни потврдува кога вели дека нејзиниот бакнеж може да лекува и разболува. Соновидната природа на лирското јас се огледа во стихот „ќе спијам во движење, сенката своја ќе ја прескокнам“, надземната, надматеријална и вонпросторна проекција на стварноста е онаа во која нема ниту лево, ниту десно, ниту исток ниту запад, ниту север, ниту југ. „Ќе ги исфрлам од употреба страните на светот“. Таа вонвременост и безвременост што се случува единствено во етеричниот свет на љубовта ја создава таа магична привлечност меѓу љубовниците, а

саканата е издигната на ранг на најголема волшебничка и двигател на сиот живот на земјата „таа беше причина за сите срцеви заболувања,/ оти сè беше во движење кај што се движеше таа“ (од песната „Летување“). Неа ја има насекаде, „немаше земја кај што не ја сретнав неа“. За лирското јас саканата е светлина „побрза од сите небесни светлини/ зашто секаде сама си го осветлуваше патот“ (од „Песна за нејзината песна“).

Може дури да се направи блага споредба на ликот на Дениција со самата шаманска природа на Орфеј – кога лирското јас вели дека „житата и шумата ја следеа во групни походи/ и сè околу неа ја добиваше нејзината форма“. Па сепак, клучната Евридикина одлика ја сретнуваме во стиховите: „Ме рануваше како невеста, ме целеше како сестра/**блажената ноќ што ја открив во неа**“ (обележаното мое). Соочувањето со персонализираната ноќ, како извесна катабаза на лирското јас, го соопштува во стихот: „Бев првиот иследувач на таа топла темница/ неисцрпна како свездени и бесценети камења“. Овде ноќта е прикажана антропоморфно во ликот на жена. Жената ја содржи ноќта, како што го содржи и денот (самото име покрај на денот упатува и на свездата Деница, која во словенската митологија ја означува зората, па треба да се каже дека песните на Андреевски во одреден дел содржат и наслојки од словенската митологија, како и од македонскиот фолклор). Оттаму таа го содржи и видливиот и невидливиот свет, таа е претставена како вечна уништителка и вечна обновителка на светот. Нејзиното спиење, нејзиниот здив управува со ноќта, небаре е некое божество на Сонот и Ноќта. Циклусот потоа продолжува со писмата во кои се одразува отсуството на Дениција и потрагата по неа и присуството нејзино во сè што го опкружува. Далечна асоцијација повторно на Персефона и нејзината мајка Деметра, божица на житните култури и плодородието, наоѓаме во стиховите: „Те барав, наслушувајќи го подземното тапанче/ што беше срцето на успаните жетвари“ (од „Петто писмо“).

И конечно, соочен со нејзината смрт, лирското јас на гробот ја пее преобразувачката песна на животот и смртта, дека ништо не умира туку се преобразува, таа конечна отсутна телесност отелотворена во севкупната природа. Извесна орфејска надеж дека мртвата сакана би можела да се врати е изразена во стиховите: „Потоа семнам кај што мислам дека ќе поминеш/ и сите градски порти ги оставам отворени / **во секое време за да можеш да се вратиш**“ (од „На гробот на Дениција“). Нејзината сеприсутност продолжува и во смртта – „ме призираш и од небото и од земјата“, но за разлика од Орфеј, лирското јас е свесно за наразеноста од смртта, дека со нејзината почнува и неговата смрт „мојата смрт започна по твојата/ и дека блажено е да се живее, а поблажено да се умира,/ мислејќи само на тебе, Дениција“. Оваа романтичарска сплотеност со саканата дури и во смртта на најубав можен начин е опеана во македонската поезија токму од Петре М. Андреевски за неговата љубена Дениција.

Извесна парафраза на овој мотив се среќава и во изразот мртва невеста што го наоѓаме кај Клетников, но него го разгледуваме во следното поглавје. Ликот на Нарциса во поезијата на Чедо Јакимовски е претставен како сновидение, но таа, како и Дениција, има светлосна димензија. Тоа најдобро се гледа во седмото пеење од циклусот од 9 пеења „Нарциса“ (*Нарциса*, 1966) кога лирското јас се навраќа на своето раѓање од луда звезда. Од тоа невообичаено и надреално раѓање во шума, каде што првото млеко му било од неротка срна, лирското јас се соочува со мракот, „мрак во мене и околу“. По бесцелното талкање да се најде патот и по исплакување на тешки води (тешки солзи), лирското јас е сведок на раѓањето на новото сонце во неговата љубов – Нарциса, кое му подарува златна кошула и му ја открива тајната на зборовите. Поетот станува пророк пресоздавајќи се како птица (славеј, лебед?) во својата сакана од чии очи ја чита иднината на светот. Но поетот е уплашен дека тоа сонце може самото да згасне, па тој тргнува во поход да го

одржи во живот „ќе одам со моите очи сјајот да му го вратам“. Крајот на циклусот, во кој двајцата протагонисти се во царството (не на сенките туку) на сонот, ги дочекува љубовниците разделени на нивните познати брегови, болни од слатки проклетства и неми. Што значи дека само во сонот се заедно, додека реалноста ги наоѓа секој на својата страна.

Асоцијација на оживеаната Евридика може да се сретне и во песната „Ти, зад тебе празнина“ од истиот автор (*Лажно море*, 1971), каде што саканата стои на брегот, осветлена од зората. Саканата е меѓу светлината и мракот – „светлоста во косите ти плетеше златни снопа. Под тебе мракот ја лижеше шумата“. И овде љубената жена е некој вид волшебничка од чиј волшебен глас сè наоколу се разбудува, а смртта ја оневозможува и скаменува. Далечна асоцијација на процесција може да значи стихот во кој се пее за матниот вител од звуци (хорско или ангелско пеење?) кој од лирското јас прави мирис од темјан (клучен за орфичките, а подоцна и за христијанските обреди). Љубената е онаа пред која се предава мракот, пред која шумата се лекува од смрт, што значи дека таа е претставена како бесмртна и исцелувачка. Крајот на песната дава една слика за закованост на љубената на карпа од пена, која во нашето далечно сеќавање може да ја привика сликата на Венера родена од пена, како и на принцезата Андромеда окована за карпа. Секако, оваа песна многу повеќе одговара да се смести во орфичка поезија, но како што ќе видиме низ примерот на нашите анализи, границата помеѓу орфејската и орфичката граница не може секогаш да се постави толку реско.

4. Мотивот на растргнувањето или спарагмос го сретнуваме преку варијации на главата што пее како што е претставено во песната на Ефтим Клетников „Глава и камен“ (*Триок*, 1989) кога се прави замена на главата со камен. Во песната главата има сопствен идентитет, извесна независност од телото, па во сонот на поетот се одделува од телото, тргнува на пат крај дрварите и секирите и искачувајќи се на ѕвезда, станува небесно светило што свети над ливадите. Во реалноста, пак, на лирското јас, карпата над леската на ридот „го зела мојот профил/ и секое утро сè повеќе/ заличува на мојата глава,/а мене главата ми станува/ сè потешка врз рамената“, за крајот на песната да ни го соопшти преобразувањето на каменот во живо битие (повторно оживување на каменот) „па сепак ме полазуваат морници/ кога ја слушам карпата/ како почнува најаве/ да пее со мојот глас“. Карпата не само што оживува туку го има и обликот на главата на поетот и пее со неговиот глас. Подобра слика за главата што пее мислам дека нема да се најде во нашата поезија! Друга слика за каменот што пее сретнуваме во песната „Големата меморија“ (*Големата меморија*, 1996), повторно кај Клетников, во која каменот памети и се сеќава на своето сончево млеко, кога ќе светне искрата во мракот на материјата. Дека каменот има и поинакви својства говори камен черепот на предците кој почнува да искри и станува огниште на средината од собата во која изземнатите седнуваат околу него. Додека чекаат да запее петелот, над сртовите запејува една камена глава на работ од Големиот забрав.

Ако го сфатиме растргнувањето како распнување, во идентификацијата на Орфеј со Исус, тогаш најдобар пример за тоа е песната „Симнување од крстот“ на Михаил Ренцов каде што лирското јас (поетот) исто така се поистоветува со Исус. Песна, пак, во која се пее за една (неуспешна) алхемиска постапка на оживување откако е умртвено лирското јас е песната на Славко Јаневски „Воведение во алхемија“ (*Поезија*, 2021), каде што лирското јас си ги откопува главата, рацете, нозете, но без можност да ги соедини, при што самиот се искачува на Уран (можеби како далечна алузија на Платоновитиот Хиперуранион како совршеното царство на Формите, каде што се зачнува секоја идеја за

животот) за да се сони како жив и за да можат металурзите од подземјето („Леарите под тебе“) да го излеат. Овде се провлекува митот за Хефест и Кабирите. Но дека лирското јас е поет ни укажуваат стиховите: „Попусто./ Ни во песните ќе те нема“. Од поетот ќе остане само каменот со неговото име, налик на богомилските стени.

За влијанијата преку кои се распространиле овие мотиви во македонската поезија може да лоцираме неколку сфери на влијание – првата сфера се секако романтичарските и симболистичките поети, иако и ренесансните автори со својот семантички корпус ја збогатуваат оваа палета на орфејски мотиви – Милтон, Данте, Шекспир (кај сите нив е потврдено и присуството на темата за Орфеј), потоа тука се соседните југословенски автори, како што се српските и хрватските, особено предмодернистичките – т.н. парнасовци, потоа тука ги имаме и руските симболисти (како што мошне упатно наведува Капушевска-Дракулевска во својата книга во делот на книжевни интерференции), модернистите, дадаистите, надреалистите, футуристите, експресионистите, а да не го забораваме и имајизмот, чии приврзаници исто така беа обземени со обработка на античката митологија во својата поезија. Таква значајна авторка е Хилда Дулитл, која посебно ја анализираме во поглавјето за гласот на Евридика, на која досега не ѝ било дадено да ја искаже својата позиција и таа своја можност ја добива преку говорот на женските автори (единствено таква можност претходно ѝ дал Вергилиј).

Дека сепак Орфеј најчисто допрел до македонските поети во неговата словенска верзија ќе се види преку ликот на истакнатиот неосимболистички српски автор Бранко Миљковиќ, за чија поезија накратко направивме надоврзување со темата за Орфеј. Се разбира, неговата трагична смрт и денес е загатка за книжевната историографија и остава горчлив вкус за тоа дека митот и ликот на Орфеј имаат еден негативен предзнак, дури би се рекло и дека самиот поет се сфаќа како жртвен јарец, нешто што како архетипска шема го утврдивме при анализата на митот.

Но, со длабинските анализи на стиховите на македонските поети, исто така, ќе видиме и еден друг лик на Орфеј како ја надминува оваа трагичност преку помирување на двете, само навидум, спротивставени доктрини низ еден алхемиски чин.

5. Орфички теми во македонската современа поезија

5.1. Скриениот Орфеј

И бидејќи начелно ги дефинираме претходно орфичките поетички модели (романтичарскиот, претсимболистичкиот, симболистичкиот, модернистичкиот и неосимболистичкиот) претставени преку главните предводници (Новалис, Нервал, Маларме, Рилке и Елиот), целта на ова поглавје е да се направи обид да ги препознаеме овие модели во поезијата на современите македонски автори. Како некоја првична поделба, би можеле романтичарскиот модел или Новалисовата христијанизирана слика за светот најизразено да ги најдеме кај Ефтим Клетников, претсимболистичкиот модел или слики на соновната реалност на Нервал, но овој пат не предадени низ катабазична мрачна туку повеќе низ анабазична светла проекција, да го согледаме кај Павловски, за

симболистичкиот модел и малармеовската восхитеност од празнината и нејзиниот Апсолут може да зборуваме кај Шопов со неговата препознатлива небиднина и атмосфера на примордијалниот почеток на светот, додека модернистичкиот модел на преобразба на природата во процесот на креација и анихилација би можеле да го видиме во творештвото на Матевски, кој е преокупиран со иманентните природни процеси. За крај, неосимболистичкиот модел или Елиотовата религиозна апстрактност би можеле да ја насетиме кај Даниловски, со тоа што неговото писмо е со максимум заситена апстракција што придонесува за одредена херметична религиозност, иако треба да се земе предвид дека овие модели нема да можат да се најдат секогаш во нивниот чист облик и дека тие се појавуваат, помалку или повеќе, и кај други наши македонски автори.

Се разбира овде не го занемаруваме и оние аспекти што би можеле да бидат асоцирани со орфичката поезија, а тоа се – христијанските мотиви, како извесно преклопување на ликот на Орфеј со ликот на Исус, за што постои сведоштво во книжевноисториските проучувања, како и прометејскиот став, како контрапункт на орфејскиот (Маркузе).

Овде би можеле да ја повториме накратко веќе востановената шема на орфички поетики, што ја определивме врз основа на Штраусовата анализа, како и врз анализата на Аке Страндберг, како општи модели во нашата поезија.

Иако поетиките за кои Штраус смета дека се орфички ги определи според степенот на катабазата, треба да се каже дека и кај нашите автори во помал или поголем степен е застапено тоа соочување со ноќта, па по трагата на таа средба, ние ќе го одредиме и нивното место во нашата типологија.

Кажавме дека магичниот идеализам или Новалисовата восхитеност со темнината како нова утроба од која ќе се случи второто раѓање (во името на Исус) го сретнуваме кај Анте Поповски, Михаил Ренцов, Ефтим Клетников и такви песни за свечената ноќ има повеќе, така што најпрво можеме да ја наведеме „Воспевање на ноќта“ (*Земја потон*, 1991) од Михаил Ренцов во која се случува една свеченост: од небото се излеваат реки светлина и паѓаат врз отворените души на случајните учесници во неа. Со восхит присутните гледаат како пред нив се одвива чудесна градба за која молњите делкаат греди, сонцето префрла бакар, а на сидиштата се исцртуваат нивниот сон и надеж. Заслепени од светлината, тие се вознесуваат и слушаат како свони небото додека камбаната удира меѓу нивните ребра, правејќи од нив свети храмови. Во „Има таква ноќ“ од Анте Поповски, пак, лирското јас како во некоја пророчка визија ја гледа сликата на своето почивалиште, кога удира задниот час: „таму некаде далеку во иднината,/ кога си играат дечиња и ја тапкаат земјата врз тебе/И во прекрасна ноќ бараат светулки среде бујатата трева/што те покрива на ридон“. „Ноќна свадба“, пак, од Ефтим Клетников е исто така свечена процесија во која невестата е плодна од Убавина, а Младоженецот зрее од нејзините сокови како и плодовите на гозбата, кои напрснуваат под пената и сјајот. Во мракот се покажува пукнатина од ѕвезди и одеднаш сè проблеснува. Сè се одвива во таинствен тон, телото на невестата се престорува во земја, таа трепнува, ги подотвора клепките, но сфаќа дека смртта ѝ е мила, додека таен разговор водат каменот и водата. Во вториот дел од песната во црните (дали подземни?) шуми додека листа млада фиданка, шумскиот крал го гони мракот од својата женица, свирките стивнуваат, но пупките почнуваат да се отвораат. Јаболкницата израснува и замирисува над потокот што избива на местото на кое се одвивала свадбата. „Некој почнува да дише длабоко под земјата“ – како резултат на процесијата за плодородие во која невестата (налик на Персефона) слегува под земјата и станува телото што раѓа плодови, и цвеќиња. Истите протагонисти како во „Ноќна свадба“ се сретнуваат и во песната „Детето гледа во ноќта

(трагична соната во две слики)“ каде што во првата слика детето гледа во ноќта во која од процепот на сосвездијата излегува самрачен свер и клекнува во неговата зеница. Детето заедно со сверот во окото гледа во длабочината на небото како свездите, ружите, изворите, заедно со мртвите вечераат од мракот, додека светка. Во втората слика во дното од шумите мртвата невеста ја буди сјајот на младата месечина и од нејзината светлина, таа ги протегнува рацете. Расцветува синото цвеќе. В зори ќе дојде Шумскиот Крал (со темни усни и со темни прсти) да празнува. Оваа морничава слика всушност ја претставува невидливата страна на примордијалните сили во природата, кои ја одржуваат во живот, но исто така и ја обновуваат. Овде само ќе го споменеме и крајот на песната „Да речеме дека“ (*De Profundis*, 2013) во која сидањето куќа се сфаќа како духовен чин бидејќи како подлога за темел треба да имаш бол, вечност и копнеж за Бога. Но спомен за тој чин не може да трае. И затоа не ти преостанува ништо друго туку „кога в адот си се симнал/ да се отвориш однатре и запееш химна“.

Малармеовската обземеност со празнината, пак, ја открива пред нас, во нашата поезија, небиднината на Ацо Шопов (како светот на битието), додека поимот на чистата поезија во нашата литература ја инаугурира Санде Стојчевски, и тоа не само преку звучното уредување на стиховите, туку и преку нивната деноминативност. За примордијалната празнина кај Ацо Шопов е пишувано повеќепати, но таа секојпат е поврзана со страста, со крвта, со љубовта. Таква парадигматична песна е песната „Небиднина“ во која лирското јас доживува вонвременско патешествие „патував цела вечност“. Низ различни непогоди, низ пожари, низ земјотреси, по жега и суша, додека храна му е Нејзината убавина, а пијалак грлото на Нејзината песна. Неговото тело, неговите раце, неговите плеќи го плаќаат данокот на тоа патешествие, додека лирското јас чека и лелека. Второто пеење е индикативно особено за нашата анализа бидејќи во него лирското јас соопштува дека сè се случило една ноќ кога паднал и потонал во студен ров од високи треви во која тој бидува однесен од поплава, како некоја матица од подземни места. Таа страст го раскинува лирското јас, а убавината и љубовта ги доживува како црна вода на болештина со која се болува од сите проклетства. Таа вода непросирна и црна ги ништи цветовите од неговото скаменето чело и ги фрла во мрачните бездни, таа ја носи мислата и прекрасна и страшна пред која поетот трепери, додека некој дух го запоседнал лирското јас (небаре во божествена еротска манија) и пали таен оган и го изместува неговото битие од корен. За да го преобрази во стебло, каде што битието на поетот и битието на стеблото се преплетуваат во четвртото пеење. Петтото пеење ја прикажува жената во која се прелеало, исто така, битието на поетот. Поетот ја чува како тешка тајна што ќе ја открие во час на страшна тишина за смела последна реч. Тоа сплотување на машкиот и женскиот субјект во песната на Шопов не се одвива само во телесни рамки ами многу повеќе вонтелесно и вонвременски, како сплотеност на душите која наоѓа свој одраз и во прелевањето на крвта меѓу љубовниците, онака како што им се мешаат не само телесните сокови туку и нивните мисли, чувства и енергии.

Откровенската димензија на Нерваловата визија преку митските слики на несвесното и сонот ја наоѓаме не само кај Радован Павловски, туку и кај Влада Урошевиќ, Славко Јаневски, Богомил Ѓузел, Чедо Јакимовски, во чии песни се претставува светот на екстазата и сонот. За парадигматична песна овде ќе ја земеме песната на Радован Павловски „Младичот што спие на пладне“ (*Суша, свадба и селидби*, 1961), во која младичот го заспива звукот на смртта сред полето озвучено од билки и мотики. Пладнето, пак, наспроти полноќното сонце или Никтелиос/Дионис, се врзува за богот на сонцето или Хелиос/Аполон и тие како сопоставени божества многу убаво се огледуваат во стихот: „Пладнето крие црни конци на ноќта“ за веднаш во следниот стих да се каже дека

под себе младичот закопал камење и месечина. Во сонот долетуваат десет коњаници да го опседнат со страв, а нежна билка му ги врзува прстите за земја и не го пушта додека не ја бакне среде пладне, а од тревата се крева хор на мртвите љубовници. И два стиха кои директно се поврзуваат со поетиката на Нервал се: „Има час кога сè е мртво од сон/Има час кога се проучувам дали сум луд“. Сонот и лудилото даваат една надреална и изместена реалност, додека младичот, спиејќи во времето на Аполон, всушност добива пророчки соништа. Лирското јас е заинтересирано за сонот на младичот и за неговиот пијалак што го заспива. Сонот овде има смртен призив, но во исто време и пророчки карактер.

Уште една клучна песна за сонот како катабаза е песната „Подземјето на сонот“ од Влада Урошевиќ (*Атлантида, остатоци*, 1992) во која сонувачите се свесни за „алчниот понор/одоздола што нè амка“ и дека дури и во сонот се појавува длабина темна, под која и други бездни демнат. Во сонот сонувачите со трошка свест се свесни дека под нив се шири јама. Она што изненадува во оваа песна е поимот на анабазата – односно јасната и свездна вселена наспроти која од мракот беззаба бездна нагоре лази. Сонувачите иако пропаѓаат во сонот, сепак остануваат горе, додека долу, под сонот, се наоѓа едно ужасно море. Ако се сетиме на архетипската слика на морето, тогаш пред нас излегува полето на несвесното, но и спиритуалните тајни. Урошевиќ овде суптилно ни ја предочува разликата меѓу јасната вселена како извесен синоним за рајот и мрачната бездна како синоним за пеколот.

Суптилната кривост, пак, на Рилке пред забрзаната механизација на светот, која како да го одделува од светот на природата и убавината ја препознаваме не само кај Матеја Матевски, туку и кај Петар Т. Бошковски, Санде Стојчевски, кои нè враќаат во светот на природата и живиот свет на билките, инсектите и пејзажите. Но слика во која лирското јас се преобразува во растителниот свет сретнуваме повторно кај Шопов во песната „Август“ во која лирското јас лежи под стеблото на ноќта, а карактеристична дионисиска слика е онаа со зреењето на свездената лоза со гроздови на челото. Лирското јас е приковано за земјата и целосната негова преобразба ќе зависи од тоа дали ќе го прифати растителниот свет за свој жител. Тој лежи и чека, неподвижен, карпосан. Свесен за промените на август во кој златните зрна на гроздот гаснат. Погоре споменаваме дека ноќното сонце е прекар за Дионис, кој уште е наречен Ноќниот Хелиос (Никтелиос), така што овие гроздови и свездена лоза директно нè упатуваат на патувањето кон подземните корени. Како што вели и самиот поет во стиховите: „Темното полноќно сонце патува кон својот зенит./А јас останувам заробен во треве и со папрат сраснат“, подготвен за новиот живот во подземниот свет.

За средбата на ноќта во која тишината станува пев, ни зборува песната на Матеја Матевски „Средба“ (*Дождови*, 1988) каде што ноќта надоаѓа како тивка вода од која лирското јас не се плаши затоа што ноќта е блиска, антропоморфна, седи и молчи и тихо зрачи. Лирското јас ја чека мачно таа тешка ноќ, таа темна ноќ што застрашува, но му доаѓа смеа затоа што вели „во себе пеј“. Таа ќе дојде топла како река со мирни брегови, а месечината ќе шепоти во пристанот на мислите. Она што му преостанува на лирското јас е да молчи заедно со ноќта, додека таа интимно го грее. Небаре е жена. Стравот е преброден, песната е излишна, соочувањето со ноќта е љубовно. Во друга песна („Во пресрет на шумовите“) Матевски ја доживува ноќта како темната утроба од која излегува гласот што сите ѕвезди ги проткајува со молчење, ноќта ги сака постелите кревки сред шумниот мирис на боровите, интимна е и гола, што низ смеа мами вечна тишина, така што крајот на песната дава еден пресврт – дека дури и да има нешто живо што тлее во неа, лирското јас ќе пее за тоа што не е мртво сè, бидејќи премиот од живот во смрт се

случува – преку песна, исто онака како што Орфеј го правеше обратното – од мртво живо да стори.

Темата на преобразбите на формите на постоење може да се сретне кај поголем број автори (да речеме се сретнува како рефрен во песната „Жито и смрт“ на Урошевиќ „мртвите се враќаат низ из’ртеното жито“, како одглас од Елеусинските мистерии можеби), но ние овде ќе ја земеме за пример песната „Перуника“ на Петар Т. Бошковски (*Исполин*, 1987) во која дивата перуника царува на едно место за кое лирското јас прашува дали се рани што ги направил дождот на земјата или пак најнежни утехи на тешките договори меѓу телата и земјата. Дека станува збор за одредена метаморфоза може да се види од стиховите: „во пупките ѝ целеат/но неисцелени остануваат/незадоволните души на мртвите“. Таа врска на подземниот свет на душите и растителниот свет веќе ја потврдивме и во претходните анализи.

И за крај, апокалиптичната пустош и транстемпоралност на Елиот ја насетуваме кај Јордан Даниловски, Зоран Анчевски, Славе Ѓорѓо Димоски, Бранко Цветкоски, Глигор Стојковски. Да видиме како таа атмосфера е предадена кај Јордан Даниловски и Зоран Анчевски. За пример ќе ја земеме подолгата песна „Ненаситно пеење“ од Јордан Даниловски (*Мистик*, 1999) во која се опишува моментот кога во темницата вознемирените сенки ги напуштаат телата паѓајќи во прапочеток „каде мислите/разумот и крвкото тело/ немаат ништо освен/ потреба од јазик“, оној јазик пред говорот, оној прајазик кој се напива матна вода од друго тело во создавање, што значи дека лирското јас се наоѓа меѓу светотви, на границата на која исчезнува и настанува телесниот и материјалниот свет. Од таа воздишка (при умирање или при раѓање) се вознемируваат небесата – најава за раѓање ново, преку страста на девојките – „И сè зачнува/Во некое ненаситно пеење“. Во песната е зачетокот, налик на Орфеј кој ги именуваше појавите во реалниот свет (Хегеловиот Адам), навистина е ненаситно тоа пеење во кое одново треба да се создаде светот. Во тој меѓусвет има гласови, тела (астрални) од телата (физички) одделени што на телата им се враќаат, но не само во луѓе туку и во сверови, во жените што ги опседнуваат додека пророкуваат во пепелта. Дури се има тело, додека се чекори, никој не помислува на смрт, додека лирското јас, одеднаш нè пренесува во средина на гробишта каде што гласно ги изговора имињата по камените плочи.

Паралелата со сликата на семето испуштено од клунот на (небесната?) птица може сосема да одговара на сењето на животот на Земјата преку етеричните сфери – кое може да зачне но може и да се распрсне од каменот во ништо. Доколку пак преживее, ја отвора својата гладна уста подадена кон височините за раст, но и за (духовна) храна. Малкумина се оние што тоа треперење на коренот можат да го слушнат, тоа ‘ртење во кое лирското јас ја слуша (подземната) музика оти и тоа никнување (зачнување) е всушност заземјување, барање тело, страшно исчекување да се најде своето тло во кое ќе почне плетењето на корењето. Тоа зачнување е несфатливо за јазикот, или можеби попрво е вон јазикот во кој самото се одречува. Од семето ќе изникнат гранки, чии дланки ќе ги разгрнат, прашува лирското јас, чии стапала што стојат во разгрнувањето, кои чекорат нескладно додека во калта на мислите пробиваат нечии прсти и повторно лирското јас нè наведува на сликата на телото занесено во друго тело, во таа неразлична густина, кои се самите на себе непознатица, загатка, како во сон што нема почеток. Кога сонот завршува, лирското јас стапнува во светот на реалноста, нештата се прибираат на сон. Страста завршила, љубовниците ја стресуваат правта од телата, за сверовите во постелата да се скротат. Во тишината која потекнува од подземните светови лирското јас се прошетува низ мртвите и низ оние напуштените додека не почне одново да зборува, да пелтечи, да

го бара оној што занесно и ненаситно пее и одново го создава светот. Се чини дека овде алузијата на пејачот во темнината е јасна.

Втората интерпретација ќе ја посветиме на песната на Зоран Анчевски „Тој што сака да се врати“ (*Историја на ветрот*, 2009), која пак се занимава со враќањето (не само) на свеста од крајот до почетоците, „од смртта кон раѓањето“, не се интересира за астралните и фрагментирани светови туку се фокусира на самата свест во која треба повторно да ги помине спилите на падовите, да ги слуша прекорните пцости на тие што ги навредил и напуштил. Но одеднаш лирското јас нè сместува на древниот пат среде непозната земја (патот на смртта и на задгробниот свет), „древниот пат / што се одмотува како завој од мумија“ и на тој пат на враќање назад лирското јас советува дека треба да се врата назад и зборовите што со мака ги учел и помнел и да се ослободува „од сликите што тегобно ги збирал во умот“. И кога свеста ќе се ослободи од наталоженото бреме што го собирала низ животот, лирското јас ќе сфати дека само на чекор од него го чека бескрајот, Новата земја, онаа што е вечна и непроменлива („широката преградка на Новиот Ерусалим“), која за лирското јас е неизбежно прибежиште на доблесни души (налик на античките Острови на блажените) и која сепак на крајот се отвора пред него со подбивен кикот. Успеало ли ослободувањето на свеста, бил ли овој последен ацилак успешен – тоа во песната на Анчевски е ставено под знак прашалник. Катабазата овде е избегната и пренесена во друга нереална просторност, во која останува стремежот за доблеста на душата, кој истовремено е и сомнеж.

5.2. Симболите на Орфеј како синегдоха

Во рамките на поглавјето што го нарековме „Симболите на Орфеј како синегдоха“ сакаме да покажеме дека авторите не секогаш сакаат да пишуваат за директни асоцијации со одредена тема, мит или мотив и дека таа суптилизација на поетската постапка ја остваруваат преку случајно (дали?) споменување на одреден симбол кој може да алудира на одредениот познат поетски топос. Така, ние направивме еден мал список на можни симболи (се разбира списокот е отворен за да се допишува и проширува), а тоа се: *лирата* (наспроти кавалот), која ја сретнавме дури и во насловот на „Клима и лира“ (*Високо пладне*, 1966) кај Радован Павловски, а подзатскриено ја откривме во „Отпор“ кај Блаже Конески (*Црн овен*, 1993), „сè уште одбирам звуци на македонската лира“. Вториот симбол е *главата што пее*, како карактеристична митема и асоцијација за главата на Орфеј, која пее иако е отсечена од телото и таков мотив најдовме кај Ефтим Клетнков, „Глава и камен“ (*Триок*, 1989).

Третиот симбол е *харфата*, која пак може да се поврзе исто така со архетипот на пејачот, но овде во библиска конотација преку ликот на Давид кој свира на харфа. Сепак, песната „Харфа“ на Јордан Даниловски (*Мистик*, 1999) нема таков библиски контекст, туку во една соновидна димензија го доловува нејзиниот звук. Како четврт симбол го зедовме *гласот*, бидејќи гласот е она преку кое се пренесува не само зборот (логосот) туку и песната, па тука ја одбравме песната „Гласот“ од Ферид Мухиќ (*Чадот од догорчето на сонот*, 1996), во која лирското јас го смета грлото за своја колепка и гробница, пештера во која душата се бранува кога вечната тишина гласот ќе ја надјача, гласот е нашето невидливо тело, гласот е последното што се искрева додека човекот паѓа и се простува од своето тело. Но она што е интересно за нас е дека и небото во оваа песна има такво грло во кое е сместена харфата од која се слуша небесната музика.

Следниот симбол како синегдоха за Орфеј е *песната*, па тука како далечна алузија на сирените што пеат во небесните сфери ја препознаваме песната на Блаже Конески „Песната на една певица“ (*Песни*, 1990), како и „Раѓањето на песната“ од Славко Јаневски (*Поезија*, 2021). Симбол што може да се јави и како една од митемите на митот за Орфеј е мртвата невеста, но овде овој мотив повеќе е врзан со некои аграрновегетативни практики, како што е песната „Водата што извре од прстенот на невестата“ од Ефтим Клетников (*Кладенец на битието*, 1999). За симболот на магијата и магот, како парадигматична песна ни се виде „Магија момче“ (*Високо пладне*, 1966) од Радован Павловски, како и песната „Маг“ (*Глуви команди*, 1988) од Славко Јаневски.

Се разбира, би сакале во употребата на сите овие симболи од страна на нашите автори да видиме, макар и далечна, идентификација со античкиот поет, затоа што впрочем во денешното современо сфаќање на митот за Орфеј, на него се гледа како на мит за поетот. Во таа смисла, секоја алузија, асоцијација или директна употреба на симболите поврзани со книжевниот лик на Орфеј може да значи и иницијација, односно идентификација со него. Оттука можеме да кажеме дека митот за поетот во современата литература се издигнува на ниво на поетичка постапка во која секој поет е Орфеј, кој избира или избегнува да ги преживее сите митеми од митот, односно прифаќа или одбива да пее за тие состојби или, пак, едноставно ги пренесува по пат на симболи, а што ние овде ќе го наречеме синегдохична постапка – кога тие синегдохи што се дел од ликот на Орфеј се кренати на ниво на поетски симболи – на пример, лирата, песната, гласот, подземјето, главата што пее, спитомени ѕверови, лебдечки карпи, магија.

Во архетипска смисла, оваа идентификација е обезбедена токму со тие синегдохи. Нашите поети особено се соживуваат и со улогата на аргонаути и со улогата на магови или шамани, кои без проблем слегуваат во царството на мртвите и беседат со нив. Ова е особено изразено во поезијата на Петре М. Андреевски и Петар Т. Бошковски.

Иако беше неможно да се направи еден сеопфатен и длабински преглед на овие симболи во современата македонска поезија од повоената генерација до денес (вклучувајќи ги и оние автори од 70-тите, 80-тите и 90-тите години на 20 век), сепак треба да се каже дека во нашата поезија главно се запазува онаа поетичка поделба што ја дава и Брнс во својата книга – орфичката наспрема херметичката поезија. За орфичката поезија, сфатена во оваа смисла, би кажале дека е многу поподатлива и поиздашна во однос на продукцијата на овие симболи, додека, пак, херметичкиот модел е позатворен и поскуден, односно упатен кон затскриеното, замагленото, заматеното значење, при што повеќе се остава простор за повеќезначност на текстот. Тука повеќе се оперира со поетички категории кои навестуваат атмосфера, чувство на недореченост и премолченост. Се разбира оваа тенденција може да се разбере и како влијание на постструктуралистичката и деконструктивистичката доктрина кое ја зафати и нашата литература. Оттаму и корпусот на симболи во таа поезија е сосема поинаков. Обрнувањето внимание на тишината, како извесно молчење и недореченост, што се огледува во повеќе белини во текстот, како и во испуштањето на одредени зборови, со што се прави извесна отстапка или очудување од секојдневниот јазик, е доминантно во делата на Санде Стојчевски, Бранко Цветкоски, Глигор Стојковски, Зоран Анчевски, Славе Ѓорѓо Димоски, Јордан Даниловски, што пак говори за свесна автопоетичка постапка. Орфичката поезија, пак, тука, многу повеќе оперира со *hieros logos* – светиот збор, што пак го предодредува поетскиот текст да се приближи до канонот на светите списи и следи еден, повеќе или помалку, религиозен модел, како што е доминантно во делата на Михаил Ренцов, Анте Поповски, Ефтим Клетников, Ристо Јачев, Братислав Ташковски. Во рамките на оваа да ја наречеме постапка на сакрализација, се јавува и

поетската струја на десакрализација на ваквите феномени, нивна иронизација и пародизација како што се сретнува во поезијата на Влада Урошевиќ, Богомил Ѓузел, а донекаде и кај Јован Котески.

5.3. Евридикин глас – англоамериканска перспектива – македонска перспектива

Во рамките на нашето истражување, посебно поглавје ќе посветиме на женското пеење, најпрвин во светската поезија преку творештвото на три важни поетеси и тоа – Хилда Дулитл, Маргарет Етвуд и Керол Ен Дафи (тука слободно би можеле да ја додадеме и Луиз Глик) во однос на митологизацијата на поетскиот текст преку преработка, па дури и иронизирање на класични општи места и ликови. Еден таков митолошки женски лик е ликот на Евридика и поради потребите на нашиот фокус на орфички теми, ние ќе се задржиме единствено на овој лик. Од македонските авторки ќе споменеме исто така три претставнички, во чија поезија може да се види постапката на ремитологизација, и тоа – Катица Ќулавкова, Весна Ацевска и младата Магдалена Хорват, но само кај последната авторка ќе можеме да направиме анализа на Евридикината перспектива.

За да можеме подетално да се посветиме на поетичките аспекти на споменатите поетеси, ние ќе се послужиме со неколку студии кои го обработуваат нивниот однос и пристап кон митот за Орфеј, конкретно позицијата на Евридика во него, па како предводничка на ова ревизионистичко митолошко пеење ќе ја земеме Хилда Дулитл, една од главните претставнички на имајизмот во литературата. За неа еден опсежен осврт прави Кристина Салкедо Гонзалез во својот текст „’Јас барем ги имам цвеќињата на моето сопство’: ревизионистичко митотворење во ‘Евридика’ на Х.Д.“ (2020). Како што убаво нè потсетува Гонзалез, Хилда Дулитл е една од оние современи поетеси чие творештво се карактеризира по нејзиното ревизионистичко митотворење. Еден од најрелевантните примери за тоа е нејзината лирска песна „Евридика“ од 1925 година, со што придонесува за преобликување и пресоздавање на митот од женска перспектива. Кристина Салкедо Гонзалез се впушта во истражување на оваа женска песна, кое се состои од три дела: прво, преглед на посебниот однос на Хилда кон класиката за да се открие поетскиот револуционерен одговор на класичниот мит; второ, средствата на интерпретативниот пристап на митскиот критицизам за да се добие начинот на конструкција на нејзиниот женски лик и во која мера нејзината рекреација отстапува од класичниот извор, предлагајќи така поинаква верзија на познатиот мит; и трето, трагата на ревизионерските тактики – на формата и содржината – што Х.Д. ги употребува во конструкцијата на нејзината митолошка жена. Главно, истражувањето открива дека начинот на Х.Д. на повторно елаборирање на митот е мошне иновативен и неканонски, зашто таа тоа го прави од женска перспектива, преобликувајќи ја воспоставената класична традиција, со што се согледува пионерското и ревизионистичко поетско наследство на Х.Д..

Хилда Дулитл – или Х.Д. – од критичарите нарекувана „вдахновен анахронизам“, „преродена од Грција во модерни времиња“: својата професионална кариера ја посветила на читање, превод, имитација и рекреација на класиците како средство за развивање на себе како писател. Обемното издание на песни, мемоари и романи на Х.Д. го карактеризира сеопфатен хеленизам кој еволуирал во согласност со променливите услови на нејзиниот живот и уметност. Но како што вели Гонзалез, да се биде жена

класичарка, дури и во почетокот на дваесеттиот век, кога образованието за жените било доста подобро, претставувало сепак мошне напорен потфат поради две главни причини: од една страна, дваесетвековните жени со класични стремежи страдале од она што Гилберт и Губар го нарекувале „анксиозност на авторството“ како резултат на непостоење на женски претходнички од кои би добивале поддршка и од друга страна, искусиле чувства на инфериорност поради неадекватноста на нивното класично образование и неспособност да ги достигнат знаењата на кои нивните машки колеги биле изложени од мали нозе.

Влегувањето на Х.Д. во класиката, како што вели Гонзалез, подразбирало соочување со прашањето на културниот авторитет, бидејќи познавањето на класиците претходно било забрането за жените и за одредени мажи и претставувало ознака за знаење и авторитет. Х.Д. била во состојба да преземе одреден степен на критичко културен авторитет бирајќи предмети и методи кои директно предизвикувале прескриптивни, нормативни модели на класичниот модернизам. Со тоа се поставува прашањето дали Х.Д. била жена против машката култура. Од ова следува дека карактерот на класицизмот на Х.Д. бил маргинален не само затоа што бил проблематичен нејзиниот статус на поетеса, туку и поради тоа што таа отстапила од класичната линија што ја предлагале основачите на модернизмот, држејќи се до традицијата која на преминот на вековите била жигосана како „женствена“, нечиста и неканонска. Во настојувањето да го изгради сопствениот простор во полето што се појавило како исклучувачко, елитистичко, регулаторно и маскулинско, Х.Д., слично на другите класичарки на дваесеттиот век, му пристапила на класичниот текст како на место на кое се оспоруваат и подриваат доминантните сфаќања на класичниот материјал, развивајќи ја притоа поетиката на опозиција.

Поточно, Х.Д. била поттикната од желбата да се стави крај на женското молчење како особина на класичната книжевност; настојувала да го препише традиционалниот канон на класичната книжевност од женска перспектива. Имајќи го ова на ум, Х.Д. тргнала да ги реконструира пишаните траги на женското присуство во главните жанрови на класичниот свет. Нејзината цел била јасна: во центарот на нарацијата да ги стави досега нераскажаните женски приказни, мотиви и мисли.

Навистина, животната амбиција Х.Д. „повторно да ги привика“, „повторно да го создаде“ она што е „расфрлано во парчиња/луѓето по кои газат“ се материјализирала во нејзините ревизионистички песни, кои го конфигурирале книжевниот пејзаж во кој можеле да се слушнат женски животи и гласови. Оваа техника Гонзалез ја нарекува опозиционистичка и ревизионистичка практика на Х.Д., произлезена од поетското „ревизионистичко“ гледање, која неумоливо ги довела во прашање самите темели на митот.

Х.Д. има ревизионистички однос спрема митот, а класичните теми ги претставува од нова, женска перспектива. Сепак, нејзините иновации, ревизии и преправки на митот треба да се разгледаат во рамките на општата модернистичка агенда „Направете го тоа ново!“ Х.Д. припаѓа на големата модернистичка традиција која го обновила поетскиот јазик; воспоставувајќи блиски врски со Езра Паунд и Вилијам Карлос Вилијамс.

Па дури, читајќи ги нејзините најрани песни, Езра Паунд ја опишал Х.Д. како „совршен имажинист“, а нејзините списи како „чисто грчки“, со што свечено ја одржала својата позиција на најистакнат експонент на имажинизмот. Паунд ефикасно ја претставил Х.Д. на модернистичката книжевна сцена, давајќи ѝ неопходна самоверба која подоцна во кариерата ќе ѝ помогне да ги преобликува оригиналните класични извори.

Во однос на темата на Евридика во нејзината важна песна „Евридика“, треба да се каже дека, како што тврдат и дел од книжевните проучувачи, *Метаморфозите* на Овидиј претставувале главен класичен извор од кој митот за Орфеј и Евридика – која станала една од најпризнатите и највпечатливи љубовни приказни во западната литература – е дистрибуиран во западниот свет. Овидиј ги посветува двата последни стихови на Евридика пред да продолжи со раскажувањето за Орфеевите подвизи: „Умирајќи по втор пат, сега немало прекор за нејзиниот маж (на што би можела таа да се жали, освен дека била сакана?)“ Римскиот поет, како што констатира Гонзалез, со тоа не покажува интерес да ја признае Евридакината состојба на умот откако е вратена во Ад; како и да е, од Овидиева перспектива, изгледа дека Евридика нема право да се чувствува потиштено и дека единствено „пригодно чувство“ што има право да го доживее е благодарноста за Орфеевата огромна жртва. Интересно е дека наративот ја напушта Евридика како лик за подоцна да го сврти вниманието на Орфеевата недоумица откако засекогаш ја загубил Евридика. Од ова произлегува дека Овидиевата преокупација за неговите ликови е родова, а Евридакините чувства, како резултат на тоа, се сметаат за неважни. Земајќи ја предвид Овидиевата нарација, последователните класични автори го прифаќале Овидиевото негрижливо занемарување на Евридакините неволји. Уште порелевантен факт е дека модерните рекреации на легендата, придржувајќи се до моделот што го поставиле класиците, и понатаму не обрнуваат внимание на Евридакините мисли и искуства. Сходно на тоа, како што забележува Гонзалез, додека голем дел од изворите даваат детален извештај за страдањето на Орфеј, нема извештај за чувствата на Евридика, затоа што тоа е празнина во книжевната и митолошката историја, која бара да се пополни. Како директна последица на третманот на Евридика, на оваа хероина доследно ѝ е ускратено смисловното архетипско значење, додека Орфеј ги отелотворил универзалните вредности на животот, смртта, љубовта и уметноста.

Со оглед на овој недостаток на претставување на Евридакините мисли и емоции, бројни писателки на дваесеттиот век, кои настојувале да го пронајдат својот простор во претежно машката класична традиција, решиле да ја проучуваат приказната за Орфеј и Евридика од гледиште на жените. Песната „Евридика“ од 1925 претставува едно од главните оспорувања на канонската верзија на митот за Евридика во дваесеттиот век. Оваа песна е клучна инстанца на проектот на Х.Д. за присвојување на изгубените женски гласови на антиката, со цел да ги раскаже приказните што останале нераскажани. За разлика од Овидиевата нарација во која Евридика е ставена во споредна улога, во реконструкцијата на Х.Д. Евридика е ставена како хероина во центарот на приказната, додека Орфеј е сведен на секундарна позиција. Меѓу другото, Х.Д. ја напишала „Евридика“ како драмски монолог, дозволувајќи ѝ на нејзината хероина да зборува во прво лице еднина; така што веројатно првпат во историјата на литературата, Евридика добива глас со кој може да ја раскаже сопствената приказна. Што се однесува до Евридакиниот новостекнат глас, треба да се напомене дека иако Х.Д. се придржува до Овидиевиот наративен образец, интерпретацијата на секој настан врзан за класичниот текст варира така што женскиот поглед, загриженост и глас се ставаат во центарот на приказната.

Една од главните грижи на песната на Х.Д. е Евридакиното долго занемарено страдање откако Орфеевото неразумно свртување ја осудило на пекол. Песната е поделена на осум строфи кои ги следат Евридакините емоции и мисли кои се развиваат по Орфеевиот поглед наназад. Првиот дел почнува така што Евридика му се обраќа на Орфеј од своето ново пребивалиште, Подземјето; исполнета со бес, лутина и горчина поради неуспешниот обид на нејзиниот љубовник да ја спаси: „па ме врати назад, Јас која

можев да одам со живите души над земјата, Јас која можев да спијам меѓу живото цвеќе конечно“. Огорченоста на Евридика поради тоа што очекувала ослободување, а потоа насилно е вратена во смрт е огромна. Таа цело време била во немилост на други – прво боговите ѝ одредиле судбина, а потоа Орфеј ја запечатил – и целосниот недостаток на изборот ја разбеснел. Додека оваа Евридика никогаш не ги обвинува боговите за нејзината смрт, таа го обвинува Орфеј за „ароганција“ и „немилосрдност“ во обид да го надмудри природниот поредок на нештата: „па поради твојата ароганција/ и твојата немилосрдност/ сум вратена“.

Во остра спротивност со пасивната Евридика на Овидиј, хероината на Х.Д., наместо покорно да ја прифати својата судбина, вика со пркос на Орфеј и на неговата тиранска моќ над сопствената судбина. Евридика вели дека се навикнала на мртвиот предел и дека конечно била во процес на приспособување на својата новонастаната ситуација; а сепак, доаѓањето на Орфеј ги разбудил изгледите да го поврати животот „над земјата“, очекување што набргу исчезнало. Бидејќи двапати го изгубила животот на земјата, Евридика признава: „Конечно сум скршена“, што укажува на нејзината кривка емоционална состојба и на големото влијание што постапките на Орфеј го имаат врз неа. На крајот, вреди да се напомене дека иако песната ја следи класичната секвенца на заплетот, поместувајќи се на женското гледиште на Х.Д., таа не ги предизвикува нашите симпатии спрема Орфеј, кој двапати ја изгубил жената, туку попрво спрема Евридика, која два пати го изгубила животот на земјата. Среди својата огорченост спрема Орфеј, во другиот дел, Евридика сесрдно бара одговори кои никогаш не ѝ биле понудени. Таа бара да знае што е навистина Орфеевиот мотив да се сврти, затоа што познатото објаснување (неговата голема љубов) веќе не ѝ е доволно. Побеснетата Евридика од првиот извадок сега зазема критички став да ја истражи вистинската причина поради која Орфеј бил натеран да погледне наназад. Таа продолжува да му се спротивставува на Орфеј прашувајќи го „што помина на моето лице/ од светлината твоја/ и од твојот поглед?/ што виде на моето лице?/ светлоста на твоето лице,/ оганот на твоето присуство?“

Во овие редови Евридика сугерира да Орфеј се вратил само од страв дека, губејќи ја својата муза, би ја изгубил и можноста да стане голем поет. Хероината на Х.Д. сфаќа дека Орфеевото слегување во подземниот свет било, не чин на вистинска љубов — како што тоа традиционално се потенцира — туку чин на себичност, зашто таа го интересирала не како љубовница туку како муза. Овде се одразува мислењето на Х.Д. во однос на хиерархиската парадигма во уметничката практика, во која пасивниот (и женски) објект, изложен пред активното (и машко) око на уметникот, се потчинува на неговата моќ. Со тоа се сугерира дека Орфеевиот однос спрема Евридика е заснован исклучиво и неумоливо на жената-како-огледало (муза-објект), однос во кој жената продолжила да живее само онолку колку што ја исполнувала својата улога на предмет на контемплација, т.е. одразот на земјата и на самиот Орфеј. Орфеј ја пронашол самодовербата што му била потребна за неговата голема поетска мисија во задоволувачкото огледало на интеракција со Евридика. Како и многу други митолошки женски фигури како што се Елена, Медеја или Ифигенија, Евридика била потисната во позиција на објект, нејзината активност е сведена на Орфеевата слика во огледалото: лишена од можност да создава, единствената улога што ѝ била достапна била улогата на предмет на кој уметникот (т.е. Орфеј) го фрлил своето творечко светло. Оваа ситуација е обратна во „Евридика“ на Х.Д., бидејќи поетесата – традиционално, предмет-муза — ѝ го дала сопствениот креативен глас.

Во петтиот дел, Х.Д. повторно се враќа на поимот на уметникот како некој што ја контролира светлината и кој има, за разлика од објектот-муза, наполно самосвојно

присуство: „вие кои имате свое светло,/ на кого му треба сопственото присуство,/ на кого не му е потребно присуство“. Како резултат на напуштањето од страна на Орфеј, Евридика изгледа стекнала длабоко разбирање за дејствувањето на уметничкиот (машки) поглед. Пред крајот на петтиот дел, откако ја оплакува загубата на својот свет, Евридика станува одлучна да го извлече најдоброто од својата судбина. Штом ги изразила (и со тоа ги ослободила) своите чувства на интензивен бес спрема Орфеј, Евридика е подготвена да направи чекор напред во својот емоционален раст и така да го напушти непријателството во потрага по поповолни чувства што овозможуваат самоактуализација. Во преостанатите три строфи Евридика ги пренесува својата обновена верба и доверба во себе и во Подземјето. Таква преобразба од беспомошност и немоќ во женска моќ и самопотврдување го обезбедува пресвртот во песната:

сепак за сета твоја
умисленост и твојот поглед,
ти го велам ова: таква загуба
не е загуба,
таков терор, такви калемии и прамни и
стапици на црнилото, таквиот терор не е
загуба.

Она што е важно овде да се истакне дека се врши промена на парадигмата — од машка кон женска, од хетеросексуална љубов до самољубие, од горниот свет во подземниот свет, од светлина до темнина — во која другата страна (претходно отфрлена) еднаш засекогаш е валоризирана. Со тоа дел од проучувачите на делото на Х.Д. тврдат дека поетесата врши сопствено орфичко „свртување“, „евридикиско“ свртување од патријархалните догми. Впрочем, како што тврди и Гонзалез, во чин на пркос спрема својот угнетувач и општество што ја турнало во тишина, Евридика го присвоила пеколот — негативниот простор на маргиналност на која жената била принудена — како извор на моќта. Во Подземниот свет, Евридика тврди дека ја стекнала сопствената жар и творечка светлина, чија светлина била лишена во горниот свет. Евридика повторно го присвоила просторот на кој е осудена претворајќи го во место на самосоздавање. Одлучила да владее во Ад и да се сврти кон себе за инспирација. Евридика е напуштена поради Орфеевиот обид да ја спаси, но на крајот ја повратила својата автономија како одговор на овој чин, претворајќи го местото на другост и маргинализација во моќно царство. Подземниот свет е олицетворение на просторот нормативно конструиран како „женски“, и во тој простор Евридика е безмилосно фрлена. Иако одговорот на Евридика е субверзивен и во извесна мера ослободувачки, тој не претставува решение само по себе, бидејќи таа останува затворена во границите што внимателно ги осмислило патријархалното општество за да ја заузда.

Она што, меѓутоа, е неоспорно е Евридакиниот емоционален раст и просветлено разбирање на динамиката на нејзиниот однос со Орфеј. Нејзината помирност и прифаќање на ситуацијата во која се наоѓа, што се огледа во стиховите:

Имам жар за присуство
и мој сопствен дух за светлина

според Гонзалез, ја преобразува Евридика во Орфеј, но во женски Орфеј, која самата себеси си е „присуство“ и која има своја светлина. Евридикиното присуство е моќно, способно да го осветли најмрачното од сите места, односно Подземјето. Без оглед на фактот дека жената веќе не може да ужива во надворешната убавина на земјата, таа секогаш ќе го поседува „цвеќето на сепството“, кое ја симболизира нејзината внатрешна и сетрансформирачка светлина – светлина што ја користи за да го осветли местото во кое е зафрлена. Евридикината смрт ѝ понудила можност да ја открие сопствената вредност, која претходно не ја ценела во целост.

Накратко, „Евридика“ претставува истражување на бурниот емоционален развој на жената додека таа се соочува со она што се случило и се приспособува на својата новостекната независност во Адот. Нејзините чувства на интензивен бес во првите делови се заменуваат со полезни чувства на самопотврдување, независност и ослободување во завршните строфи на песната. Песната така го следи Евридикиното самоостварување од разбеснета, беспомошна жена до автономна, моќна жена која е во состојба да го прегрне и да се радува на маргинално место во кое е насилно вовлечена, чинејќи го ова место свое и припишувајќи му ги оние позитивни особини што таа самата ги поседува, а за кои дотогаш не била свесна, т.е. за „сопственото цвеќе“. Х.Д. го отфрлува приказот на Евридика како пасивен објект во потрага по нејзиниот херојски маж и ја тера да се исправи како фигура што го користи сопствениот глас. Хероината на Х.Д. остварува свое сопствено евридикиско свртување, бидејќи ги отфрла некогашните претстави за себе и своите приказни низ кои била ограничена на улогата на потчинета и зависна жена станувајќи така поинаква, поотворена и пред сè, самодоволна Евридика.

Ревизионизмот на Х.Д., според Гонзалез, затоа е од голем обем: таа повторно го пишува митот од родова перспектива и во исто време, се осмелува да се занимава со сложените прашања на постоењето, искуствата и задгробниот живот. Најважно од сè е дека песната на Х.Д. претставува аргумент за неопходност од реконфигурирање на класичната книжевна традиција која не зборува во име на жената така што ѝ дозволува на жената да зборува сама за себе. Х.Д. сугерира дека женскиот глас (Евридикиниот) не може да се замени со машки, зашто кога тоа се случува, настануваат недоразбирања и погрешни претстави. Значи, на митолошките жени им е потребен сопствениот глас за да ја раскажат својата приказна. А ова е она што Х.Д. го остварува не само во „Евридика“, туку и во многу други песни каде што им дава глас на Хомеровите и Овидиевите безгласни хероини.

Реперкусиите од пуштањето на жената да зборува се повеќекратни, затоа што извлекувањето на површина на „другата страна“ на митот значи оспорување на доминантниот машки поглед на свет, односно вредности за кои културата претпоставува дека се универзални, природни или архетипски.

Клучно за оваа постапка на Дулитл, според Гонзалез, е што посветувајќи внимание на чувствата на жената, Х.Д. навистина предлага една антихеројска и антивоена верзија на митот – женски пристап кон митологијата. Промената на перспективата – од мажот кон жена – во спрега со промена на темата – од авантури и битки до внатрешни чувства – го впишува ова дело во алтернативна, подземна традиција на класичната книжевност, онаа што се развива во пркос кон востановениот класичен канон.

Потрагата на Евридика не е по херојство или слава, туку по автентично самодефинирање, по редефинирање и препишување на сопството кое, иако се чувствува однатре, екстерно е конструирано и ограничено. Конечно, ревидираната Евридика отстапува од традиционалното претставување на жената како статички, симболички објект на потрагата, прикажан да се види и да се толкува однадвор, бидејќи таа е

парадигматична инстанца на жената-како-субјект, активно вклучена во индивидуалната потрага по идентитет, завршува Гонзалез.

Се разбира, како и преостанатите две поетеси кои се предмет на нашата анализа – Етвуд и Дафи, и Дулитл не се задржува само и единствено на Евридика, како еден митолошки лик. Нивниот репертоар на женски ликови е многу поголем, при што го надминува митолошкиот опсег и навлегува и во историскиот дискурс. Ова преформулирање на трагите на женското присуство во антиката е важно не само за Дулитл туку и за сите современи писателки кои решаваат да ги озвучат и огласат женските митолошки фигури, низ женски ракурс. Во своето настојување повторно да ги замисли и повторно да ги сфати животите и искуствата на жената во античкиот свет, Х.Д. ја создава женската митологија во која женските приказни и искуства не се прекриени или отсутни, туку стануваат центар на животворна женска стварност. Така, како што убаво забележува Гонзалез, Хилда Дулитл со тоа на подоцнежните жени класичарки им го понудила ревизионистичкиот образец на митот што треба да го следат, па во тој поглед, таа е влијателна претходничка на многу писателки кои, од средината на дваесеттиот век па натаму, ги прераскажувале митовите од перспектива на жена, како и други маргинализирани фигури, артикулирајќи ги гледиштата и вредностите што не биле во целост истражени во верзиите на машките автори што сме ги наследиле од антиката.

За Маргарет Етвуд и Керол Ен Дафи треба да се каже дека и двете се претставнички на феминистичката ревизионистичка митологија за да ги повратат женските гласови кои класична митологија ги омаловажила или целосно ги изоставила. Притоа, нивните списи нудат облик на книжевна правда за жените изоставени од западниот книжевен канон и предлагаат нов начин на пристап кон канонските текстови. Во тезата на Хејли Тејлор „Митски преземен идентитет: феминистичката ревизионистичка митологија на Маргарет Етвуд и Керол Ен Дафи“ (2017) се вели дека и Керол Ен Дафи и Маргарет Етвуд се наоѓаат во рамки на поширока интелектуална практика на феминистичкиот ревизионизам. Феминистичката ревизионистичка митологија ги ревидира старите текстови за да создаде нови во кои женските гласови се приоритетни. Алисија Острикер, една од најзначајните личности на полето на феминистичкиот ревизионизам, вели дека овој чин ги спојува и создавањето и деструкцијата. Фокусот на оваа книжевна практика е да ги поврати гласовите изгубени или потиснати во текот на милениумот на патријархатот. Митологијата на феминистичкиот ревизионизам е практика насочена на реформа на западниот книжевен канон, со намера на градењето на културата да се гледа како на инхерентно политизиран чин, како што вели Тејлор.

Бидејќи во прегледот на Сигал беше посветено внимание на женскиот глас, преку песните за Евридика, при што беа споменати песните на Маргарет Етвуд, „Орфеј 1“, „Евридика“ и „Орфеј 2, но само накусо се фрли поглед на песната за Евридика, ние во редовите што следуваат ќе направиме обид да ги сопоставиме двете Евридики на двете поетеси – Етвуд и Дафи. Песната на Етвуд⁴³ е доста пократка во однос на песната на Дафи и се наоѓа во поетската збирка *Интерлунар* од 1984 година, каде што се наоѓа и песната „Орфеј“, како и „Писмо од Персефона“.

⁴³ „Евридика“ на Етвуд ја најдовме на интернет на многубројните портали за поезија, на англиски јазик <https://www.poeticous.com/margaret-atwood/eurydice-he-is-here> и благодарение на љубезноста на Василка Пемова, книжевна преведувачка, песната доби и македонски превод и ние ќе го користиме него при нашата анализа.

Да ја видиме првин песната на Етвуд. Лирското јас се појавува како наратор кој ѝ се обраќа на Евридика, при што веднаш се укажува на поетската заднина на барањето на Евридика: „песната те повикува да се вратиш“, како ветување дека работите нема да бидат исти како минатиот пат, но нараторот застанува зад позицијата на Евридика, на која ѝ се обраќа и која одбира да не чувствува ништо, да ги доживува повеќе празнината и тишината отколку бучавата и плотта на површината, односно во Горниот (наспроти Долниот) свет, затоа што е веќе навикната на стерилните затемнети ходници и на кралот, кој ја одминува без збор. На другиот (крал?) одвај се сеќава иако вели дека пее за неа затоа што ја сака, но не ваква каква што е сега, студена и малечка и бестелесна, обичен привид, „како бела завеса што се лелее/поради провев од подотворен прозорец/покрај столче на кое никој не седи“. Лирското јас укажува дека Орфеј е некритичен во однос на нејзината ситуација, „тој сака да бидеш она што тој го нарекува реално/тој сака да ја запреш светлината“. Тој сака да живее страшно, со згусната и врела крв, додека сонцето бие, но не може да ја живее оваа љубов ако неа ја нема, но затоа она што лирското јас го тврди во името на Евридика е дека тоа што го спознала таа, одеднаш кога го напуштила телото, е дека ќе го сака него секаде, „дури и во оваа земја без сеќавања“, во таа земја поморија. Црвеното семе може да се црвените семки од калинка, како светото овошје на Персефона, кое Евридика го држи во раката без да е свесна, како знак за припадност на нејзиното кралство. Но Орфеј како тоа да не можел да го сфати, отишол предалеку во своето барање, „тој не може да верува без да види/а овде е темно“. Иако Евридика му шепоти да се врати, тој сака да биде повторно хранет од неа (со семките на бесмртноста?). Крајот на песната го дава горчливото сознание дека Евридика нема да ја добие својата слобода преку Орфеј, нудејќи ѝ грст газа и преврски, изведувајќи ја на ладниот воздух. Тоа веќе не е истата Евридика, која останува со својата бестелесна љубов да го одржува сеќавањето за него во земјата без сеќавања. Овде Етвуд укажува дека безимената и оставена женскост во светот на сенките не може да ја извојува својата слобода преку машкиот партнер, туку најверојатно со своите напори да ја разбуди женската самосвест и да го оствари излегувањето од светот на сенките како свој личен подвиг. Овде тенденцијата на Етвуд се вклопува во феминистичката рамка, како резултат на вториот бран на феминистичкото движење во 60-тите и 70-тите години, по кое и е пишувана оваа песна. Иако песната изразува одреден револт кон женската позиција во однос на нејзината подреденост, песната, пак, на Керол Ен Дафи е напишана во иронизирачки тон, сместена во современ контекст и иако односот помеѓу главните протагонисти не излегува надвор од рамките на класичниот мит, сепак интерпретацијата на тој однос е мошне поинаков.

Имено, во песната⁴⁴ на Дафи и двајцата ликови се автори, писатели, односно Орфеј е големиот поет, а Евридика е неговата секретарка и муза. Се разбира, оваа понова верзија на Евридикината улога е дадена во прво лице еднина, низ устата на Евридика, која им се обраќа на девојките (феминистички призвук) да ја слушнат нејзината страна на приказната. Бидејќи и на двајцата ликови (писатели) основното средство им се зборовите, Евридика со право забележува дека подземниот свет е „тоа место кај што јазикот запре,/црна точка, црна дупка/Кај што на зборовите да им дојде крајот требаше“. И таму и завршиле последните зборови, што си ги кажале. И сега имаме една сосема поинаква „корективна“ сцена во песната – девојката, која е недостапна и одвоена од светот, во местото на Вечен Спокој, „единственото место во кое би требало девојката да биде

⁴⁴ <https://daft.fm/songs/carol-ann-duffy-eurydice/>. И песната на Дафи ја имаме во македонски превод благодарение на Василка Пемова.

безбедна“ бидува вознемирувана „од таквиот маж/кој оди по неа и/пишува песни./се врти околу неа/додека таа ги чита, ја нарекува Мојата Муза, а еднаш се муртеше цела ноќ и цел ден/бидејќи таа забележа дека му се слабост апстрактните именки“. Дека Ен Дафи востановува десакрализирачки однос не само спрема митот туку и спрема ликот на Орфеј, ни покажуваат стиховите во кои дури и се исмејува самиот лик – „Големиот О./Поголем од животот“, а бурлескна нота песната добива кога се наведува дека „Според корицата на задната страна од неговите книги...“ – се цитира познатата епизода на Орфеј со животните, па дури и се пародизира во одредена мера („дури и на немите, зловолни камења кај неговите нозе/им потекуваа сребрени солзички“). Лирското јас, кое во овој случај е самата Евридика, уште и се подбива со утврдената класична митска содржина: „Како да не. (Сè јас пишував на машина./затоа знам.)“

И на ова место во песната самата Евридика изразува еден личен бунт: „повеќе би сакала самата да зборувам за себе/отколку да бидам Најдрага, Љубена, Темна Дама, Бела Божица итн., итн.“ Тоа третирање на жената како љубовен објект на Евридика ѝ пречи, при што изразува феминистички став: „Всушност, девојки, повеќе би сакала да сум мртва“. И овде веќе стапува на сцена спорниот конфликт пренесен од современиот книжевен контекст: „Но, боговите се како издавачи./обично машки./и тоа што несомнено го знаете од мојата приказна цела/е договорот“.

Орфеј е талентираниот, секаде фалениот и признаен голем поет, кој се фали со своите дела (повторно се пародизира сцената кога песната на Орфеј го видеоизменува целото вообичаено дејство во Подземјето): „Бескрвните духови солзи ронеа./Сизиф седна на својата карпа за првпат по години./На Тантал неколку пива му дозволија“. И повторно бунт против тоа да се биде сопруга на Орфеј – но веќе не онаа од митот туку онаа од уметничките артефакти познати од историјата на уметноста – во сликарството, во драмите, во песните – „да бидам заробена во неговите слики, метафори, споредби./октави и секстети, катрени и куплети./елегии, лимерици, виланели./истории, митови...“

Иновативен момент во целата песна е интерпретацијата на свртувањето на Орфеј, кое во случајот изгледа како апокрифна верзија на тој дел од митот. „Девојки, заборавете што сте прочитале./Вака беше -/Направив сè што можев/за да го натерам да погледне назад./Што требаше да направам, си реков,/да го натерам да види дека е готово меѓу нас?/Мртва бев. Покојна./Почивав во мир. Passé. Умрена./Ми минал рокот на траење.../Ја испружив раката/да му го допрам/еднаш вратот одзади./Те молам, дозволи ми да останам.“ Самото тврдење на Евридика дека таа го посакувала свртувањето на Орфеј за да може да остане во подземјето внесува нова димензија во песната поради логичното разграничување на мртвите од живите. Свртувањето се случува навистина по наговор на Евридика, но не поради лична молба туку преку пофалба и ласкање на делото на Орфеј: *Орфеј, песната ти е ремек-дело./Сакам пак да ја слушам...* На таа ласкавост Орфеј скромно се смешкал и се свртел, погледнувајќи ја. Песната продолжува во ироничен тон: „Забележав дека не се избричил./Му мавнав еднаш и ме снема“. И за да се издигне женската (мртва) творечка позиција како рамноправна во однос на машката, следуваат последните стихови на песната: „Мртвите се толку талентирани“, додека живите, за да можат да творат, се зависни од придружбата на мртвите и дека конечно тоа е целта на престојот на живите во светот на мртвите, покрај работ на огромното езеро блиску до нивната мудра удавена тишина.

Пред да преминеме на македонскиот книжевен случај со гласот на Евридика, треба да се спомене студијата на Билјана Ангеловска за античките теми во современата македонска поезија, па сепак со една забелешка дека таа повеќе е од хомеричка отколку од орфичка природа. Бидејќи ќе се посветиме на творештвото на помладите македонски

автори, овде ќе го ползуваме текстот на Дарин Ангеловски, кој ги лоцира античките теми (делумно и митот за Орфеј) во делата на помладата генерација. Статијата е застапена во неговата најнова книга *Споделена антика* (студии и есеи за класичната култура и античката литература), во издание на Институтот за македонска литература, 2023 година, насловена *Класичната култура во современата македонска поезија*. Иако Ангеловски повеќе го насочува вниманието на процесот на ремитологизација на текстот преку актуализација на познати митски ликови, сепак тој го отвора текстот со една од најкористените фабулизации на митот, односно приказната за Орфеј и Евридика. Ангеловски споменува дека и современата македонска поезија создавана во периодот од 1995 година (а тука главно се застапени помладите македонски автори) го негува култот кон антиката, на ист начин како што Билјана Ангеловска го проучува нејзиното присуство во современата македонска поезија во периодот од 1945 до 1995 година.

Она што нас нè засегнува во текстот на Ангеловски е книжевната интерпретација на митската фабула за Орфеј, но за разлика од интересот на Дракулевска, каде што фокусот беше ставен на првите повоени генерации македонски писатели, заокружувајќи со припадниците на Петтиот круг, Ангеловски се свртува кон генерацијата на помлади автори. Како дипломиран класичен филолог, Ангеловски убаво забележува кога вели дека ликот на Орфеј, од *Метаморфозите* на Овидиј па наваму, „главно се асоцира со некоја друга, подоцнежна митска фабула каква што е фабулата за митскиот лик Евридика“ (Ангеловски, 2023: 97) и понатаму: „Наспроти храбриот, мошне талентиран и ожалостен Орфеј, Евридика се димензионира според метафората на убавото и етичното, но сепак како другост што едвај може да постои надвор од дејствувањето на миметичкото лице Орфеј“ (исто, 97). Оваа подредена позиција на Евридика, која е претставена кај Овидиј, се чини дека подоцна ќе стане поттик за еден дел од женските автори да ја видоизменат и да ѝ дадат – како што вели и Чарлс Сигал – глас на Евридика, односно нејзината немошност да добие моќ и видливост. На линијата на овие американски и британски поетеси (како Хилда Дулитл, Маргарет Етвуд, Керол Ен Дафи, Луиз Глик) се надоврзува и младата македонска поетеса Магдалена Хорват, со својот сонетен венец „Тишина“ од стихозбирката *Синкаво и други песни*, за која мошне убедливо забележува и Ангеловски дека „тоа е воспоставувањето на еден женски лик како главен, а потоа и неговото портретирање во тежок миг од фабулата, што од своја страна ќе резултира со силен психолошки одговор. Ваквиот приод во реинтерпретацијата на митот за Орфеј и Евридика во писмото на Хорват овозможува увид во внатрешната дијалогична напнатост на женската свест што се изразува преку огласувањето на мноштвото напластени мислења, прашања и философеми“ (исто, 98).

Циклусот на Магдалена Хорват „Тишина“ од стихозбирката *Синкаво и други песни* (2010) е пишуван во форма на сонетен венец (со класичната форма на стиховите 4+4+3+3) и со задолжителна рима (без да се води сметка за класичната версификациска шема на стиховите), што значи дека е обезбеден оној нужен симболистички предуслов за музикалност на стихот. Циклусот е во исповеден тон, монолошки конструиран, но она што е важно е дека лирското јас (овој пат женско) е свесно за улогите на двајцата учесници во дијалогот (поранешни или сегашни љубовници) кои наизменично се менуваат, де како Евридика, де како Орфеј. Тоа ја повикува пред нас поетската ситуација во која љубовниците се преслушуваат и се преиспитуваат во однос на тоа што си кажале и што си ветиле.

Иако вториот учесник (машкиот протагонист, кој наспроти митот, овде се јавува како сенка, односно е нем) не се појавува со својот глас, првиот (женски) учесник него го вклучува во текстот преку интертекстуални вметнувања на неговите изјави. Она што

е иновативна постапка е дека се случува благ премин од реалниот и материјален свет во нереалниот и фантазмагоричен свет на подземјето. Тоа го дознаваме од женскиот лик кој ја презема улогата на Евридика во оној момент кога ликот од реалната околина – куќа со градина одзади се наоѓа во мрачна, пушта и јалова градина, небаре тука се прави мала алузија на Господовата градина која станува проколнато место откако Ева го прекршува Божјото правило. Слично прекршување на божјо правило се случува и во митот за Орфеј, односно во песната се вели дека поради свртувањето се прекинала љубовната приказна, односно се свршил рајскиот љубовен живот и градината останува празна, но животот продолжува во неа на некое друго ниво. „Се прашуваш ли ти како ми е сега?/Зад куќата имам градина во која бегам./Клекнувам и мазната/почва ја распретувам, па повторно ја мазнам./Грабам грутка земја, ја гмечам, ја стегам“ (Хорват, 2010: 32) и продолжува „(...) Градината е празна – /освен мене, не ќе видиш никој. Но полна е/звучи што секој ден ги преведувам“ (исто, 32). Имено, како и претпоставениот протагонист кој би бил Орфеј, така и претпоставената протагонистка која би била Евридика го разбира немуштиот јазик, јазикот на билките и животните, но со една извесна дистанца „Дрвјата се довикуваат, а јас се убедувам/дека ги разбираам.“ Тука женскиот лик се жали дека дрвјата се разболуваат и дека се суши брезата и дека ќе повика некого да ја исечат, небаре женскиот лик е во комуникација и со други онеземни жители кои се одговорни за одржување на паркот?! Дека и самата е свесна оти нејзиниот говор станува (или бил замислен како) монолог, таа го соопштува следново: „Ми прејде во навика и што зборувам/со тебе без да ме слушаш“ – што пак е многу вообичаена ситуација и денес за современите жесно-машки односи на комуникација.

И во улога на градинарка, женскиот лик продолжува да дава извештај за состојбата на градината, дека летово имало суша, цикламите свенале, но дека сега има вода, небаре Орфеј е заинтересиран за нејзиниот „жив“ задгробен живот. Самиот лик се прашува дали останувањето во таа градина е благослов или казна и констатира дека можеби е пострашно желбите да ти се остварат (мртвите да оживеат?), така што иако е сама, таа го носи во себе неговиот лик „кога ќе замижам, очите ти ги гледам./Ме гледаат топло, и тажно. Сии“. И одеднаш повторно се прекинува говорот поради нов настан во градината – доаѓаат срњи со своето малечко, кое воопшто не е плашливо, за разлика од женскиот лик, кој стравувал од машкиот лик, возбудена и треперлива поради неговото присуство. И тука настанува една иронија – што ќе го замени него, дете или детелина со четири листа, кои ги нема? И уште една дури и парадоксална изјава – „Во земја потонувам кога те спомнувам“.

Конверзацијата продолжува како женскиот лик да се исповеда за тоа што го прави по цели денови и ноќи, небаре му пишува писмо на машкиот лик – „ноќе те сонувам, дење си наоѓам работа: плевам, чистам, работам во градината“, додека ја посетуваат срњите кои ги брстат боровинките. Единствената изјава на машкиот лик што се провлекува низ поетското пеење е стихот „Не ми требаш да те мразам“ и тука веќе се констатираат различните позиции што ги имаат двата лика – „и покрај паралелните вители/во кои живееме **ко вечни жители/на истиов мит**“ (обележаното мое). Оттука веќе е јасно дека животот на протагонистите не е само книжевен и фиктивен туку и митски, конкретно митот за Орфеј и Евридика, каде што женскиот протагонист му префрлува за неговата одлука да се сврти: „Но не ги послуша боговите што ти рекоа/Треба да веруваш; нозете ми се пресекоа – се сеќаваш? – кога наназад погледна. Од досега претставените секвенци, се гледа дека сонетниот венец е замислен како драматуршка поставка на митот и дека дејствието станува динамично и неизвесно, бидејќи се уфрлуваат и други драмски елементи. „Занавек ме врати кај срњите осамени“

– појавата на семиотичкиот знак срна пред нас довикува не само фолклорна матрица, туку и прави мала алузија на друг мит, односно на митот за Херакле во која една од задачите е да се фати брзата кошута или, пак, многу поверојатно е дека преку митот за подземната господарка Персефона се прави директно поврзување со митот за Артемида, господарка на дивите животни, чии амблематични животни се токму срните и елените.

Зачудена од одлуката на машкиот протагонист да се сврти (а чија постапка конечно го открива неговиот идентитет во песната), нашата Евридика навистина се побунува, користејќи вообичаена конверзација: „Прав и пепел, стојам тука пепелосана./Не ми се веруваше. Дури кога осамна,/ видов: утро, а пак темнина. Се скаменив“. Нема да ја објаснуваме можната конотација на скаменување (затоа што тоа би нè одвело во нов мит), туку ќе одиме на одговорот кој нашата протагонистка долго го бара „Сега знам: ти беше Орфеј, отсекогаш ти, не јас./Тебе те сакаа сите, сите – твојот глас/да го слушнат.“ Овде лирското јас, кое исто така е авторка и поетеса, повторно го изразува речиси истиот став како Евридика на Ен Дафи за популарноста на машкиот автор. „Кога само ќе помислам/како на времето бев тргнала да те следам; /да веруваше во мене уште минута,/ќе излезев и јас од маглата.“ Сепак, во нашата Евридика нема бес и лутина, ниту обвинување дека ја препуштил на вечниот мрак. Но таа, напротив, ја изразува својата љубов кон Орфеј во подготвеноста двапати да умре за него. За тој да живее и пее. „А ти,/пееш ли сè уште, /жив ли си?“ И овде – одеднаш настанува пресврт во изказот на Евридика кога вели дека излажала за дрвјата што разговараат. Дека не се живи, дека се нечујни, како и сето друго и дека ни птиците не пеат. Дека никој ништо не бара од неа, а таа по цел ден седи во градината и игра со почвата. Лага е и дека што било одгледува, во јалова земја, јалова е и градината. „Кога не расте ништо, ништото го одгледувам.“ И повторно имаме една контрадикторност во појавите на подземниот свет – дека иако е мртва и привид, сенка, таа боледува од љубов по Орфеј. „Зар и мртва, мртва болна да бидам!“ И иако мртвите не чувствуваат болка, нашата Евридика таман престанало да ја боли таму кај што ја каснала змијата, таман раната ѝ била зарасната, морал Орфеј да се појави и да ги моли да ја оживеат? Каква контрадикторност! Казната за Орфеј, според Евридика, не дошла од боговите, туку таа се пренасочила кон Евридика, преку Орфеј – Не те казнија тебе; ти мене ме казни. Во доверба, таа го прашува – „Си прости ли себеси што немаше/ верба: Колку време ти требаше? И како одеднаш разделбата да не означува драстичен рез меѓу реалностите (горниот и долниот свет), Евридика продолжува со тоа дека се загрижени за неа од царството, дека од тој ден не била иста, дека не јаде, не спие и е отсутна со мислите. Таа се жали дека нема сонце, дека светот без него е црно-бел, но и дека е свесна дека се главни ликови во нивните сказни. „Заслужив ли подземи сама да скитам, /кога толку, ти и јас, се дополнувавме?“ Па сепак за брезата не лаже, веќе ја исекле. Уште една прикриена подреденост на женскиот субјект во однос на машкиот – „на ти ги мисливе – и онака ги поседуваш/за во нив да можеш да се огледуваш“. Во дијалогот Евридика поставува барање – Орфеј да се појави и да не ја заведува со отсуство. И повторно е на показ интригантен женски предлог – „Ако можеше еднаш, не си вчерашен, зошто не би ги смилостивил пак“. Но боговите имаат правила, а тој (кој сепак не е бог) е кревок и немоќен. Наместо да му го извикува името, таа сега е мртва, пепелаво сива со барање да ја памети како жива, кога била среќна во тревите и ливадите и наместо неа, да ги гледа залезите и изгревите, кои таа не може да ги види. Да ја памети како среќна. И повторно имаме парадокс – „не обрнувај внимание на тишинава со која некогаш те викав“ (исто, 43), односно на дело е поетската фигура оксиморон – гласната тишина. Во претпоследниот сонет Хорват дава една животна мудрост: „Наспроти вечноста сме само бубачки. А љубовта, сјај – пред да избега – во окото на плашлива

срна“. Тие што се избрани да живеат, умеат да пеат, па советот е Орфеј да продолжи да пее, повторно и повторно оти без песна ноќта е црна, бескрајно долга, gluva и нема.

Сонетниот венец, или последниот 15. сонет, како што е канонското правило, треба да биде составен од крајните стихови на претходните 14 сонети и најчесто тоа е тест за мајсторството на самиот автор/авторка во осмислувањето на целата композиција на сонетниот венец. Може да се каже дека во случајот на Хорват тоа е мајсторски изведено – каде исчезнал Орфеј, кој ли го зел, додека се плашела од него, знаејќи дека овој пат мракот е вечен. Таа боледува, казнета од својот партнер, кој љубел да има главна улога во сказните. За да го добиеме појасно маестралниот крај на сонетот, ќе ги предадеме последните стихови во целост: „Сакаше сказни,/ за во нив да можеш да се огледуваш/ – па еве ти една, макар, бледа слика/ на тишинава со која некогаш те викав“. Парадоксот станува главно обележје во оваа нова, поинаква и свежа интерпретација на митот за Орфеј и Евридика од македонската поетеса Магдалена Хорват.

5.4. Поетската слика на лебедот како симбол за Орфеј

Иако лебедот како поетски симбол веќе претходно се спомнуваше во контекст на симболизмот, и тоа особено поврзано со концепцијата на Маларме, кој и самиот има таква песна, сепак овој симбол ги влече своите корени од мислењето на Платон, како што веќе се спомена, според кое се смета дека Орфеј, всушност, пред својата следна инкарнација – не одбрал да биде ниту маж ниту жена – бидејќи не сакал да биде роден од жена оти доживеал насилна смрт од женска рака – туку одбрал да стане лебед. Се разбира, лебедот самиот по себе има своја симболика, што е поврзано со тоа дека својата најубава песна ја пее пред смртта и така ја повикува својата сакана. И во македонската поезија се сретнува овој мотив и тој најчесто се восприема низ диоптријата на симболизмот и повторно, низ малармеовската проекција. За тоа стана збор и во истражувањето на Капушевска-Дракулевска, која убаво забележува дека постои еден поетички концепт во македонската поезија во кој песната се поистоветува со лебед, или обратно и дека тоа е најчеста практика во поезијата на Санде Стојчевски (уште од „Кралот на лебедите“ од 1972) и дека симболистичката предлошка е преземена од малармеовската поетика. Од досегашното наше истражување на современата македонска поезија, успеавме да најдеме неколку песни во кои директно се обработува темата на лебедот. Такви песни откривме кај Михаил Ренцов и Јордан Даниловски. Кај Ренцов најдовме дури и две кратки песни, минијатури („Лебед“ и „Лебедот“), кои ќе ги наведеме во целост:

„Лебедот“ (*Издешки*, 2013)

Се оддалечив

Од другите

За да се сретнам

Со себе сам

И да се изедначам

Со својата сенка

– Како лебедот

Со песната.

„Лебед“ (Зраци, 2023)
Сам прогонет во себе Во
ноќна штама
Крик на смрзнат лебед.

И двете песни на Ренцов имаат малармеовски призвук, особено „Лебед“. Сликата на лебедот овде служи како портрет на поетот, во првата песна оној што е осамен се соочува со себеси, односно со својата сенка, или ако сакате сопствената душа. Тој е осамен како и лебедот што пее само кога умира, оти тој со песната всушност ја довикува својата друшка. Во втората песна, пак, имаме трагична слика на смрзнат лебед, повлечен и како што вели поетот, прогонет во себе, кој е во неможност да ја испее лебедовата песна, па го испушта само претсмртниот крик. Во овие два примера се укажува на можноста односно неможноста за песна, кога поетот лебед се сплотува или изедначува со својата сенка или душа и ја испева песната и кога е изгонет во студенилото на својата душа и не е во можност да ја испее својата песна, при што во таа ноќна штама испушта само еден очаен крик како замена за неговата песна.

Песната, пак, „Лебед (меѓу лебедите во ОМ)“ (Книга ОМ, 2004) на Јордан Даниловски е доста разбранувана, разсунета, разглаголена. Во неа сретнуваме пехар и лира, бранувања кои се смируваат од крилата на лебедите во стихот, по небото се слуша сун од камбани, пеперутка што се крева. Таа цела жизнерадосна слика, всушност, го најавува Оној што ухнува во рамницата, пеејќи химни (што упатува директно на никој друг освен на Орфеј), чиј звук се извива дотаму каде што музиката е невозможна, за да можат племиња и номади (дали овде се упатува на далечното шаманско потекло на Орфеј) од врвовите да ја вдишат сè додека не останат без зборови, па да се сетат на своите длабоки корени. Но, последните три стиха кои завршуваат со прашалници како да не сакаат да се открие докрај неговиот идентитет – па оттука и употребата токму на тој збор – непристапен. Пејачот е непристапен затоа што откритието на неговиот идентитет како лебед и како пејач е подобро да остане скриено во прашалници. Нека се навестува одговорот.

Би сакале овде, за крај, да ја споменеме и суптилната и мимикрирана песна „Обид за вознес“ на Весна Ацевска, застапена во книгата *Преобразби* (2022), во која лирското јас прави напори да се преобрази во птица – лебед (или ангел) и во која се провлекува нишка од сказните за жената лебед во словенскиот фолклор.

Овде би требало сепак да се спомене и еден феномен за т.н. претсмртна или лебедова песна. Имено, во историјата на книжевноста постојат примери во кои еден автор го пишува своето дело пред смртта, како некаков аманет. Во нашата книжевност такво заветно дело е „Света песна“ од маестралниот Анте Поповски⁴⁵.

6. Орфејската наспроти прометејската и христијанската поетика

Овде орфејската поезија ќе ја земеме во онаа смисла како што ја сфаќа Пјер Адо – Орфеј како закрилник на природата – и чувар на нејзините тајни (може и тоа да е дел од причините за таинственото и сакрално потекло на орфичкото учење – поетика на натура)

⁴⁵ Види мој текст „Лебедовото Антево откровение“ [Научен симпозиум „Антево дело“ | АНТЕ ПОПОВСКИ \(wordpress.com\)](https://www.wordpress.com)

додека прометејската поезија ќе биде онаа поезија што го следи цивилизацискиот напредок (поетика на култура). Секако таа поделба на орфичка и прометејска поезија веќе постои во светската книжевна критичко-теориска мисла, така што и ние можеме да кажеме дека во нашата поезија има изразито прометејски наспроти орфички поети, да речеме Богомил Ѓузел наспроти Радован Павловски.

Христијанската поетика, пак, овде ќе има сотериолошка природа, со што ќе се доближува до орфичката поезија (овде правиме разлика помеѓу орфејската и орфичката поезија), но наместо Орфеј, во каталогот на поетски ликови ќе се сретнуваат ликовите на Исус и Богородица, иконите, црквите, светците (на пример кај Блаже Конески, Анте Поповски, Михаил Ренцов, Ефтим Клетников). Еден убав осврт на песни со христијанска тематика, односно поезија инспирирана од црковното сликарство (фреските и иконите) дава Владимир Мартиновски во својата книга *Поетски ревизии* (2018)⁴⁶. Но треба да се забележи дека релацијата на авторите со канонизираните светци (па дури и со самиот Исус Христос) не се сведува само на молитвен и пасивен чин, во кој посветениците бараат смирение и помош од нив туку тоа е еден жив и реактивен процес во кој светите луѓе се присутни насекаде, тие се симнуваат од фреските и оживуваат. Таква парадигматична песна наоѓаме кај Анте Поповски „Оро во дворот“, во која како далечна алузија во Циганчето што пее во дворот на селската црква може да се препознае пејачот (од созвездието Цигни/Лебед). Од песната со небески глас, се вознемируваат светците и ангелите, па се фаќаат за рака во дворот да поиграат на ороту, нешто слично како ороту на јудите што го фаќаат во песната за Орфен од *Веда Словена*. Се разбира таа интимизираност со светите ликови (особено со Исус) е особено присутна во песните на Анте Поповски („Јаве во долината на сонот“, „Вознесение“, „Бездетниот Исус“ од *Поезија*, 1990).

Како контрапункт на мотивот на Орфеј, во современата македонска поезија ќе ги сретнеме и ликовите на Пан и Нарцис, и тоа многу повеќе како симболистички импулси (да речеме влијанието на Маларме и Валери), а многу поретка е преработката на ликовите на Аполон и Дионис, како поетски фигури, односно може да се сретнат многу повеќе преку синегдохични алузии, во ликот на пророци или поклоници на виното.

Но поетички погледнато, овде всушност може да се работи и за две спротивставени поетски – имено хомерската поетика наспрема орфичката, односно онаа елаборација на Билјана Ангеловска што е поврзана со хомерските ликови и митови за Тројанската војна (како тема на *Илијадата*), како и со враќањето на Одисеј дома, каде што постои еден орфички елемент – а тоа е катабазичното слегување на Одисеј во Адот. Хомерската поетика е поврзана со херојската смрт и херојството, а орфичката поетика е поврзана со ослободувањето од титанскиот грев, или вид сотериологија. Ако хомерската поетика проповеда за бесмртноста на боговите и за тоа како хероите односно полубоговите да се стекнат со бесмртност, орфичката поетика тврди дека сиот човечки род веќе има дионисиско односно божествено потекло, поради тоа што е создаден од пепелта на титаните кои го растргнале и го проголтале Дионис, а од чија пепел се содадени луѓето. Сепак, она што е задача на орфичката е да се ослободи од првиот титански грев кој лежи во растргнувањето на Дионис и во конзумирањето на самото божество. Па така поистоветувањето на голем дел од светските поети со ликови од *Илијадата* и *Одисејата*, како што се Ахил, Одисеј, Тесеј, Јасон, треба да го земеме како иницијација на поистоветување со културните херои на античкото минато. Тука можеби

⁴⁶ Овде Мартиновски ги анализира и ги наведува песните: „Ангелот на Света Софија“ од Блаже Конески, „Симнување од крстот“ од Михаил Ренцов, „Ангелот од Курбиново“ од Ефтим Клетников, „Фреска“ од Славко Јаневски, „Фреска“ од Чедо Јакимовски и многу други.

треба да се обрне внимание на митовите за создавањето на човекот – едната од страна на Зевс од пепелта на титаните и втората од страна на Прометеј, но тука веќе завлегуваме во трите клучни антички теогонии: Хесиодовата, хомерската и орфичката. Треба да се спомене дека само во Орфичката теогонија има шест генерации на богови и дека шестата, последна генерација, почнува со Дионис.

Иако веќе кажавме дека во нашата поезија македонските автори повеќе посегнувале по ликови од хомерската поетика, најверојатно како најраспространети во културната меморија преку еповите *Илијада* и *Одисеја* (а за чија анализа се произнесе и Билјана Ангеловска во својот научен труд), останува да веруваме дека треба да се откријат и ликовите на орфичката поетика, а не само на нејзиниот родоначалник. Се надеваме дека ова е еден мал прилог кон тоа откривање, иако по прво и повеќе би можело да се зборува за сегмент од орфичката процесија на соочување со вечната ноќ, како вовед во орфичките мистерии.

Сепак, во ова поглавје, би можеле да споменеме конкретни песни кои обработуваат митски ликови, кои на некаков начин кореспондираат со претходните веќе анализирани и проблематизирани во книжевната критика.

Едни од позначајните песни што би требало да се споменат во овој труд, а кои во себе имаат митска преработка, се оние за Прометеј. Такви песни сретнуваме кај Анте Поповски „Свадбата на Прометеј“ или пак кај Богомил Ѓузел „Орелот и Прометеј“. По голема обработка на митските теми би можела да се бара во творештвото на веќе споменатиот Ѓузел, кај Влада Урошевиќ, Ефтим Клетников и евентуално кај Матеја Матевски, во првите книги. Кога сме кај митските ликови, треба да се каже дека Нарцис е особено присутен кај поетите со симболистичка провениенција (дури и како женска фигура – Нарциса во песните на Чедо Јакимовски). Незаобиколни се и мотивите со панот, кои сепак се подзатскриени во нашата поезија, додека видливо се сретнуваат кај Ефтим Клетников – „Бега шумскиот пан“ (*Гласови*, 1987) или кај Матеја Матевски „Даровите на шумскиот бог“ (*Пределите покриени со вода*, 2006). Може да се споменат и варијации на таа тема, како пастир, овчар, оној што свира на кавал, шупелка, а такви мотиви наоѓаме уште и кај Константин Миладинов (тука би можела да се направи една паралела со ликот на Марсија, главниот противник на Аполон). Сепак, при нашите анализи ретко можеше да се сретне мотивот на распеаниот овчар. Она што како тенденција преовлада во истражувањето на современата македонска песна е тоа што општите места со веселба и радост или музика не се толку застапени и дека наместо тоа многу повеќе се сретнува токму обратното, како на пример, песната на Петре М. Андреевски, „Мртвечка свадба“ (*Никоја доба*, 1988), во која всушност се прикажува ритуалниот свадбарски обичај да се канат и мртвите членови од семејството што ја прави свадбената веселба, а исто така е спомнат и ритуалот на бдение на мртвонецот, дури и во давање саркастична слика на мртвонецот чија сенка е присутна во собата за да види дали се исполнува тој обичај правилно, како што е во песната на Блаже Конески „Чување на мртвонец“ (*Златоврв*, 1989).

Иако и во двата случаја на Орфеј/Исус имаме насилна смрт на културниот херој (распнувањето, што не е далеку од растргнувањето) – сепак во современата македонска поезија повеќе преовладува мотивот со распнувањето, односно слегувањето на Исус од крстот, што особено е изразено во поезијата на Анте Поповски и Михаил Ренцов, па сепак тоа не е предадено преку драматични слики на страдање на главните ликови. Наспроти траурните христијански сцени (како извесни парафрази на средновековните фрески), во поезијата на нашите автори се сретнуваат поведри библиски теми како свадбата во Кана и светите тајни на причеста – со лебот како плотта Христова и виното како неговата крв

(Анте Поповски, Ефтим Клетников). Овде ние можеме да направиме далечна алузија со божицата на плодноста и житото Деметра и со Дионис, како богот на виното и тоа да го поврземе со орфичките ритуали, но тоа го оставаме за некои други паралели. Кога сме веќе кај христијанската традиција, нашите поети во својата поезија ги опевале и христијанските обреди, христијанските светци, празнувањата поврзани со нив (Блаже Конески, Анте Поповски, Михаил Ренцов), па дури и нивната загриженост за христијанските храмови, кои претрпувале оштетувања и уништувања низ вековите.

Сепак, треба да се каже дека во сите три поетски она што е заедничко за нив е споменувањето на царството на мртвите. Кај хомерските мотиви тоа е слегувањето на Одисеј во пеколот, за што Ѓузел има насловено и цела збирка, кај орфичките мотиви преку следењето на мртвата сакана, да речеме преку потсетувањето на Данте и неговата Беатриче како кај Блаже Конески и Матеја Матевски, а кај христијанската поетика го имаме соочувањето со мртвите кај Петре М. Андреевски и Петар Т. Бошковски. Сето ова, всушност, ни укажува на шаманската природа на поетот за која знаеле и нашите автори, а за која веќе стана збор во нашето истражување како клучна одлика на Орфеј.

ЗАКЛУЧОК

И по сите направени согледби во однос на митските импулси во нашата поезија, убаво би било да го завршиме ова сиркање во длабините на митот, со сиркање во длабините на јазикот и да се вратиме на познатата книга на Ернест Касирер и на неговото толкување дека митот е вграден во јазикот, нема мит надвор од јазикот, кој и да е тој јазик и дека секој мит се изградува во секој јазик. Јазиците во својата основа се сепак гранки од едно јазично стебло, тие израснуваат од тоа стебло, нивниот корен е заеднички⁴⁸.

На истото становиште е и Хајдегер со неговата најцитирана мисла дека јазикот е куќа/дом на битието. Ние можеме да кажеме дека е повеќе материјал, граѓа за градба на таа куќа. Ако сакаме да го естетизираме исказот, ќе кажеме дека сè што е од направено од јазик, го содржи битието, но дека неговата есенција е во песната. Небаре виш дух на кој не му е дозволено да се овозможи во тело, за да не се изгуби неговата суштина, тој се материјализира како збор – изречен како енергија, напишан како синергија. Со тоа доаѓаме до онаа клучна квинтесенција – дека на почетокот е зборот, тој што го содржи и самиот почеток на сите нешта, зборот седржател, оти во јазикот, како и во зборот, сè се содржи, сè што е постоење, и сè што е непостоење, сè што е видливо, и сè што е невидливо.

Патувањето во Кратилија, како што би рекол Женет во поднасловот на својата книга *Мимологија*, не е завршено, него го започнува одново секој оној што ќе се роди, кој не се раѓа само во тело, туку и во јазикот, тој доживува второ раѓање со првиот свој збор и како што би рекол Конески, во јазикот живееме, јазикот е единствената наша татковина. Јазикот е дом на сите оние што го зборуваат тој јазик, а конечно човечкиот јазик е јазикот на сите, каков и да е тој. Можеби оттука и стравот на Рилке од „јазикот“ на машините и сета технологија што нè опкружува која токму поради тоа што е нема на човечкиот јазик, а вревлива на свој начин, го одделува човекот од себеси и од своето битие.

Но ако ништо друго, денес во ерата на дигиталните медиуми, пораките станаа нешто без кое не може да се замисли современиот живот. Секако и гласот опстојува, но зборот, пишаниот, е незаменлив – затоа што секое битие сака да се согледува, да се созерцува во тоа што постои околу него, сака и да се спојува со она што му е сродно, да се сплотува, да трансцендира, да се врати онаму од каде што дошло.

Кратилизмот останува да биде предизвик и понатаму. Ќе има бројни теории што ќе ја оправдуваат или подобруваат врската меѓу формата и значењето, но тоа ќе остане длабока тајна само за оние што се подготвени да се нурнат во длабините на битието, затоа што таму долу лежат корените на големата смисла. Не треба ли, всушност, причините на кратилизмот, или воопшто основите на размислувањето на Кратил да се бараат во митот за вавилонската кула, како и во прашањето што е тоа што ги направи неразбирливи човечките јазици за луѓето.

Дали со заборавањето на своето божествено потекло и на својот креатор, нешто што беше клучно во орфичката доктрина – да се пие од изворот на сеќавањето, а не на забораот – луѓето го забораваат и својот јазик, оној првичниот и Божји јазик, јазикот на прародителите, па мора да го учат одново и одново за да можат да се сетат и да се сретнат со таа згусната квинтесенција во зборот, со вишиот или светиот дух што таму престојува.

Овде мора да се оградиме во однос на другите јазици што не влегуваат во индоевропското јазично семејство.

Дали Орфеј можеби ја познаваше и ја владееше тајната на зборот? Секако. Неговото пеење ги потсетувало сите нешта, сè што постои да се сетат на себе, на своето потекло дека се родиле во празнината како идеја, како зрнце енергија која потоа се овоплотила во својот конечен облик, онака како што е уредено тоа во космичкиот план. Орфеј бил упатен во тој космички поредок, дури и кога ја поседувал дарбата нештата да забораваат на тој поредок – па планините да се навалат, камењата да се подигнат од своето место, дрвјата да се придвижат со своите корени, рибите да ги извадат главите над вода, а птиците да го запрат летот. Да, Орфеј го знаеше јазикот на битието, затоа и му успеваше да создава чуда.

Ете тука мошне умесно е да си споменеме и на теоретската расправа на Џералд Л. Брнс во неговата книга *Модерната поезија и идејата за јазикот* од 1974 дека поетскиот јазик редовно осцилира меѓу два типа – првиот, херметичкиот, како јазик затворен во себе, себеиспитувачки, кој не реферира кон надвор и кој си е самодоволен, дури и нарцистички вљубен во себе и орфичкиот, кој е потентен, повеќезначаенски, кој ги спојува формата и значењето и се отвора кон севкупното означување на светот.

И ако митот за Орфеј од сферата на обредната преминал во книжевната практика, можеме ли да зборуваме за книжевни орфички мистерии? Затоа што митот за Орфеј од мит за пејачот станува мит за поетот и од мит за лирата станува мит за лириката. Во нејзината заднина, како што можеме да видиме од претходните анализи, е инкорпорирана античката или магичната арс поетика. Се разбира, митот за Орфеј не е специјално ориентиран само кон поезијата, бидејќи неговата приказна – како приказна за слегувањето во Царството на смртта и соочувањето со оностраноста – нашла своја овоплотеност не само во книжевноста (прозата и драмата) туку и во музиката (операта), сликарството и скулптурата. Затоа по прво би можеле да кажеме дека митот за Орфеј станува уметничка постапка како замена за иницијациониот чин. Сепак, исконската врска меѓу митот (за Орфеј) и стихот (или поетската реч) не губи на својата сила бидејќи песната (пеена) останува неприкосновено право на поезијата. И доколку сè уште го уважуваме хомерското правило за наклонетоста на музите за да може поетот да пее – треба да се каже дека една од тие седум музи е и мајката на Орфеј, музата Калиопа, закрилничка на епската поезија, додека лирската поезија (особено љубовната) е под закрилата на музата Ерато, така што не е воопшто чудно што и Орфеј (како и Ерато) се врзува со најпознатиот инструмент од тоа време – лирата, како асоцијација на Аполон.

Знаењето за лирското денес започнува со лирското јас во кое се изразуваат интимните доживувања на поетот и тука завршува сè... Наместо сè да започне како што треба – од почеток... Имено, од лирата и нејзиниот свирач. Или можеби поточно, од музата Ерато и нејзината лира или китара, чиј верен следбеник е Орфеј. И како што се вели дека Ерато ги маѓепсувала просторот и светот со своето пеење, по истото тоа е познат и Орфеј. Ретко некаде може да се сретне податокот дека лирската песна практично се поврзува со пеењето на лира. По тоа е позната подоцна и поетесата Сафо, како своевиден женски Орфеј или, пак, можеби инкарнација на самата муза Ерато. Во историските извори може да се сретне податокот дека и пред Орфеј постоеле големи пејачи/поети (како на пример Лин, учителот на Орфеј), но на никој друг таа лира не се одгласува толку гласно до ден-денес како онаа на Орфеј.

И ако од митот дознаваме дека сè се вдавало во тоа да го слуша певот на големиот пејач – оној што знаел да господари со времето и просторот, што ги знаел имињата на птиците и животните, на ветровите, на облаците, на билките, на дрвјата, на карпите, сè

застанувало во мигот за да се воодушевува и да се соживува со неговиот глас, се поставува прашањето каква е улогата на современиот поет/пејач денес. Дали и тој може и ја поседува таа дарба на општење со светот или, пак, соочен со сопствената урбанизација, ламенти како Рилке над раскилот на таа првобитна врска со мајката Природа.

Таа дарба на Орфеј го прославила меѓу заедницата. Сè до оној момент додека не се случил часот на големата љубов што пламнала помеѓу него и преубавата нимфа Евридика и која насилно згаснала кога Евридика умира од змијата отровница. И сега се поставува клучното прашање – дали чудесната дарба на Орфеј му била дадена за да општи со сеопштиот дух на сите нешта, за да може да ги врати во живот оние што го напуштиле животниот тек? Дали на античките ликови им се даваат дарбите за да можат да го остварат својот голем подвиг (Херакле и неговата сила, Венера и нејзината убавина)? Дали и современиот уметник се соочува со својата судбина за големиот подвиг кога ја открива својата поетска, пејачка, музичка, сликарска, вајарска дарба? Особено кога ќе ја сретне, а и кога ќе ја изгуби својата нимфа? Не станува ли тогаш секој уметник своевиден Орфеј кој бара начини да се справи со загубата и да го одржи контактот со својата сакана што подолго, дури и во соништата и фантазиите?

Моментот кога големиот пејач сиот свој вознес го преобразува во огромна жал по својата сакана (што дури решава да појде во Царството на мртвите за да моли да ја вратат меѓу живите) е момент на соочување со вечниот недостиг, вечниот копнеж по она што за момент си го имал, но си го изгубил.

И дали она што е забрането за живите или да речеме, за обичните смртници – му се допушта на Орфеј само поради неговата благозвучна песна со која успеал да ги разжалости и смилостиви дури и невидливите жители на Подземното царство (Харон, пренесувачот на мртвите души, како и триглавото куче Кербер, кои почнале солзи да леат што од убавина, што од тагата што им ја предизвикувале неговите песни, та го пуштиле понатаму до господарот Хад и господарката Персефона за од нив да измоли враќање на неговата голема љубов). Како да се разбере допуштањето на подземните првенци, кои не останале имуни на неговото пеење и како ретко кога, го одобриле изведувањето на Евридика од светот на мртвите во светот на живите – но само под еден услов – имено, Орфеј да ја изведе од царството без да се сврти за да види дали оди по него, што ќе рече со комплетна доверба во нивната одлука. Има ли денес такви уметници што би се довериле на Божјите решенија безусловно и целосно? Дали овој премин од светот на мртвите во светот на живите е можен денес за современиот уметник, колку тој е посредник меѓу двата света и има ли човештвото потреба од таков посредник и од такво посредништво? Има ли денешниот уметник безмерна и непоколеблива верба дека ќе биде така како што ветиле подземните господари... Има ли сила да додржи дека на крајот на патувањето, што би се рекло на самото излегување од светот на сенките, нема да го покоси сомнежот со кој ќе плати уште едно губење на својата сакана, но овој пат бесповратно. И постои ли и денес, по толку времиња, некој чијашто верба ќе додржи до крајот на патувањето или е тоа сепак несовершеноста на човековата природа да се сомнева до последниот миг, наместо да се препушти на судбината? Овде пред нас се поставува прашањето за вербата на човекот и нејзината истрајност. Вртењето назад и сомневањето се погубни за самата верба. И дали вербата и љубовта одат рака под рака, бидејќи како може да се љуби саканиот/саканата ако се нема верба/доверба во него, нешто налик на верниците кои познато е од библиските текстови бидуваат искушувани токму поради љубовта на Бога кон нив и вербата нивна во Него.

Двојното губење на саканата жена за Орфеј претставувало уште еден удар на судбината дека животот ќе го помине без онаа што најмногу ја сака – само поради својата недоверчивост (не дека подземните господари немало да го одржат својот збор), иако успеал да го направи она што никој смртен пред него не го направил. Едноставно од неговата длабочина се појавил неговиот сомнеж – **дали е можно да ѝ се пркоси на смртта** – еднаш умрениот пак да оживее.

Ова е едната страна на митот и тука фокусот се става на големата љубов на Орфеј за саканата и на неговото слегување по неа во Адот за да ја оживее. И овој аспект е еден од најпознатите од целата содржина на митот. Втората страна на митот е проследувањето на животот на Орфеј сè до неговата смрт. До моментот на излегувањето од Адот, ние сè уште можеме да зборуваме за **Орфеј пејачот**, кој сепак не успева во големиот подвиг. Оттука понатаму пред нас излегува сосема новиот лик на Орфеј. Зошто? Затоа што веќе и не зборуваме за истиот Орфеј. Имено, Орфеј пред слегувањето во Адот е обожениот и омилениот пејач, кој го воспева сето постоење и го оживотворува, а по враќањето од Адот веќе може да се зборува за преобразениот лик на Орфеј, односно за **учителот Орфеј**, кој откако се соочува со Царството на мртвите – ја донесува идејата за преобразбата на сè што постои. По три години осамеништво, по враќањето од Подземното царство, Орфеј се враќа меѓу луѓето со своето знаење за животот отаде, при што ги востановува орфичките иницијации. Ете од овде натаму митот за Орфеј е и мит за орфичката иницијација.

Може ли да се разгледува митот за Орфеј во неговата повеќезначаност – односно првиот степен на митот да се вознесот и љубовта на Орфеј, а вториот степен на митот – знаењето за смртта и подготовката на живите за соочувањето со неа. Враќањето на Орфеј меѓу живите е враќање на Орфеј од мртвите. Но и тоа враќање на Орфеј меѓу живите не се случува веднаш по неговото враќање од мртвите. Повлекувањето во себе и повлекувањето од животот во заедницата условиле извесна социјална исклученост. Седум дена без храна, седум месеци во солзи, Орфеј ја преболувал и оплакувал повторната смрт на Евридика, а од трите години на целосна осаменост најверојатно и се произлезени принципите на новото учење и новите ритуали, кои ги ревидираат аполонискиот и дионисискиот култ – имено, кога се востановува орфичкиот култ. Не би можело ли да се зборува дека Орфеј преостанатиот дел од животот, по враќањето од Подземното царство, го поминал во подготовки за повторна средба со Евридика, односно подготовка на неговата душа со душата на Евридика и дека во копнежот по таа средба се одвивал неговиот живот до неговата смрт? Нешто што како практика редовно им се случува и на романтичарите во песните за мртвата сакана.

Треба да се каже дека одредени митови од античката митологија се поврзани со обредните чинови како што се мистериите, кои се однесуваат на одредени ликови од античката митологија – елевсинските мистерии се поврзани со митот за Деметра и грабнувањето на Персефона од страна на Хад, дионисиските мистерии се поврзани со митот за Дионис и неговото распарчување од страна на титаните и повторното раѓање преку Зевс, аполониските мистерии кои се поврзани со митот за Аполон и неговото пророчко светилиште и неговата посветеност на музиката и медицината, а секако и орфичките мистерии, кои се поврзани со слегувањето на Орфеј по Евридика и неговото волшебено пеење и свирење на лира. Тоа значи дека овие митови претставувале вовед во ритуалните иницијации.

И бидејќи во античката литература ни се познати Хомерските химни како остаток од таа рапсодиска практика – во која задолжителен дел било опевањето на божествата преку химни – такви химни постоеле и при орфичките мистериски иницијации, познати

како Орфички химни. Тие покрај тоа што го отворале ритуалниот чин претставувале и своевидни магиски формули со кои се инвоцирале божествата. Како што е посведочено во античкото сликарство најдено на амфорите и други керамички садови, а и од бројните мозаици, за посветениците на онаа иницијација што ја практикувал самиот Орфеј како директен спроведувач на тие ритуали, тоа бил реален магиски чин во кој Орфеј седнат на столче со лирата в раце ги воведува во мистичните знаења додека иницијантите наметнати само со наметка (инаку сосема голи) во чадот од мирисливите билки и зачини, кои биле задолжителни за орфичката процесија, се здобиваат со знаење за бесмртноста, одново родени (на што имплицира и самата голотија), но овој пат како божествени деца. Тоа не е ни чудно ако се знае дека едно од орфичките упатства најдени на златните таблички во кои е опишана постапката за однесувањето на душата во Подземното царство – е душата да се претстави себеси како дете на Гаја и свездениот Уран, односно како Божји потомок, или потомок од небесен род.

Како ги доживуваме античките митови денес кога тие функционираат само како текстовна предлошка без нивната обредна намена? Па најверојатно како чист книжевен, историски или религиски артефакт. Ако денес, применувајќи ја теоријата на рецепција, денешните читатели и проучувачи на митовите ги сметаме за современи иницијанти, оти митот што иницира секогаш си останува на нивото на задачата, тогаш би можело да се зборува за двозначно восприемање на митот за Орфеј. Имено, првичниот слој конкретно на митот за Орфеј не завршува со приказната за неговото раѓање, живот и смрт, значи тој првостепен слој или ако сакате површинското значење на митот, туку се отвора длабинската негова димензија, односно второстепениот слој, кога Орфеј веќе не е обичен митски лик, ами свештеник од највисок ред, што би се рекло хиерофант, кој воведува во мистичните знаења за универзумот. Овде пред современите иницијанти, всушност, се покажува самата лирска природа на лирскиот пејач Орфеј преку неговите песни (иако под знак на сомнеж во науката), за кои досега се знае дека се 87 на број, познатите Орфички химни. Значи, она што го одржува митот за Орфеј од дамнешни до денешни дни е, всушност, практичната или целисходната страна на митот – имено, дека тој служел и служи за просветување на припадниците на заедницата (во случајов, читателска заедница) и за нивното иницирање во тајните на космичкиот поредок. Современиот слушател/читател станува иницијант, односно го проживува патот на митскиот лик до Царството на сенките и назад, имено преку процесот на идентификација со самиот лик и негово облагородување и обожествување (премин од смртност во бесмртност).

Во прегледите на митските системи и религиозни идеи, особено во делот за античката (или старогрчка) митологија, особено внимание му се посветува токму на ликот на Орфеј и на неговите мистерии, наречени орфички мистерии, од кои потоа произлегло учењето за орфизмот. Она што било општо за сите мистерии и што било задолжително за сите посветеници бил процесот на прочистување. Неколку основни постулати на орфичкото движење, кои требало да ги уважуваат неговите приврзаници биле – одрекување од храна од животинско потекло, дури и одрекување од облека од животинско потекло – памучни и ленени облеку наместо волнени, кадењето со чад од ароматични билки и семиња – темјан, лаванда, миро, почитувањето на богот Дионис како прародител – оти легендата вели дека по растргнувањето на Дионис како жртва од страна на титаните и по нивното спалување од Зевс, пепелта од која е создаден човечкиот род ги содржи и титанските и диониските траги, така што целта на секој орфичар е да се исчисти од титанскиот елемент и да ја спаси својата божественост, односно својата душа. Грижата за душевниот живот е главна обврска на орфичарите. Во таа посветеност тие молат за спасоносната помош од вишите сили, па така 87 орфички химни, всушност, се

опевање на боговите и стекнување на нивната милостивост и благонаклоност оти само преку грижата и чувањето на душата смртните луѓе се стекнуваат со бесмртност и божественост. Душата според орфизмот е бесмртна и божествена творба.

Од досегашните проучувања и проследувања на митовите, се знае дека митовите не се само прости приказни за природата и универзумот ами еден цел теолошко-духовен систем според кој се воделе античките народи. Тој ги одразувал нивните сфаќања и убедувања за животот, а секако и за смртта, како неодвоив дел од животот. Орфизмот, како учење за задгробниот живот на човекот, има особен удел во тоа, ако се знае дека постоел погребен ритуал во кој покојникот добивал упатства за животот отаде, кои биле напишани на златни орфички таблички, како што е веќе познато од египетската традиција со папирусите и хиероглифите на саркофазите во кои биле дадени насоки за дејствување во животот по смртта. Се разбира овде веќе не се оперира со самиот поим на материјалната егзистенција, бидејќи телото се остава (се мумифицира), туку се мисли на животот на душата во другите нивоа на постоење. Животот на душата по смртта на телото е клучната одлика што ги карактеризира овие мистични иницијации.

Митологијата како систем на космолошкото знаење подразбира дека меѓу самите митови постои последователност, односно вмреженост – што би се рекло извесен континуитет на митското време – тука се претставени генерации на персонифицирани планетарни субјекти кога се објаснуваат основните природни феномени преку симболичен начин. Таа уреденост говори за претставување на генезата на светот од самите негови почетоци – што би се рекло од создавањето на небото и земјата и сè по ред. Космогониската димензија на митот е она што го прави вечен.

Би требало да кажеме дека и митот за Орфеј прави извесно вмрежување со други клучни митови, како што е митот за Дионис ако се земе еквивалентноста во начинот на смртта на богот и Орфеј. Иако можеби по прво тука би требало да се зборува за принципи на митското мислење – како што се оние за аполонискиот и дионисискиот култ. Митолозите претпоставуваат дека историскиот Орфеј бил приврзаник и директен учесник во дионисиските иницијации, и не само во нив и дека се обидел да изврши реформа и да ги основа орфичките иницијации како извесен контрапункт на првите, повлијаен од аполониските или делфиските иницијации. Тука се надоврзуваат и елеусинските иницијации, самотрачките иницијации итн. Сите тие, всушност, го оформуваат религиозно-духовното стојалиште на античките народи за верувањето во задгробниот живот и за постоењето на вишите сили – или божества – кои постојат напоредно со материјалниот земен свет на луѓето.

Кога почнала да се губи употребната функција на митот, најчесто придружена со практикувањето на мистичните иницијации, практично се излегло од митската доба – при сменување на еоните едни со други (и се дошло до денешната доба на еонот на Водолијата) при што литературата ја презема таа социјална улога на митот – да просветува и подучува – се разбира, не одделувајќи се од своите корени – митовите. Имено, литературата едноставно ја регенерира таа животворна и пулсирачка енергија на митовите и ја преоблекува во ново руво – својствено на нејзиниот хронотоп. Тоа како тенденција може да се проследи речиси во сите книжевни епохи – особено во добата на класицизмот и романтизмот, а не зачудува и податокот дека еден од најголемите современи раскажувачи на епопеи – писателот на митска фантастика и оксфордски професор Џон Роналд Рејел Толкин – се залага во средината на 20 век – да започне струја на создавање нови митови – се разбира по угледот на старите митови – кога ја востановува т.н. митопоетика. Тој бран на превреднување на митскиот поглед на свет ја зафаќа и денешната книжевна научна мисла – па се појавува и правецот митска критика

или митокритика со нејзиниот најзначаен претставник Нортроп Фрај – кога веќе еднаш се признава дека митското врело во ниту еден момент не пресушило од античките времиња до денешни дни.

Би можело ли да се рече – митот е мртов за да живее митот – небаре книжевноста е самата Евридика – онаа што умира и бидува оживеана – но повторно вратена во царството на илузиите, соништата, фантазиите, на сето она што е нестварно, она царство што можат да го изградат само книжевниците. Дали можеби секој писател – независно прозен или поетски – е Орфеј кој ја оживотворува својата Евридика, пишувајќи за нејзиниот имагинарен свет – свет на замислени и претпоставени реалности. Се разбира дека овде тенденциозно ја наметнуваме орфичката тема во книжевноста како потрага по големата љубов, онаа што еднаш сме ја доживеале и за која вечно копнееме повторно да ја доживееме, а ликот на Орфеј како вечниот иницијатор во космичките таинства.

Па оттука, можеме да зборуваме за лирска наместо за орфичка иницијација, за уметничка наместо за обредна! Модерната уметничка книжевност е сведок (се разбира не книжевноста земена во целост) на процесот на транспонирање на митот во книжевен прозен артефакт (при што митот ќе се доживува како заднина, предлошка или фон и тоа особено во прозните дела – земајќи ги митските матрици како општ глобален наратив), но прашањето за транспонирање на митот во поезијата – особено на митот за Орфеј – би требало да се разгледува не како фон и не како тема, туку како позиција или перспектива преку која ќе се генерира еден поетски текст, или поконкретно еден лирски текст. Тоа би била позицијата или перспективата на самиот Орфеј – односно позајмувањето на неговиот глас или неговата лира. Значи, клучната постапка за произведување на еден лирски текст би била не самата орфичка тема, туку позицијата на античкиот пејач, односно позицијата на современиот поет како Орфеј и неговата идентификација со него, како што веќе видовме од примерите на македонските поети. И нели тука ќе се случи како во примерот на фрејзеровската симпатетичка или имитативна магија – по пат на магиски принцип – да се пренесат дарбите и знаењата од античкиот пејач на денешниот современ пејач т.е. поет. Може ли наместо за транспонирање на митот за Орфеј во поетскиот текст да се зборува – за идентификација со ликот на Орфеј – и со тоа поетскиот текст да прави пресек директно во продлабочениот слој на значењето на митот? Односно, секоја песна да претставува своевиден вовед во орфичката иницијација и поетот самиот себеси да се иницира во орфичката генеалогичка, и тоа не само преку ликот на Орфеј туку и преку сите поети кои го изоделе тој орфички пат, како што веќе покажавме во нашата дисертација – од Шекспир, Данте, Милтон, преку Новалис, Нервал, Маларме, до Рилке, Елиот и Паунд. Се разбира за иницијацијата на македонските поети тоа ќе значи да се чекори по орфичките стапки на Матевски, Шопов, Павловски, Клетников.

Така орфичката иницијација ќе стане поетска и лирска – а иницијаторот ќе биде книжевниот и поетски Орфеј, оти тој во случајот ниту има лира, ниту иницијанти што чекаат во ред за иницијација, бидејќи иницијацијата ќе се префрли на полето на книжевноста, па како потенцијални иницијанти овде ќе се јават не само идните поети, кои првично се и читатели, туку и сите читатели и реципиенти на лирскиот поетски текст. Значи, книжевниот или поетски Орфеј со својот пев или глас што ќе генерира поетски текст нема да иницира реални иницијанти (со име и презиме) ами виртуелни или замислени иницијанти, кои всушност се потенцијалните читатели, од кои ќе се појават и потенцијалните поети лиричари.

Оттука, нашиот мит за Орфеј во современата поезија ќе функционира како орфичка поетика. Во таа лирска иницијација самиот Орфеј ќе му го позајми својот глас или поконкретно својата лира на идниот поет, кој има само празна хартија пред себе и на

која треба да ги оживее зборовите, како што тоа еднаш го правел и самиот Орфеј, кога низ песна го оживотворувал постоењето.

Што прави лиричарот за да ги оживее зборовите? Првата алатка со која се служи е персонификацијата – сè да оживотвори, да му вдахне живот, да му даде душа. На ова место повторно доаѓаме до главната поента на орфизмот – имено, до душевноста. Го прави ли тоа денешниот лиричар за со право да се нарече орфејски потомок? Следствено, митот за Орфеј ќе стане конкретна иницијацииска практика за иницирање на наследниците на орфејскиот пев – имено за лиричарите.

За крај, да видиме преку конкретен пример како би изгледала таа лирска и поетска иницијација, при што ќе ја цитираме песната „Упатства за орфичкиот искушеник“ од Роберт Грејвс, еден од најстрастите проучувачи на античката митологија, која е дел од истоимената збирка објавена на српски јазик (*Uputstva orfičkom iskušniku*, Zrenjanin, 1975, 49, преводот од српски е мој).

Штом твојот збунет дух ќе слезе
Од дневна светлина во темнина, Човеку, запомни го
Она што го преживеа овде во Самотраки,
Она што го преживеа.
Кога ќе поминеш низ седумте поплави на Пеколот
чии сулфурни испарувања ќе ти го исушат грлото,
Пред тебе ќе залебди Салата на Судот, Чудо од
јаспис и оникс.
На левата рака клоцоти црн извор Под
сенката на голем бел кипарис.
Избегни го тој извор, изворот на Заборавот,
Иако обичната толпа брза таму да пие, Избегни
го тој извор.
На десната рака ти лежи тајна локва
Жива од пегави пастрмки и златести риби,
Над неа има леска. Офион,
Прародителската змија низ нејзините гранки таму талка, Со
јазикот саска. Таа света локва
се полни со вода капка по капка; чуварите стојат пред неа,
Кон таа локва потрчај, локвата на Секавањето, Потрчај
кон таа локва.

Тогаш стражарите ќе те одмерат, велејќи:
„Кој си ти, кој? Што имаш да запомниш?
Зар не се плашиш од сиктавиот јазик на Офион?
Подобро оди под кипарисот на изворот, Бегај
од оваа локва“.
Тогаш ќе одговориш: „Од жед сум капнат“. Дајте ми да пијам. Јас
сум Дете на Земјата, Но и на Небото, од Самотраки доаѓам.
Сведочи отсјајот на килибар на моето чело. Од Чистите сум, што можете
да видите и сами.

И од вашето сум трикратно благословено племе, Дете на тројната
Кралица од Самотракија; Се пресметав со сите свои дела од
крв; Ме облекла во наметки како море виолетови И како дете во
млеко сум паднат, Дајте ми да пијам, пресвиснав од жед, Дајте
ми да пијам!“

Тие ќе те прашаат: „А што е со твоите нозе?“ Ти ќе одговориш:
„Нозете и ме доведоа овде, Од уморната кола, годините што
кружат, До оваа мирна кола без тркала: – Персефона. Дај ми да
пијам!“

Тогаш ќе те примат со овошје и цвеќиња, И ќе те одведат кај древното
дрво, леската што капе, Извикувајќи: „Брате наш по бесмртна
крв, Пиј и спомни ја славната Самотракија!“ Тогаш ќе пиеш.

Ќе пиеш колку што можеш од тој свеж пијалак За
да станеш многуте – господари на посветените
Црцорливите духови, безбројните жители на Пеколот
Хероите, витезите на брзи коњи,
Кажувајќи пророштва од големите бели гробови
Додека нимфите те служат. Тие медена вода
Ќе пролеваат како жртва за твоите зимски облици,
За да можеш ти да пиеш.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА

Кирилични извори

- Ангеловска, Билјана. 2006. *Античкиот мит и современата македонска книжевност*. Скопје: Сигмапрес
- Ангеловски, Дарин. 2023. *Споделена антика* (студии и есеи за класичната култура и античката литература). Скопје: Институт за македонска литература
- Бојациевска, Маја. 2002. *Мит, книжевност, идентитет*. Скопје: Сигмапрес
- Бојациевска, Маја. 2018. *Митови, фигури, книжевност, култура*, Скопје: Сигмапрес
- Вангелов, Атанас. 1981 *Литературни студии*. Скопје, Мисла
- Зборник на трудови во чест на Гане Тодоровски*, 2003, Научен собир во чест на 70-годишнината од раѓањето на академик Гане Тодоровски, Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје, Филолошки факултет „Блаже Конески“
- Ѓуриќ, Милош. 1986. *Историја хеленске књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
- Ивановиќ, Радомир. 1979 *Портрети на македонски писатели*. Скопје: Мисла
- Капушевска-Дракулевска, Лидија. 2001. *Поетика на несознајното*. Скопје: Магор
- Китевски, Марко. 1997. *Македонска народна лирика*. Скопје: Култура
- Клетников, Ефтим. 1988 *Јатка*, Скопје: Македонска книга
- Клетников, Ефтим. 1993. *Руско сосвездие*. Скопје: Македонска книга
- Конески, Блаже. 2018. *Светот на песната и легендата (есеи и прилози) (119-126)* од петтиот том на *Целокупните дела на Блаже Конески*. Скопје: МАНУ
- Маларме, Стефан. 1998. *Поезија*. Скопје: Култура
- Мартиновски, Владимир. 2018. *Поетски ревизи*. Скопје: Магор
- Мирча, Елијаде. 2005. *Историја на верувањата и на религиските идеи*, Табернакул, Скопје
- Митевски, Витомир. 1995. *Хомер и Прличев: влијанието на хомерската епска поезија на 'Арматолос' и 'Скендербеј' од Григор С. Прличев*. Скопје: Ѓурѓа
- Митевски, Витомир. 2008. *Епски теми, Античката и македонската епска поезија*, Скопје: Матица
- Митевски, Витомир. 2012. *Душата и духовниот живот во антиката и раното средновековие*. Скопје: Матица македонска
- Мухиќ, Ферид. 2005. *Потомци на боговите*. Скопје: Табернакул
- Мухиќ, Ферид. 2014. *Медот во крвта*. Скопје: Галикул
- Пенушлиски, Кирил. 1996. *Митот и фолклорот*. Скопје: Зумпрес
- Рилке, Рајнер Марија. 1983. *Дуински елегии, Сонети за Орфеј*, препев Душан Томовски. Скопје: Македонска книга
- Саздов, Томе. 1998, *Македонската народна книжевност*. Скопје: Култура
- Тодорова, Лилјана. 1878. „За трансформацијата на античкиот мит на индивидуата во колективен мит на современоста“, *Жива антика*, св. 1-2, 297-307
- Тодорова, Лилјана. 1978. „Митот и симболот како стилски израз на визијата на писателот“, *Семинар за македонски јазик, литература и култура*, Охрид, 28-31 август
- Тодорова, Лилјана. 1981. „Античките митови во современата југословенска и француска драма“, *Трета програма на Радио Скопје*, бр. 7, 159-169.
- Тодорова, Лилјана. 1982-1983, „Параметрите на античкиот мит во современиот театар“, *Годишен зборник*, кн.8-9. Скопје: Филолошки факултет, 137-151. Тодорова, Лилјана. 1982. „Од митот за Сизиф до теоријата на апсурдот кај Ками“. *Литературен збор*, бр. 4 41-47
- Тодорова, Лилјана. 1983. „Парадигматичната функција на митот и симболот“. *Литературен збор*, кн.2., 85-90.
- Тодорова, Лилјана. 1984, „Параметрите на индивидуалниот и на колективниот мит“. *Литературен збор*, кн.2, 45-49.

Урошевиќ, Влада. 1993. *Мутската оска на светот*. Скопје, Студентски збор

Латинични извори

- A Handbook of Critical Approaches to Literature*, 2005. Oxford University Press
- Athanassakis, Apostolos N. and Wolkow, Benjamin M. 2013. *The Orphic Hymns*, translation, introduction and notes, The Johns Hopkins University Press [Orphic Hymns \[num\].pdf \(archive.org\)](#)
- Bacon, Francis. 1884, *Wisdom Of The Ancients*, Boston.
- Bays, Gwendolyn. 1964. *The Orphic Vision: Seer Poets from Novalis to Rimbaud*, Lincoln, University of Nebraska Press
- Blanchot, Maurice. 1982. *The Space of Literature*, London
- Bodkin, Maud. 1934. *Archetypal Patterns of Poetry: Psychological Studies of Imagination*. London: Oxford University Press
- Bremmer, Jan. 1983. *The Early Greek Concept of the Soul*. Princeton: Princeton University Press
- Bremmer, Jan. (ed.) 1988. *Interpretations of Greek Mythology*, Routledge
- Bruns, L. Gerald. 1975, *Modern Poetry and the Idea of Language A Critical and Historical Study*, New Haven: Yale University Press
- Burkhardt, Jakob. 1992. *Povest grčke kulture*, Novi Sad: IK Zorana Stojanovića
- Burkert, Walter. 1985 [1977]. *Greek Religion*, trans. John Raffan. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press
- Cassirer, Ernst. 1946. *Language and Myth* trans. S. Langer, Peter Smith Publishers and Harper & Brothers
- Cassirer, Ernst. 1955. *The Philosophy of Symbolic Forms*, vol. II, trans. R. Manheim, Yale University Press
- Chase, Richard. 1949. *Quest for Myth*, Louisiana State University Press
- Daglas Bush. 1937. *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry*. Cambridge: Massachusetts Harvard University Press
- De Ja'uregui, Miguel Herrero. 2010. *Orphism and Christianity in Late Antiquity*, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York
- Feder, Lilian. 1971. *Ancient Myth in Modern Poetry*, Princeton University Press
- Friedman J.B. 1970. *Orpheus in the Middle Ages*, New York (first published at Harvard University Press, Cambridge [Mass.]
- Furley William D. & Bremer, Jan Maarten. 2001. *Greek Hymns Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic period*. Tubingen
- Graf, Fritz. 1987. "Orpheus: A Poet among Men", In: Jan Bremmer, ed., *Interpretations of Greek Mythology*, 80106. London
- Graves, Robert. 1955. *The Greek Myths*. Volume 1. Baltimore: Penguin Books
- Grejvs, Robert. 1975. *Uputstva orfičkom iskušniku*, Zrenjanin
- Guthrie, William Keith Chambers. 1993 [1935]. *Orpheus and Greek Religion*. Princeton: Princeton University Press.
- Hadot, Pierre, 2006. *The Veil Of Isis, An Essay On The History Of The Idea Of Nature*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England
- Hassan, Ihab. 1982. *Dismemberment of Orpheus, Toward Postmodern Literature*, The University Wisconsin Press, second edition
- Highet, Gilbert. 2015. *The Classical Tradition Greek and Roman Influences On Western Literature*. Oxford University Press
- Kerenyi, Carl. 1959. *The Heroes of the Greeks*, Thames & Hudson
- Lee, M. Owen. 1960/61. *Orpheus and Eurydice: Some Modern Versions* *CJ* 56:307-13.
- Linforth, Ivan M. 1941. *The Arts of Orpheus*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Mackridge, Peter (ed.). 1996, *Ancient Greek Myth in Modern Greek Poetry: Essays in Memory of C.A. Trypanis*, London, Portland
- Marcuse, Herbert. 1985. *Eros i Civilizacija (Filozofsko istraživanje Freuda)*, Zagreb: Naprijed

- McGahey, Robert. 1994. *The Orphic Movement: Shaman to Poet-Thinker in Plato, Nietzsche, & Mallarme*. New York: State University of New York Press
- Meisner, A. Dwayne. 2018. *A. Orphic Tradition and the Birth of the Gods*, Oxford University Press
- Miles, Geoffrey. 1999. *Classical Mythology in English Literature: A Critical Anthology*: Routledge
- Ong, Walter, J. 1982. *Orality and Literacy: The Technologizing of the World*. London and New York: Methuen
- Robbins, Emmet. 1982. „Famous Orpheus“, in: *Orpheus, The Metamorphoses of a Myth*, edited by John Warden. University of Toronto Press
- Segal, Charles. 1989. *Orpheus – The Myth of the Poet*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London
- Sewell, Elizabeth. 1960. *The Orphic Voice: Poetry and Natural History*. New Haven, Conn
- Strandberg, Åke. 2003. *The Orphic Voice*. Upsala
- Strauss A. Walter. 1971. *A Descent and Return – The Orphic Theme in Modern Literature*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts
- Tolkien, J. R. R. (transl.) (1975). „Sir Orfeo“, in C. TOLKIEN (ed.), *Sir Gawain and the Green Knight, Pearl and Sir Orfeo*, New York, pp. 169-190.
- Uzdavinys, Algis. 2011. *Orpheus and the Roots of Platonism*, The Matheson Trust
- Warden, John (ed.) 1982. *Orpheus The Metamorphoses of a Myth*, University of Toronto Press. West,
- Martin, Litchfield. 1983. *The Orphic Poems*. Oxford: Clarendon Press.
- Wheelwright, Philip. 1962. *Metaphor and Reality*, Indiana University Press
- Velek, Rene i Voren Ostin. 1991. *Teorija knizevnosti*, Beograd: Nolit
- Vico, Giambattista. 1948. *The New Science*, translated from the third edition (1744), Cornell University Press, Ithaca, New York

Интернет извори

- Ajdačić, Dejan, 2005. „O religioznim mistifikacijama narodnih pesama balkanskih Slovena u 19. veku“, [пристапено на 9.8.2022] <http://www.tvorac-grad.com/velikani/mistifikacija.html>
- Akritopoulos Alexandros N. 2012. „Seven Languages one Poem: Poetry as Leaven for multi / intercultural Education“
<https://eclass.uowm.gr/modules/document/file.php/ELED174/Seven%20Languages%20one%20Poem.pdf> (International conference Education across borders Florina 5-7 october 2012) Anonymous, *Sir Orfeo* [online text] <https://cpb-us-w2.wpmucdn.com/blogs.cofc.edu/dist/0/550/files/2014/09/Orfeo-sniw69.pdf>
- „Bacon’s essays Wisdom of The Ancients“, copyright, 1884 by Little, Brown, and Company. The University Press, Cambridge, Mass., U.S.A, <http://www.archive.org/details/baconsessayswisdOObacoiala>
- Брунбауер, Улф. 2016, 7, *Динамика на етницитетот: Идентитетот на Помаците*, <https://etno.pmf.ukim.mk/index.php/eaz/article/view/74>
- Верковиќ, С. 1847. *Веда Словена*, книга прва, Београд, https://kupdf.net/download/1042-1077-1076-10721057-1083-1086-1074-1077-1085-1072-1058-1086-1084-1-1874_59f0cc20e2b6f5051327e60f_pdf, со превод на француски јазик [пристапено на 9.8.2022]
- Верковиќ, С. 1881. *Веда Словена*, книга втора, Санкт Петербург, *Veda Slovena* <https://archive.org/vedaslovenablga00verkgoog> [пристапено на 9.8.2022]
- Вестник САФУ. 2022. Философия Обидина Ю.С. 2022. Т. 22, № 1. С. 111–118 „Орфический миф о посмертной судьбе души в философии Платона“, VESTNIK NArFU. Philosophy Obidina Yu.S. 2022, vol. 22, no. 1, pp. 111–118 The Orphic Myth About the Afterlife of the Soul in Plato’s Philosophy
- Гжелак-Мороз, Лиля. 2011. „’Веда Словена’ како документ на словенската свест, европскиот контекст и сопствената традиција“ <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=1023574>
- Graf, Fritz, 2009. „Serious Singing: The Orphic Hymns as Religious Texts“, *Kernos* [Online], 22 | <http://journals.openedition.org/kernos/1784>
- Delphic Hymns* https://en.wikipedia.org/wiki/Delphic_Hymns
- Ковилоски Славчо. 2017. „Наследничката на Хомер: Дафина од Просеник, Серско“, https://www.academia.edu/44367270/Наследничката_на_Хомер_Дафина_од_Просеник_Серско [пристапено на 9.8.2022]

- Младеноски, Ранко. 2011. Александар Македонски во проектот „Веда Словена“ на Верковиќ и Гологанов [https://eprints.ugd.edu.mk/8157/Mladenoski, Ranko \(2011\) Александар III Македонски во проектот „Веда Словена“ на Верковиќ и Гологанов. Годишен зборник на Филолошкиот факултет – Штип, 2. pp. 27-35. ISSN 1857-7059 \[пристапено на 9.8.2022\]](https://eprints.ugd.edu.mk/8157/Mladenoski, Ranko (2011) Александар III Македонски во проектот „Веда Словена“ на Верковиќ и Гологанов. Годишен зборник на Филолошкиот факултет – Штип, 2. pp. 27-35. ISSN 1857-7059 [пристапено на 9.8.2022])
- Радически, Науме. 2014. „За потребата од препрочитување на мистификациите во македонската литература“, w.reper.net.mk/2014/06/12/za-potrebata-od-preprocituvanje-na-mistifikaciite-vomakedonskata-literatura [пристапено на 9.8.2022]
- Romanushyn, Robert D. 2004. „Anyway Why Did It Have To Be The Death of The Poet?“ The Orphic Roots of Jung's Psychology. <https://www.researchgate.net/publication/242563392>
- Тодоровски Гане. 1967. „За и против Веда Словена“, *Годишен зборник на универзитетот во Скопје*, 18, стр. 393-444) [http://periodica.fzf.ukim.edu.mk/godzb/GZ19\(1967\)/GZ19.16.%20Тодоровски,%20Г.%20-%203а%20и%20против%20%27Веда%20Словена%27.pdf](http://periodica.fzf.ukim.edu.mk/godzb/GZ19(1967)/GZ19.16.%20Тодоровски,%20Г.%20-%203а%20и%20против%20%27Веда%20Словена%27.pdf) [пристапено на 9.8.2022]
- Танасковски, Слободан. 2015. *Компаративистичко согледување на нимфите во хеленската и самовилите во јужнословенската митологија* <http://www.systasis.org/index.php/mk/arhiva-20122016/systasis-27-2015>
- Taylor, Thomas, 1896, *The mystical hymns of Orpheus*, translated from the greek, London, <https://platoncphilosophy.org/files/Orphic%20Hymns.pdf>

Уметничка литература

- Андреески, Петре М. 1980. *Птица потајница*. Скопје: Мисла
1988. *Никоја доба*. Скопје: Наша книга
1999. *Лакримариј*. Скопје: Зумпрес
- Анчевски, Зоран. 2009. *Историјата на ветрот*, Скопје: Магор
- Ацевска, Весна. 2022. *Преобразби*. Скопје: Дијалог
- Бошковски, Т. Петар. 1987. *Исполин*. Скопје: Наша книга
2008. *Некој ме уми*. Битола: НИД Микена
- Даниловски, Јордан. 1999. *Мистик*, Скопје: Зумпрес
2002. *Книга Нави*. Скопје: Македонска книга
2004. *Книга Ом*. Скопје: Макавеј
- Ѓузел, Богомил. 1991. *Одбрани песни*. Скопје: Култура
- Јакимовски, Чедо. 2001. *Лесновските свона*. Скопје: Наше дело
- Јаневски, Славко. 1988. *Глуви команди*, Скопје: Мисла
2021. *Поезија*. Скопје: Матица македонска
- Клетников, Ефтим. 1987. *Гласови*. Скопје: Култура 1989.
Триок. Скопје: Мисла
1999. *Кладенец на битието*. Скопје: Мисла
2013. *De profundis*. Скопје: Дијалог
- Конески, Блаже. 1989, *Златоврв*. Скопје: Македонска книга
1990, *Песни*, Скопје: Култура
1993. *Црн овен*. Скопје: Култура
- Матевски, Матеја. 2006. *Пределите покриени со вода*. Скопје: АЕА Мисла
2012. *Згура; Одея по водата; Саке*. Скопје: Матица македонска
2019. *Дождови*. Скопје: Матица македонска
- Муџиќ, Ферид. 1996. *Чадот од догорчето на сонот*, Скопје: Табернакул
- Павловски, Радован. 1986. *Поезија*. Скопје: Наша книга

- Поповски, Анте. 1985. *Корен единак*. Скопје: Мисла
1990. *Поезија*. Скопје: Наша книга
- Ренцов, Михаил. 1988. *Нерези*. Скопје: Наша книга
2006. *Избрани дела, Лирика*, кн. Прва. Скопје: Менора
- Урошевиќ, Влада. 1992. *Атлантида, остатоци*. Скопје: Македонска книга
2020, *333 избрани песни*. Скопје: МАНУ и Магор
- Хорват, Магдалена. 2010, *Синкаво и други песни*. Скопје: Македонска реч
- Шопов, Ацо. 1967. *Небиднина*. Скопје: Македонска книга
1988. *Песни*. Скопје: Македонска книга, Мисла, Култура