

**КРИТИЧКИ ПРЕГЛЕД**

82-3.0(082)(049.3)

Ранко МЛАДЕНОСКИ

**СУШТИНСКИ СТУДИИ ЗА НАРАТИВНАТА ГРАМАТИКА***Навркање кон книѓата Теорија на прозајата, избор на Шекспировите,  
превод и предговор Атанас Вангелов*

Мошне функционалниот и, за тоа време, свежиот структуралистички метод во проучувањето на литературата во македонската книжевна критика на широка врата го внесе професорот Атанас Вангелов кон крајот на седумдесеттите и почетокот на осумдесеттите години на минатиот 20 век. Отпорите кон ваквиот радикален пресврт во македонската книжевна критика тогаш беа очекувани и сосема разбирливи.<sup>1</sup> Очекувани и разбирливи беа тие отпори, зашто беше разбуричкана латентноста на дотогашниот доминантно импресионистички (некои милуваа да го наречат „иманентен“ што значи многу, а кога *нешто* значи *многу* најчесто *штоа* не значи - *нешто*!) комодитет на критиката обременета уште и со соц-реалистичкиот талог. Ниту од тогашен, а уште помалку од денешен аспект за таа „дотогашна“ книжевна критика не може да се рече дека била „егзактна“, зашто впечатокот и паушалните изводи беа нејзиното

„најсилно“ оружје. Се разбира, никој не може (и да сака!) на таа критика да ѝ го одземе местото во историјата и нејзиното значење во развојот на македонската книжевно-критичка мисла. Но, ова последново е и аргумент повеќе за разбирливоста и неопходноста од појавата на нови и свежи книжевно-теориски приоди.<sup>2</sup> Еден од нив беше и структуралистичкиот метод кој во шеесеттите години на 20 век изврши огромно поместување нанапред во проучувањето на литературата, базирајќи се (сакал некој тоа да го признае или не!) пред сè врз сознанијата од руската формалистичка школа. Светот ги прифати структуралистичките начела и сосема разбирливо е што тие беа практично инволвирани и во македонската книжевна критика благодарение на усилбите на Атанас Вангелов кој веќе безмалку три децении ја покажува и ја докажува нивната

<sup>1</sup> Слободан Мицковиќ, на пример, зборува за „фамата“ околу структурализмот: „(...) фамата за структурализмот како метод е претерана зашто методот тука се аплицира од разни аспекти, зависно од природата на делото кое е во прашање, од неговите особености, од неговите стилски доминанти, што е најчесто и основниот приод кој натаму се надоградува“. (Да се види: Креативноста на еден метод, предговор во: Атанас Вангелов, Микрочитања, Македонска книга, Скопје, 1993, стр. X.).

<sup>2</sup> Структуралистичкиот модел, впрочем, и не беше нешто сосема непознато за македонската критика до осумдесеттите години на 20 век. Најсилен аргумент за ова е фактот што Димитар Митрев уште во 1969 година зборуваше за формализмот и за „лингвистичкиот структурализам на Запад“. (Да се види: Критиката помеѓу две димензии, во: Пристапни предавања на МАНУ, 1969; исто во: Огледи и есеи, Наша книга, Скопје, 1970, том 5; и во: Живо дело, Димитар Митрев, Избор, приредување и предговор Катица Кулаковска, Гурѓа, Скопје, 2004, стр. 36.).

ефективност и функционалност во развојот на литературологијата.

Еден мошне значаен прилог кон приближувањето на македонскиот аудиторинум кон структуралистичките, но и кон постструктуралистичките поставки од областа на наратологијата (теорија на раскажувањето) е и книгата „Теорија на прозата“ што ја подготви Атанас Вангелов и која беше објавена во 1996 година како издание на „Детска радост“. Станува збор, всушност, за книга во која се објавуваат шест значајни студии од исто толку автори во превод на македонски јазик од страна на Атанас Вангелов. За оваа книга Вангелов избрал текстови на Маргарет Мекдоналд, Жан Коен, Алжирадес Греимас, Ролан Барт, Цветан Тодоров и Филип Амон. Зошто е тоа така, објаснува експлицитно приредувачот и преведувачот на ова издание: „Изборот текстови во оваа книга која го носи насловот *Теорија на прозата* си постави две задачи: да даде, во прв ред, економичен но и прецизен увид во теоријата на раскажувањето од една и увид во оперативниот потенцијал на теоријата. Така: студијата на Маргарет Мекдоналд се дава на почетокот од предложениот избор затоа што расправа за *особеностите* на тоа кое се подразбира под најопштата категорија *фикција*; по неа следува студијата на Жан Коен кој тргнува од текстот како текст (фактичка, а не замислена *реченица* со која оперира Барт). Студиите на Греимас и Барт се од еминентно *методолошка* природа, додека, по наша проценка, студиите на Цветан Тодоров и Филип Амон се доволно *демонстраативни* за да можат да се примат како апликација на предложена, модерна теорија во областа на раскажувањето“.

Со ваквото појаснување се среќаваме во предговорот на книгава кој носи наслов „Елементи на раскажноста“ во кој Вангелов ги сублимира

резултатите до кои дошле шестемини теоретичари на литературата. Во тој предговор, Вангелов воопшто и не инсистира на поимите структурализам или постструктурализам, ами зборува за „модерна литературна наука“ и за (како што веќе можеше да се види од цитатот погоре) „модерна теорија во областа на раскажувањето“. Овде се врши, всушност, преглед на модерната литературна наука од два аспекта: дијахрониски (историски) и синхрониски (теориски). Се поаѓа од терминот *литерарносѝ* предложен како концепт од страна на Роман Осипович Јакобсон во дваесеттите години на 20 век. Тој термин го означува почетокот на потрагата по еден општ теориски модел во проучувањето на литературата што подразбира да се остави „настрана“ литературата за да може да се проучуваат нејзините особености или, како што се потенцира, да се проучуваат „оние 'нешта' кои од литературата прават - литература“. Така, се стигнува до онаа теза која вели дека „проучувањето на раскажувањето може да се потврди како делотворно само ако се ограничи на - *расказносѝа*“, па раскажувањето се дефинира како „манифестирана, материјална форма на *расказносѝа*“. Понатаму се елаборираат термините (или концептите) „инваријанта“ на Жозеф Бедие и „мотив и сиже“ на Александар Веселовски за да се стигне до моделите кои, според Вангелов, ја градат таа модерна наука за литературата. Станува збор за теориски модели коишто се надградувани и кои го нудат основниот инструментариум чија значајна особеност е оперативната функционалност. Тоа се моделите на Владимир Проп, Клод Леви-Строс, Алжирадес Греимас и на Ролан Барт. Вангелов појаснува дека Проп се занимаваше со книжевно-теориски елаборации на волшебната приказна, додека Строс со митологијата, а Греимас и Барт со изнаоѓање на еден општ

теориски модел за сите раскажувања, односно со една општа теорија на раскажувањето. Се трага, всушност, по една наративна граматика, по изградување на еден теориски наратолошки систем тргнувајќи од сознанијата на лингвистиката и со разграничување на предметот на проучување на лингвистиката, од една, и наратологијата, од друга страна. Лингвистиката, имено, запира со своите проучувања на реченицата зашто, како што вели Барт, кога се зборува за јазикот како систем, отаде реченицата нема ништо друго освен - реченици. Оттука натаму проучувањата ги презема наратологијата која на текстот, односно на дискурсот, гледа како на една „голема реченица“, а на реченицата како на еден „мал дискурс“. Врз таа основа се градат тие теориски модели што веќе ги спомнавме и чии елаборации ги полнат страниците на оваа книга со наслов „Теорија на прозата“.

Првата студија во оваа книга е од Маргарет Мекдоналд со наслов „Јазикот на фикцијата“. Овде се врши елаборација на поимот „фикција“, којшто е својствен за сета уметност, а во тие рамки и за книжевноста, и тоа најчесто преку поимот „имагинација“. Во таа смисла ќе се дефинира книжевноста како раскажување „историја чии ликови, места и настани се речиси сите измислени“. Едно дело кое не содржи ништо имагинарно, појаснува Мекдоналд, може да се вклучи во областа на историјата, на науката, на откритието или пак на биографијата, но затоа пак тоа не е фикција. Исто така, се врши дистинкција меѓу двете основни значења или двете основни употреби на поимот „фикција“ - фикција која се однесува на она што е во делото, во неговата содржина, и фикција што се однесува на самото дело како книжевен производ. Мекдоналд јасно разграничува: „Тоа што е фиктивно не

постои: нема ламји во зоолошката градина. Наспроти тоа, пак, романите на Џејн Остин си постојат живи и здрави. Тие исполнуваат доста полици во библиотеката. Делата на фикцијата, расказите и романите го збогатуваат светот со нови целости. Единствено по однос на нивниот предмет да се употребува терминот 'нестварно'. Следејќи ја таа теза за имагинарноста, односно за измисленоста (фиктивност) на она за што раскажуваат литературните дела, авторката доаѓа до оној познат заклучок за тоа дека писателите „многу измислуваат“ и „многу лажат“: „Сигурно е дека Џејн Остин 'мами' дека постоела некоја девојка по име Ема Вудхаус, дека таа имала определени особености и оти нејзе ѝ се случило нешто“. Се вели и тоа дека речениците што ѝ припаѓаат на фикцијата изразуваат лажни тврдења и дека раскажувањето настани е мошне блиску до лажењето, до колку тоа не е лажење, но и дека целта на еден раскажувач е да го „изигра“ оној кому му се обраќа и дека тој (раскажувачот) навистина го постигнува тоа. Токму затоа се предлага на раскажувањето да му се приоѓа од тој аспект, како на дело исполнето со фикција и од тој аспект да се анализираат неговите составни делови. Во таа смисла, ирелевантно е прашањето за стварноста вистинитост или лажност на книжевните дела, затоа што во областа на фикцијата јазикот се користи за да се твори: „Еден раскажувач остварува нешто; тој не соопштува - или барем не го прави тоа на прво место - вистиносни или лажни информации. Да се раскаже една приказна, тоа значи да се породи нешто, а не да се соопштат факти“. Бидејќи е фикција, во едно книжевно раскажување, на пример, не може да има (ниту пак да се зборува за) „личности“, туку има (и треба да се зборува за) „ликови“. Децидна е во таа смисла Маргарет Мекдоналд: „Ние не велиме дека некој автор создава личности или човечки суштества, туку *ликови* кои заедно со нивниот декор и со ситуациите во кои се наоѓаат тие се дел од некое

раскажување. (...) Наспрема тоа пак, сосем е вообичаено да се каже дека некој автор создал некои ликови како и сè што е неопходно за нивното функционирање“. Во врска со ова, мошне илустративна е дополнителната забелешка на Мекдоналд која вели: „Ликовите играат некоја улога; личностите си го живеат својот сопствен живот“. Од тој аспект треба да се гледа, всушност, на сета уметност и на сите уметнички дела, а во тие рамки и на книжевните дела, зашто, како што заклучува авторката, „тоа што е вистина за ликовите подеднакво важи и за другите фикциски елементи на едно раскажување“. Како општ закон на раскажувањата (фикциите) се предлага Аристотеловиот поим „веројатност“ кој овде се видоизменува во „уметничка плаузибилност“ што, пак, подразбира убедливо раскажување кое како такво е примено од публиката, односно од рецепиентите, зашто, како што потенцира Аристотел, „неможноста која уверува, вреди повеќе од можноста која не уверува“.

Жан Коен во „Семантичко рамниште: приреденост“, што е всушност втората студија во оваа книга, расправа за категоријата приреденост, односно координација во рамките на „големата реченица“ наречена дискурс. Станува збор за координација меѓу елементите на две или повеќе реченици, односно во поширока смисла на елементите на дискурсот. Да се приреди, во најшироката смисла на тој збор, појаснува Коен, значи да се „постави нешто заедно“ и во таа смисла тој зборува за „онаа приредена последователност од реченици што се нарекува дискурс“. Таа приредена последователност, според Коен, се покорува на кодификувани граматички принуди, односно таа се покорува на барањето за хомогеност, морфолошка и функционална истовремено, на приредените термини. Логиката е таа

почетна точка од која се тргнува во елаборацијата на приреденоста (координацијата), односно логичката врска што ги обединува приредените елементи. Коен се повикува на тезата на Шарл Бали кој тврди дека „две реченици се приредени кога втората ја има како тема првата“, но дополнува дека приречувањето не се прави од еден термин кон друг, ами со двата термина кон некој имплицитен подмет (субјект). Тој елаборира: „Така, се чини, дека е тешко во реченицата: 'Небото е сино и сонцето блеска' да се направи, од втората реченица, прирок за првата; полесно е, напротив, од двете да се направи прирок за некој имплицитен подмет: на пример, за состојбата на времето“, па ќе дополни дека „приреденоста е само еден вид на приречувањето“. Зборувајќи за поврзанооста на мислата, Коен прави една паралела меѓу науката и поезијата, па ќе заклучи дека таа поврзаност е сосема очигледна и разбирлива во науката. Во поезијата, пак, состојбите не се такви, па ќе се изврши една дистинкција меѓу класичната поезија и модерната поезија. Класичната поезија го задржува тоа правило на приреденост, односно таа поврзува логички хомогени термини, додека со епохата на романтизмот во поезијата почнува системски да се користи непоследователноста како пос-тапка. Се повикува овде ставот на Валери: „Романтизмот го реши укинувањето на ропството на себеси. Како суштина тој го има изоставањето на низата во идеите“. Две категории се суштински, според Коен, во разликувањето на класичната и на модерната поезија, а тоа се „разумот“ и „не-разумот“. Разумот е последување и класичната поезија се придржува до тоа, односно не ја употребува „непоследователноста“. За непочитувањето на „разумот“ Коен појаснува: „Романтичарите имаа таква смелост: да го скршат редот на говорот. Треба, нема сомнение, на Рембо со неговите *Илуминации*, да му се припише одговорноста за решителниот

скок отаде границата која го дели разумот од не-разумот. Тој е првиот кој, со оглед на тоа, како што се вели, го проговори 'модерниот јазик на поезијата'. Меѓутоа, романтизмот е тој кој го стори првиот чекор“. Овие и други негови тези, Жан Коен ги поткрепува постојано со бројни илустративни примери со чија помош многу полесно може да се следат неговите размислувања и неговите ставови. Преку примерот на „Проста ноќна песна“ од Артур Рембо, авторот на оваа студија нè воведува во својот заклучок за приреченоста и приредувањето во надреалистичката поезија, но на едно повисоко трансцедентно рамниште на натстварноста, зашто како што ќе заклучи Коен: „(...) поезијата е, како и прозата, говор кој авторот му го упатува на својот читател. Нема говор доколку нема општење. За да се оствари песната како песна, треба да биде разбрана од оној кому му се упатува таа. Поетизацијата е процес со две лица, корелативни и симултани: отстапка и сведување на отстапката (редукција), деструкција и реконструкција. За да функционира поетски песната, потребно е *во свесџа на чиијашелолој значењето да исчезнува и пак да се пронаоѓа истовремено*“.

Уште на почетокот од својата студија со наслов „Елементи за една наративна граматика“ Алжирадес Ж. Греимас се навраќа на парцијалните резултати кои дотогаш се постигнати во наратолошко-семиолошките проучувања на фолклорот од страна на Владимир Проп, на митот од страна на Клод Леви-Строс и на театарот од страна на Етјен Сурио. Ваквите парцијални проучувања на граматикалноста на раскажувањето и резултатите постигнати со нив, според Греимас, даваат основа за градење на една универзална наративна граматика: „За тоа време нашата потесна грижа се состоеше во

тоа да се прошири колку што е можно полето на примена на наративната анализа како и што повеќе да се формализираат одделните модели што се јавија во текот на истражувањето: нам ни се стори дека е важно да се инсистира, над сè, на семиолингвистичкиот карактер на користените категории во изработката на тие модели, гарантирани со нивната универзалност, како и на средството за интеграција на наративните структури во една воопштена семиотичка теорија“. Во предговорот кон овој избор, а во врска со моделот на Греимас, Атанас Вангелов појаснува: „Ширењето на 'полето' има амбиција да ги 'покрие' сите можни раскажувања или, како што е вообичаено да се каже денес, да се креира модел на нарацијата како виртуелност. Формализацијата на постојните модели (пред сè моделите на Проп и на Строс) треба да ги задоволи критериумите: едноставност (таа ја условува неговата оперативност) и општост (таа ја гарантира неговата апликација)“. Греимас трага, всушност, по една општа семиотика и една основна семантика кои би ги дале контурите на една основна граматика, па во продолжение зборува токму за елементите на таа основна граматика задржувајќи се на неколку проблемски точки: таксиномиско јадро; наративизација на таксиномјата; ориентација на синтаксичките операции и својствата на една основна граматика. Така Греимас стигнува до елаборирањето на елементите на една површинска граматика на раскажувањето каде издвојува неколку видови наративни искази: прост наративен исказ; модални искази; описни искази; атрибутивни искази. Постапката на Греимас е аналитична и сублимативна. Така, на пример, тој кај модалитетите ќе издвои една таканаречена „хиерархија на модалните вредности“ (сака - знае - може - прави) која, пак, од своја страна ќе му послужи во елаборацијата на подметот, односно субјектот (еден од шесте видови актанти во неговиот актанцијален модел), но и на неговите врски и неговите односи

со преостанатите видови актанти - функции на ликот (објект, испраќач, примач, помошник, противник). Сосема на крајот во делот „Општа форма на наративната граматика“ Греимас ги сублимира своите сознанија каде што го остава отворено прашањето за потрагата по една „лингвистичка манифестација на ораскажнетото значење“.

Мошне интересни и впечатливи се воведните белешки на Ролан Барт во неговата студија со наслов „Увод во структуралната анализа на раскажувањето“. Откако ќе констатира дека на светов постојат безброј раскажувања и дека раскажувањето почнува со самата историја на човештвото, тој го поставува прашањето за потребата или за излишноста од еден општ структурен модел кој ќе ги опише сите раскажувања. Барт застанува на становиштето дека може и дека треба да се трага по еден таков општ модел: „Далеку од тоа да се напушти секаква амбиција да се зборува за раскажувањето, под изговор дека е во прашање универзален факт, легитимно е, значи, повремено да се измачуваме со наративните форми (уште од Аристотела наваму)“. Тргувајќи од тоа, Барт го поставува и суштинското прашање на кое нуди и одговор: „Значи, каде да се бара структурата на раскажувањето? Несомнено во - раскажувањата“. На таа точка од сознанието веќе се отвора и прашањето за патиштата, односно за методите со чија помош треба да се трага по општата структура на раскажувањето. Во таа смисла Ролан Барт ја посочува заблудата на истражувањата кои тргнуваат од индуктивниот метод (од посебното кон општото), односно кои си поставиле задача најпрво да ги опишат сите раскажувања, па врз таа основа да се изведе тој посакуван општ модел на нарацијата. Погрешно е тоа гледиште, вели Барт, и повикувајќи се на

практиката од лингвистиката предлага наратологијата да тргне во потрагата по општ модел по дедуктивен пат, што подразбира поставување на еден хипотетичен модел на опишувањето, односно една теорија. Барт не се сомнева дека тој модел треба да се позајми од лингвистиката: „Се чини разумно, на сегашниот степен од истражувањето да ѝ се даде самата лингвистика како модел-основоположник на структуралната анализа на раскажувањето“. Бидејќи е тоа така, Барт натаму го врши неопходното разграничување на предметот на проучување на лингвистиката од една и, како што вели тој, структуралната анализа на раскажувањето, односно наратологијата, од друга страна. Лингвистиката запира со своите проучувања кај реченицата, зашто отаде реченицата има само - реченици. Барт вака го илустрира тоа: „Откако, веќе, ботаничарот дал опис на цветот, тој не може да се занимава со опишувањето букет“. Оттука натаму, значи, проучувањето го презема наратологијата која ќе се занимава со проучување на низата од реченици, односно со проучување на елементите на дискурсот којшто, пак, ќе се детерминира како „голема реченица“. Барт, очигледно, инсистира на хомологијата меѓу реченицата и дискурсот. Тој, провизорно како што самиот вели, издвојува три големи типови дискурс: метонимиски (раскажување), метафорички (поезија, лирика, пословици) и ентимемски (интелектуален дискурс) по што ќе почне да трага, „потамина“, по рамништата на раскажувањето па ќе предложи три рамништа во дејноста на нарацијата: рамниште на функции (функциите на Проп и Бремон), рамниште на дејства (актантите кај Греимас) и рамниште на нарацијата (дискурсот кај Тодоров). Натаму, се разбира, поодделно се елаборираат трите рамништа. За да ја илустрираме систематичноста со која Барт ѝ приоѓа на секоја проблематика, ќе

ги наведеме постапките што тој ги предлага за да се стигне до определба на единиците на раскажувањето: да се раздели раскажувањето; да се определат сегментите на наративниот дискурс; да се дистрибуираат тие во мал број класи; да се дефинираат најмалите наративни единици. Но: „Според интегративната перспектива која се дефинира тука, анализата не може да се задоволи со една чисто дистрибутивна дефиниција на единиците: треба, уште отсега, значењето да биде критериум за единиците: токму функционалниот карактер на некои сегменти од приказната прави единици: оттаму и името 'функции' што веднаш им се дало на тие први единици“. Токму заради тоа Барт ќе го постави натаму прашањето во врска со тоа дали сè е функционално во дадено раскажување и дали сè има значење, па ќе заклучи дека не постои раскажување што не е направено од функции и дека сè, до различни степени, има значење во раскажувањето. „Или сè има значење, или ништо нема значење“, констатира Барт. Тој натаму издвојува класи на единици кои ќе ги нарече *функции* и *индиции*. Функциите се дистрибутивни единици и посочуваат метонимиски односи, додека индициите се интегративни единици и посочуваат метафорички односи. Во рамките на функциите се издвојуваат две поткласи - *јаора* (гнезда) и *капитализи*, а во рамките на индициите - *индиции во ѝојесна смисла* и *информанџи* (известители). Следува натаму една мошне прегледна елаборација на овие, според Барт, минимални единици на раскажувањето, а таквата прегледност и илустративност ја среќаваме и во разработката на другите две рамништа на раскажувањето - дејствата (актантите) и нарацијата (дискурсот).

Петтата студија во „Теорија на прозата“ е онаа на Цветан Тодоров со наслов „Категории на литературното

раскажување“. Уште на почетокот Тодоров потсетува на Јакобсоновата теза за проучување на *литерарноста*, а не на литературата, појаснувајќи дека не треба да се проучува делото, туку виртуелностите на литературниот дискурс кои го овозможуваат тоа дело, зашто „токму по тој начин литературните проучувања ќе можат да станат наука“. Како свој прилог кон градењето на таа литературна наука, Тодоров предлага неколку теориски категории и модели кои ги дефинира и ги илустрира преку дескрипција на романот „Опасни врски“. Тој тргнува од две категории - значимоста и толкувањето. За значимоста (или функцијата) на еден елемент на делото ќе рече дека е тоа неговата можност да влезе во сооднос со други елементи на тоа дело и со делото во целост, а за толкувањето ќе потенцира дека е тоа различно според личноста на критичарот, според неговите идеолошки гледишта и според епохата. „Тука нашата задача - вели Тодоров - се состои во тоа да се предложи еден систем од поими кои би можеле да послужат при проучувањето на литературниот дискурс. Од една страна, ние се ограничуваме на прозните дела, а пак од друга страна, на едно рамниште на општост во делото: рамништето на раскажувањето“. На тоа рамниште Тодоров ќе издвои два аспекта на литературното дело: *приказна* и *дискурс*. Приказната повикува некоја стварност, настани кои поминале, додека дискурсот се однесува на начинот на кој раскажувачот го запознава рецепиентот со тие настани. Приказната е конвенција, но таа е и апстракција, вели Тодоров и издвојува две рамништа на приказната: *логика на дејствијата* и *ликовните и нивните односи*. Во тие рамки Цветан Тодоров елаборира неколку категории како што се: повторувањата; моделот тријада; хомологиски модел; природи на базата; правилото опозиција; правилото

пасив; сушноста и појавата; преобразби на ликовите; правила на дејствата. Интересно е да се погледнат правилата на дејства кои Тодоров ги изведува потпирајќи се на односите меѓу ликовите во романот „Опасни врски“, а за кои тврди дека може да се вклучат како теориски модел во наратологијата. Во врска со вториот аспект на раскажувањето определен како дискурс, Тодоров предлага постапките на дискурсот да се класифицираат во три групи: време на раскажувањето; видови (аспекти) на раскажувањето; начини на раскажувањето. И овде тој елаборира неколку поими, односно категории: временска деформација; наниз, алтернација, вклоп; време на писмото, време на читањето; различните варијанти на односот наратор - лик; сушноста и појавата; објективноста и субјективноста на јазикот итн. Сето тоа, вели Тодоров, ја создава литературната структура на делото, односно создава некој *ред*. Меѓутоа, тој натаму зборува и за прекршувањето на тој ред како особеност на таканаречената литерарност: прекршокот во приказната; прекршокот во дискурсот; вредноста на прекршокот и за „прекршокот како типологиски критериум“, зашто, како што нагласува, можно е да се најде сличен прекршок во сите раскажувања што, пак, од своја страна „може да послужи како критериум за една идна типологија на литературните раскажувања“.

Филип Амон во студијата „За еден семиологиски статус на ликот“ расчистува бројни нејаснотии и недоразбирања во врска со сфаќањето на поимот *лик*. На самиот почеток на оваа мошне значајна студија Амон ја елаборира неопходната дистинкција меѓу поимите *лик* и *личност*. Зборувајќи за примената на психолошкиот модел при анализата на ликот, Амон потенцира дека се вршат нефункционални и, поради тоа, непотребни психологизации при интерпретациите на ликовите од конкретни дела. Тој не го отфрла

психолошкиот пристап при анализата на ликот, туку само потсетува дека не може и не смее тоа да биде единствениот приод, односно не со психологизми: „Само по себе се разбира дека една концепција за ликот не може да биде независна од општата концепција за личноста, за субјектот, за единката (=индивидуа). Не може, меѓутоа, да не се зачуди човек кога гледа толку анализи кои често се напрегаат да остварат некој пристап или пак некоја методологија која постава крупни барања по однос на предметната цел, а кои се заглавуваат во тој проблем и кои, на таа точка, напуштаат секаква строгост при што се препуштаат на најзододедниот психологизам (Дали Жан Сорел е дволичен човек? Како да се објасни истрелот од пиштол на г-ѓа Ренал? Се почнува пловидба во целосна правна расправа по начин како да се зборува за *живи* суштества, во врска со кои треба да се најде оправдание за некое несоодветно однесување)“. Таквата незавидна состојба со теоријата на книжевниот лик, според Амон, се разрешува со наратолошко-семиолошкиот пристап кон овој мошне значаен и мошне функционален наративен сегмент. Во таа смисла ликот ќе биде дефиниран како знак кој се исполнува (се интегрира) со значенски единици во текот на раскажувачката постапка. На крајот од наративната структура (роман, расказ, драма, еп и слично) ликот ќе биде исполнет со значење, односно ќе биде интегриран, се разбира, според интенцијата на авторот. Знаците со кои се интегрира ликот се нарекуваат *семи* кои се, всушност, својства, особини, етикети, атрибути на ликот. Таквиот приод кон ликот го доведува Амон до онаа теза за тоа дека ликот не е исклучиво антропоморфен, односно дека не мора секогаш да се зборува за ликот како за „личност“. Во улога на лик можат да се јават разни предмети, амбиентот, описот и слично. Амон илустрира: „(...) јајцата, брашното, путерот, гасот се 'ликови', доведени на сцената од кујнскиот рецепт; така и микробот, вирусот, крвното зрнце,



органот се 'ликови' на текст кој раскажува еволутивен процес на некоја болест". Меѓу другото, Амон вели дека ликот е толку реконструкција на читателот колку и конструкција на текстот. Во таа смисла тој зборува и за културната компетенција на читателот, односно колку еден читател ќе може да го „прочита“ ликот, но и како еден ист лик ќе се чита различно во различни епохи, односно од читатели со различни културни компетенции и со различни културни кодови. Откако ќе ги даде основните семиолошки одредници за поимот *лик*, Амон ќе изврши една класификација на ликовите врз основа на семиолошкото тројство (семантика, синтакса, прагматика) на ликови-референти, ликови-деиктици, ликови-анафори. Ликовите-референти се тие кои упатуваат на одредена стварност, упатуваат на нешто познато: историски, митолошки, алегориски ликови. Ликовите-деиктици се признаци за присутноста на авторот во текстот, за присутноста на читателот и слично. Ликовите-анафори упатуваат внатре во самиот текст; тие се елементи кои имаат организаторска и кохезивна функција, потсетуваат на нешто веќе прочитано во текстот или предвидуваат нешто што натаму следува во истиот текст. Покрај ова, Амон во оваа студија се занимава и конкретно со етикетите (семите, атрибутите) со кои се интегрира ликот, а кои се значајни за неговата семиолошка анализа. Како илустрација би ја спомнале неговата расправа за името и презимето на ликот како негов значаен атрибут, и особено расправата за мотивираноста, односно немотивираноста на личното име на ликот. Значајно е овде тоа што Амон се повикува на авторитети како што се Клод Леви-Строс, Ролан Барт, Лео Шпицер, Емил Зола и други кои имаат дури и спротивставени мислења за (не)мотивираноста на личното име на

ликот. Исто така, овде се разграничуваат и поимите *лик* и *акџанџи*, односно она што ликот „е“ и она што ликот „прави“. Ликот му припаѓа на површинското рамниште на дискурсот (семантиката, неговото значење), а актантот му припаѓа на длабинското рамниште на текстот (синтаксата, предикативноста на ликот). Значајно е да се спомне овде и онаа дистинкција која Амон ја врши некаде на крајот на својата студија меѓу поимите *лик* и *јунак*, односно детерминантите кои тој ги нуди за поимот *јунак*. Накратко кажано - мошне значајна студија која разјаснува многу дилеми поврзани со поимот *лик*.

Тоа се шесте студии кои ги исполнуваат страниците на „Теорија на прозата“. Дури и од ваквото бегло поминување преку нејзината содржина станува јасно дека зборуваме за книга која ја нуди суштината на структуралистичките и постструктуралистичките книжевно-теориски проучувања или, како што инсистира приредувачот на ова издание, суштината на една модерна литературна наука. На македонската читателска публика Атанас Вангелов, потпирајќи се на своите богати познавања и на своето повеќедецениско искуство, ѝ понуди вредно дело од областа на наратологијата. „Теорија на прозата“ е книга која, иако издадена пред десет години, уште долго време нема ништо да загуби од својата актуелност. Имињата кои овде се застапени со свои студии дадоа огромен придонес во унапредувањето на книжевно-теориската мисла и несомнено е дека секој натамошен чекор во наратологијата ќе мора претходно да ги следи нивните траги. Тоа, секако, е повеќе од аргумент за ова навраќање кон брилијантните студии во оваа книга приредени и преведени од професорот Атанас Вангелов кој го направи оној значаен пресврт во македонската книжевна критика во минатиот век.