

**УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ – ШТИП**

**ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ**



**РАНКО МЛАДЕНОСКИ**

**ТЕОРИЈА НА КНИЖЕВНОСТА**

**Штип, 2018**



**РАНКО МЛАДЕНОСКИ**  
**ТЕОРИЈА НА КНИЖЕВНОСТА**

**Автор:**

Вон. проф. д-р Ранко Младеноски

**ТЕОРИЈА НА КНИЖЕВНОСТА**

**Рецензенти:**

Проф. д-р Виолета Димова  
Проф. д-р Луси Караниколова–Чочоровска

**Лектор:**

Вон. проф. д-р Ранко Младеноски

**Техничко уредување:**

Вон. проф. д-р Ранко Младеноски

**Издавач:**

Универзитет „Гоце Делчев“ – Штип

**Објавено во е-библиотека:**

<https://e-lib.ugd.edu.mk>

CIP – Каталогизација во публикација  
Национална и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“, Скопје

821.0(075.8)

МЛАДЕНОСКИ, Ранко

Теорија на книжевноста [Електронски извор : рецензиран учебник] / Ранко Младеноски.  
– Штип : Универзитет „Гоце Делчев“, Филолошки факултет, 2018.

Начин на пристап (URL): <https://e-lib.ugd.edu.mk/755>. Текст во PDF формат. Содржи:  
270 стр., табели, графички прикази, фусноти кон текстот. – Речник на термини: стр.  
242-264. – Библиографија: стр. 265-269. – Биографски податоци за авторот: стр. 270.

ISBN 978-608-244-555-7

1. Младеноски, Ранко [автор]

а) Теорија на книжевноста – Високошколски учебници  
COBISS.MK-ID 108471818

**УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ – ШТИП  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ**



**РАНКО МЛАДЕНОСКИ**  
**ТЕОРИЈА НА КНИЖЕВНОСТА**

**Штип, 2018**

## СОДРЖИНА

<i>Предговор</i> .....	7
<i>Предметна програма за курсот Теорија на книжевноста</i> .....	8
<i>Литература за курсот Теорија на книжевноста</i> .....	9

### ПРВ ДЕЛ

### ДИЈАХРОНИЈА

1. Теоријата на книжевноста меѓу науките.....	11
1.1. Теорија на книжевноста – појава и поим.....	12
2. Историјатот на теоријата на книжевноста (општи дијахрониски аспекти).....	15
2.1. Поетика.....	16
2.2. Позитивизам.....	20
2.3. Формализам.....	22
2.4. Структурализам.....	24
2.5. Постструктурализам.....	28
2.6. Постколонијална теорија.....	30
2.7. Теориите и апстракциите.....	33
3. Книжевни епохи и книжевни правци.....	36
3.1. Антика (античка книжевност).....	37
3.2. Среден век (средновековна книжевност).....	38
3.3. Хуманизам и ренесанса.....	39
3.4. Барок („златен век“)......	41
3.5. Класицизам (неокласицизам/ псевдокласицизам).....	42
3.6. Просветителство (рационализам).....	44
3.7. Романтизам.....	45
3.8. Реализам.....	47
3.8.1. Натурализам.....	50
3.9. Модернизам.....	51
3.9.1. Симболизам.....	53
3.9.2. Импресионизам.....	54
3.9.3. Експресионизам.....	54
3.9.4. Надреализам.....	56
3.9.5. Егзистенцијализам.....	57
3.10. Постмодернизам.....	58

### ВТОР ДЕЛ

### СИНХРОНИЈА

I. СИСТЕМАТИЗАЦИЈА НА ПРЕДМЕТОТ НА ПРОУЧУВАЊЕ.....	64
1. Класификација на книжевноста.....	65
2. Книжевни родови и видови.....	67
2.1. Лирика.....	68
2.2. Епика.....	77
2.3. Драма.....	78
2.4. Лирско-епски видови.....	81
II. ДРАМАТУРГИЈА (ТЕОРИЈА НА ДРАМАТА).....	83
1. Драматургија – поим.....	86
2. Драма – поим.....	88
3. Основни драмски специфики.....	90
3.1. Дејство → конфликт → тензија.....	90
3.2. Дијалог и монолог.....	91
3.3. Композиција.....	92
3.4. Видови.....	93
4. Книжевно-теориски читања на драмата.....	98
4.1. <i>Поетиката</i> на Аристотел.....	98
4.2. Актантниот модел на Грејмас.....	103
4.3. Драмските стапици на Стефановски.....	104

III. НАРАТОЛОГИЈА (ТЕОРИЈА НА ПРОЗАТА).....	109
1. Наратологија – поим.....	110
2. Проза – поим.....	112
3. Наратолошки модели.....	113
3.1. Моделот на Владимир Јаковлевич Проп.....	113
3.2. Актантниот модел на Алжирдас Жилиен Грејмас.....	129
3.3. Моделот на Ролан Барт.....	134
4. Семиологија на книжевниот лик.....	140
4.1. Книжевниот лик како знак.....	141
4.2. Семантичко интегрирање на книжевниот лик.....	147
4.3. Семантичка дезинтеграција на книжевниот лик.....	153
4.4. Типологија на книжевниот лик.....	160
IV. ПОЕТОЛОГИЈА (ТЕОРИЈА НА ПОЕЗИЈАТА).....	162
1. Поетологија – значење и синоними.....	163
2. Поезија – поим.....	165
3. Стилски фигури (метаболи).....	167
3.1. Стилски фигури – поим.....	167
3.2. Класификација на стилските фигури.....	168
3.3. Стилските фигури низ дефиниции и илустрации.....	169
3.3.1. Фонолошки стилски фигури (метаплазми).....	169
3.3.2. Синтаксички стилски фигури (метатакси).....	173
3.3.3. Семантички стилски фигури (метасемеми).....	177
3.3.4. Логички стилски фигури (металогизми).....	186
<b>ТРЕТ ДЕЛ</b>	
<b>АПЛИКАЦИИ</b>	
I. ДРАМАТУРШКИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ	
Прилог 1: Анализа на драмата „Македонска крвава свадба“.....	193
Прилог 2: Монодрамата „На Ножот“ од Ковилоски.....	199
II. НАРАТОЛОШКИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ	
Прилог 3: Одметнатите ликови во „Керката на математичарот“ од Андоновски.....	205
Прилог 4: Нарацијата во „Пророкот од Дискантрија“ од Михајловски.....	215
III. ПОЕТОЛОШКИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ	
Прилог 5: Песните-молитви во поезијата на Конески.....	231
Прилог 6: Метафорично-метонимиската поезија на Пренцова.....	237
<i>Речник на термини</i> .....	242
<i>Библиографија</i> .....	265
<i>Биографски податоци за авторот</i> .....	270





## ПРЕДГОВОР

Во овој учебник е системски елаборирана содржината којашто е предвидена со Предметната програма за курсот *Теорија на книжевноста* што е задолжителен предмет за студентите од втора година од Катедрата за македонски јазик и книжевност, но како изборен предмет го посетуваат овој курс и студентите од втора година од другите катедри на Филолошкиот факултет во Штип – Катедра за англиски јазик и книжевност, Катедра за германски јазик и книжевност, Катедра за турски јазик и книжевност и Катедра за италијански јазик и книжевност. Учебникот во голема мера ќе им го олесни на студентите совладувањето на сложената и апстрактна материја од областа на теоријата на книжевноста, но и ќе ги упати кон голем број дополнителни библиографски единици од истата област со чија помош ќе можат да ги прошират, да ги продлабочат и да ги унапредат своите знаења и вештини што се неопходни за анализирање и интерпретирање на книжевни дела од каков било вид.

Содржината во учебникот *Теорија на книжевноста* е изложена во три дела, односно во три поглавја: а) Прв дел – Дијахронија; б) Втор дел – Синхронија; в) Трет дел – Апликации.

Во првиот дел од учебникот („Дијахронија“) се појаснуваат историските аспекти на теоријата на книжевноста како научна дисциплина во рамките на општата наука за книжевноста. Имено, покрај прашањето за местото на теоријата на книжевноста меѓу науките, овде се третира и проблематиката поврзана со појавата и развојот на теоријата на книжевноста од античкиот период до денес (од поетиката па сè до постструктурализмот и постколонијалната теорија), како и суштинските особености на книжевните епохи (стилски формации) и на книжевните правци. Свесни сме дека проблематиката поврзана со истражувањата на книжевните епохи повеќе ѝ припаѓа на историјата на книжевноста отколку на теоријата на книжевноста, но елаборацијата на книжевните епохи во голем дел разработува и прашања од книжевната теорија (појава на нови книжевни видови, различни поетики во разни епохи и различни стилови во книжевните дела, теориски разработки на конкретните книжевни епохи од нивни значајни претставници и слично) што беше доволна причина да приложиме во овој учебник и една панорамска слика за книжевните епохи и правци.

Вториот дел од овој учебник („Синхронија“) ги опфаќа најсуштинските структурни сегменти на книжевноста. Најпрво се нудат неколку пристапи во класификацијата на книжевноста, со посебен осврт на книжевните родови и на книжевните видови, а потоа се обработуваат теориските аспекти на трите основни облици во кои се појавува книжевноста – драмата, прозата и поезијата. Тоа значи дека најпрво се нудат основите на драматургијата (теоријата на драмата) при што се појаснуваат термините „драма“ и „драматургија“, се елаборираат основните драмски структури, а посебно внимание се обрнува на Аристотеловата книга „За поетиката“, но и на делото „Мала книга на стапици“ од нашиот познат драмски автор и драматург Горан Стефановски. Во однос на теоријата на прозата, овде се фокусираме на моделите за анализа на прозата од познати и признати наратолози како што се Владимир Јаковлевич Пропп, Алжирдас Жилиен Грејмас и Ролан Барт, а подетално се обработени и семиолошките аспекти на книжевниот лик според истражувањата на Филип Амон. Во рамките, пак, на теоријата на поезијата акцентот е ставен на стилските фигури (метаболи) и тоа преку три методолошки пристапи – класификација, дефиниција, илустрација.

Во третиот дел од учебникот („Апликации“) се приложени практични примери на анализа (интерпретација) на конкретни книжевно-уметнички дела – драмски, прозни и поетски. Целта на овој дел од учебникот *Теорија на книжевноста* е студентите да ја увидат практичната (апликативната) функција на книжевно-теориските модели врз одредени сегменти од точно определен белетристички материјал што е, всушност, и фундаменталната наставна задача на курсот по *Теорија на книжевноста*. Покрај сето тоа, на крајот од овој учебник се нуди и *Речник на термини* што во голема мера ќе им го олесни на студентите следењето и разбирањето на планираните методски единици што, секако, ќе резултира со поуспешно совладување на предвидената материја за студискиот предмет *Теорија на книжевноста*, а идентична улога има и приложената *Библиографија*.

Проф. д-р Ранко Младеноски  
септември, 2018 година

**ПРЕДМЕТНА ПРОГРАМА ЗА КУРСОТ  
ТЕОРИЈА НА КНИЖЕВНОСТА**

<p>1. Вовед: местото на теоријата на книжевноста како научна дисциплина во рамките на општата наука за книжевноста.</p>
<p>2. Историјатот на теоријата на книжевноста – општи карактеристики.</p> <ul style="list-style-type: none"><li>а) поезика (античка, средновековна, класицистичка).</li><li>б) позитивизам.</li><li>в) формализам.</li><li>г) структурализам.</li><li>д) постструктурализам.</li><li>ѓ) постколонијална теорија.</li></ul>
<p>3. Книжевни епохи и книжевни правци</p>
<p>4. Класификација на книжевноста – три основни видови на поделба на книжевноста.</p> <ul style="list-style-type: none"><li>а) според авторството и начинот на пренесување на книжевноста до реципиентите (народна и уметничка книжевноста).</li><li>б) според формата на книжевните дела (поезија и проза).</li><li>в) според формата и содржината на книжевните дела (лирика, епика, драма).</li></ul>
<p>5. Книжевни родови и видови (основни особености).</p>
<p>6. Теорија на драмата (поим и суштински карактеристики).</p> <ul style="list-style-type: none"><li>а) Трагедија – „За поетиката“ од Аристотел.</li><li>б) Драмските стапици на Горан Стефановски.</li></ul>
<p>7. Теорија на прозата. Модели за анализа (интерпретација) на прозата.</p> <ul style="list-style-type: none"><li>а) Моделот на Владимир Јаковлевич Проп.</li><li>б) Моделот на Ролан Барт.</li><li>в) Моделот на Алжирдас Жилиен Грејмас.</li><li>г) Семиолошки аспекти на книжевниот лик.</li></ul>
<p>8. Теорија на поезијата.</p> <ul style="list-style-type: none"><li>а) Стилски фигури (метаболи).</li></ul>

## ЛИТЕРАТУРА ЗА КУРСОТ ТЕОРИЈА НА КНИЖЕВНОСТА

### I. Книжевно-теориска

1. Андоновски, Венко (1997). *Структурата на македонскиот реалистичен роман*. Скопје: Детска радост.
2. Андоновски, Венко (приредувач) (2007). *Судбината на значењето: од Сосип до Дерида*. Скопје: Култура.
3. Андоновски, Венко (2011). *Обдукација/абдукација на теоријата, Том I: Жива семиотика*. Скопје: Галикул.
4. Андоновски, Венко (2013). *Обдукација/абдукација на теоријата, Том II: Наратологија (Шеесет години македонски роман: 1952-2012)*. Скопје: Галикул.
5. Аристотел (1990). *За поетиката*. Превод од старогрчки Михаил Д. Петрушевски. Скопје: Култура.
6. Вангелов, Атанас (приредувач) (1996). *Теорија на прозата*. Избор на текстовите, превод и предговор Атанас Вангелов. Скопје: Детска радост.
7. Дикро Освалд, Тодоров Цветан (1994). *Енциклопедиски речник на науките за јазикот (1 и 2)*. Превод Атанас Вангелов. Скопје: Детска радост.
8. Ѓорѓиева Димова, Марија (2017). *Теоријата на книжевност во (интер)акција*. Скопје: Македоника литера.
9. Лотман, Јуриј М. (2005). *Структурата на уметничкиот текст*. Превод од руски јазик Евтим Манев. Скопје: Македонска реч.
10. Лотман, Јуриј М. (2006). *Семиосфера: во световите на мислењето*. Превод Марија Ѓорѓиева. Скопје: Три.
11. Младеноски, Ранко (2012). *Наратологија*. Штип: Универзитет „Гоце Делчев“, Филолошки факултет.
12. Младеноски, Ранко (2014). *Теорија на поезијата*. Штип: Универзитет „Гоце Делчев“, Филолошки факултет.
13. Младеноски, Ранко (2014). *Деконструкција на ликот*. Скопје: Македонска реч.
14. Пропп, Владимир Јаковлевич (2009). *Морфологија на сказната*. Скопје: Македонска реч.
15. Стефановски, Горан (2003). *Мала книга на стапици*. Скопје: Табернакул.
16. Ќулавкова, Ката (приредувач) (2007). *Поимник на книжевната теорија*. Скопје: Македонска академија на науките и уметностите.

\*

17. Biti, Vladimir (1997). *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
18. Ibersfeld, An (1982). *Čitanje pozorišta*. Beograd: »Vuk Karadžić«.
19. *Rečnik književnih termina* (1991). Banja Luka: Institut za književnost i umetnost u Beogradu, Romanov.

### II. Апликативна

1. Андоновски, Венко (2006). *Вештица*. Скопје: Култура.
2. Андоновски, Венко (2009). *Папокот на светот*. Скопје: Табернакул.
3. Андоновски, Венко (2013). *Ќерката на Математичарот*. Скопје: Табернакул.
4. Андреевски, Петре М. (1984). *Дениција*. Во: Петре М. Андреевски. *Поезија*. Скопје: Наша книга.
5. Конески, Блаже (1988). *Црква*. Скопје: Мисла.
6. Конески, Блаже (2011). *Поезија*. Книга прва. Приредил: Милан Ѓурчинов. Скопје: Македонска академија на науките и уметностите.
7. Конески, Блаже (2011). *Поезија*. Книга втора. Приредил: Милан Ѓурчинов. Скопје: Македонска академија на науките и уметностите.
8. Крле, Ристо (1986). *Парите се отепувачка*. Скопје: Наша книга, Македонска книга, Култура, Мисла.
9. Михајловски, Драги (1990). *Ѓон*. Скопје: Култура.
10. Михајловски, Драги (2001). *Пророкот од Дискантрија*. Скопје: Каприкорнус.
11. Михајловски, Драги (2003). *Раскази од шест кат*. Скопје: Каприкорнус.
12. Софокле (1991). *Ојдип тиранин* (Цар Едип). Скопје: Мисла.

**ПРВ ДЕЛ**  
**ДИЈАХРОНИЈА**

## 1. ТЕОРИЈАТА НА КНИЖЕВНОСТА МЕЃУ НАУКИТЕ

Теоријата на книжевноста е спознајна дисциплина чишто зачетоци се лоцираат уште во времето на Аристотел, односно во 4 век пр.н.е. Од тогаш до денес теоријата на книжевноста постигна огромни резултати во проучувањата и истражувањата поврзани, пред сè, со синхрониските специфики на книжевно-уметничките дела. За да се разбере подобро карактерот на теоријата на книжевноста како научна дисциплина треба да се погледне накратко нејзината позиционираност во светот на науките.

Под терминот *наука* (лат. *scientia* што значи *знаење, наука*) се подразбира систем од знаење, односно систем за проучување на одредена област преку точно определени методи, основи и цели. Науката, имено, претставува „систем од знаења за законитостите во развојот на природата, општеството и на мислењето; одделна гранка од тие знаења“. (Толковен речник на македонскиот јазик, Т III, 2006). За да биде наука во вистинска смисла на зборот, секоја научна дисциплина, односно дисциплина на спознанието треба да исполнува три основни услови, т.е. предуслови: а) да го определи предметот на проучување; б) да ги детерминира методите на проучување и истражување; в) да изгради стабилен термилошки систем.

Во најопшта смисла, науките се класифицирани во две групи: природни науки (ги проучуваат природните појави и законитости и животот од биолошки аспект) и општествени науки (ги проучуваат општествените појави и законитости и човековото однесување). Според тоа, природни науки се астрономија, биологија, физика, географија, геологија, хемија, математика, енергетика, геологија, хидрологија, биотехнологија, медицина, стоматологија, фармација и други. Во општествените науки, пак, спаѓаат антропологија, демографија, економија, педагогија, политикологија, психологија, социологија, историја, археологија, лингвистика, филозофија, историја на уметноста, етнологија, теологија, наука за книжевноста (литературологија) итн. Од друга страна, во некои класификациски системи „неприродните“ дисциплини се делат на општествени науки, хуманистички науки и уметности. Покрај сето ова, во општоприфатената меѓународна Фраскатијева класификација на научните дисциплини (Службен весник на Република Македонија, бр. 103, 30 јули 2010: 49-93) науките се подредени во шест групи: а) природно-математички науки во кои спаѓаат астрономија, биологија, физика, географија, геологија, хемија, математика, информатика и други; б) техничко-технолошки науки меѓу кои се архитектура, електротехника, енергетика, геодезија, металургија, рударство и други; в) медицински науки и здравство каде што спаѓаат научните дисциплини медицина, стоматологија, фармација, медицинска технологија, психијатрија и многу други; г) биотехнички науки како што се наука за земјиштето, хидрологија, ветеринарна медицина, биотехнологија, прехранбена технологија и други; д) општествени науки во кои спаѓаат антропологија, демографија, економија, педагогија, политикологија, право, психологија, социологија и други; е) хуманистички науки како што се историја, археологија, лингвистика, филозофија, историја на уметноста, етнологија, теологија, наука за книжевноста и други.

Може да се забележи дека во општествените (или хуманистичко-општествените) науки спаѓа и општата наука за книжевноста којашто, како што се гледа и од самото име на оваа наука, се занимава со проучување на првопројавите, особините, спецификите и естетските вредности на литературата (книжевноста). Иако постојат бројни дефиниции и многубројни екстензивни детерминации за книжевноста (литературата), сепак таа најчесто се дефинира како уметност на зборот. Тоа, секако, значи дека книжевноста, како што нагласува професорот Атанас Вангелов во неговата суптилна елаборација за наратолошкиот модел на Ролан Барт, има, пред сè, вербален карактер:

„Прва работа на која инсистира Барт е: легитимноста на тој тип истражувања во областа на раскажувањето. Како што може и да се очекува, по аргументи за 'легитимноста' се трага во доменот на јазикот. Со оглед на простиот факт што, уште на самите почетоци на систематското теоретско мислење за литературата (традицијата што ја востанови *Поетиката* на Аристотел), воопшто не се оспорува нејзиниот вербален карактер: таа 'потекнува' од – зборови, манипулира со – зборови и, во крајна смисла, произведува зборови“. (Вангелов, 1996: 34).

Во рамките на науката за книжевноста (науката за литературата, односно литературологијата), пак, спаѓаат три основни научни дисциплини: а) историја на

книжевноста; б) теорија на книжевноста; в) книжевна критика. Јасно е дека овие три спознајни дисциплини од науката за книжевноста не се изолирани меѓу себе, туку напротив – тие се наоѓаат во една функционална интеракција и меѓусебно се испреплетуваат и се надополнуваат.



*Историјата на книжевноста* го проучува хронолошкиот развој на книжевноста од нејзините почетоци па сè до современите текови во литературата. Во тие историски (дијахрониски) проучувања на книжевноста се земаат предвид, пред сè, општествените (економските, социјалните, политичките, културните) околности во кои се појавува и се развива книжевноста како уметност. Во таа смисла, се разликуваат три вида на историјата на книжевноста: а) историја на одредена книжевност (на некоја национална книжевност, на пример); б) компаративна историја на книжевноста (на пример, споредбено проучување на две национални книжевности или, пак, на книжевни дела од различни стилски формации); в) општа историја на книжевноста која ги истражува и ги проучува книжевно-уметничките појави што се значајни за сета светска книжевност.

*Книжевната критика*, пак, се занимава со вреднување, односно со валоризирање на книжевните дела (романи, раскази, драми, поетски дела и слично) од аспект на нивната уметничката (естетска) вредност. Книжевната критика во голема мера ги ползува сознанијата на историјата на книжевноста и на теоријата на книжевноста.

### 1.1. Теорија на книжевноста – појава и поим

Да расчистиме најпрво со потеклото на синтагматскиот термин *теорија на книжевноста*. Терминот *теорија на книжевноста* се појавува во 19 век како замена за стариот термин *поетика* (poietikè téchnē = поетска уметност, поетска вештина) при што неговото значење се поистоветува со општата наука за книжевноста. Меѓутоа, кон средината на минатиот 20 век терминот *теорија на книжевноста* добива специфично значење со тоа што се врши тријадна дистинкција меѓу теоријата на книжевноста, историјата на книжевноста и книжевната критика како посебни научни дисциплини во општата наука за книжевноста. (Velek & Voren, 1965: 52-60). За разлика од старата поетика која има доминантно нормативен карактер, односно нуди упатства за тоа како да се пишуваат книжевните дела со висока естетска вредност (типичен пример за тоа е Аристотеловата книга „За поетиката“), современата теорија на книжевноста е доминантно дескриптивна – таа ги опишува, ги анализира и ги интерпретира книжевните дела, но и создава модели за таквите анализи и

интерпретации. Тоа значи дека наша задача тука ќе биде да го определеме денешното, современото значење на терминот *теорија на книжевноста*.<sup>1</sup>

Терминот *теорија* (*theōria* = гледање, набљудување) има многубројни значења, но неговата полисемија може да се сведе на неколку основни, суштински детерминации. Имено, терминот *теорија* значи: „1. научно, систематско толкување на законитостите во развитокот на природата и општеството; 2. основни научни поими на некоја научна дисциплина, наука воопшто; 3. систем на изложени идеи и сознанија за една област, обопштување на стекнатото искуство, потврдено во практиката. (Ширилова, 2006). За терминот *книжевност (литература)* веќе кажавме погоре дека најчесто се дефинира како уметност на зборот и нагласивме дека е неспорен нејзиниот вербален карактер. Предмет, пак, на истражување и проучување на теоријата на книжевноста се книжевно-уметничките (литературно-уметничките) дела, односно нивните специфични особености.

Методите (начините, патиштата) на истражување во теоријата на книжевноста се идентични со оние од преостанатите хуманистичко-општествени науки (особено со оние од лингвистиката), како што се, на пример, анализа, синтеза, индукција, дедукција, компаративистика итн. Треба да се истакне дека со досегашната богата традиција во разоткривањето на тајните на литературните дела беа приложени голем број модели за анализа и интерпретација на уметничката литература, а паралелно со тоа беше изграден еден, во помала или во поголема мера, функционален терминологски систем.

Врз основа на сето ова што се кажа погоре, можеме сега да приложиме една општа и релативно кратка дефиниција за теоријата на книжевноста:

*Теоријата на книжевноста е научна дисциплина со која системски се истражуваат и се проучуваат спецификите на литературно-уметничките дела, законитостите, начелата и принципите на создавањето на литературата, како и методите за анализирање и интерпретирање на литературните дела.*

Ќе нагласиме тука уште еднаш дека теоријата на книжевноста не е дисциплина што е изолирана од историјата на книжевноста и од книжевната критика. Напротив, овие три дисциплини од науката за книжевноста функционираат во тријадно единство и се надополнуваат една со друга. На крајот на краиштата, теоријата на книжевноста не само што не е изолирана ниту од многу други научни дисциплини туку и ги ползува често методите и резултатите од нивните истражувања како, на пример, од лингвистиката, семиотиката, психологијата, социологијата, историјата, археологијата, етнологијата, филозофијата, дидактиката итн.

Во теоријата на книжевноста, исто така, може да се изделат три основни научни (спознајни) поддисциплини коишто имаат свои специфични предмети, области и методи на истражување: а) теорија на драмата (драматургија); б) теорија на прозата (наратологија); в) теорија на поезијата (поетологија). Драматургијата ги проучува особините на драмското книжевно творештво, наратологијата се занимава со истражувања поврзани со книжевната проза, додека поетологијата се однесува на проучувањето на книжевно-уметничките дела пишувани во форма на стих. Овие три поддисциплини од теоријата на книжевноста ќе бидат предмет на посебна, детална елаборација во оваа книга.

<sup>1</sup> За проблемите и, пред сè, за дилемите во врска со дефинирањето на теоријата на книжевноста како наука и на нејзините методи, мошне сликовито зборува Тери Иглтон во „Литературни теории“. Да се види: Иглтон, 2000: 207.

### ПРАШАЊА И ЗАДАЧИ

1. Што значи терминот *наука*?
2. Во која група на науките спаѓа теоријата на книжевноста?
3. Што е теоријата на книжевноста?
4. Споредете ги дефинициите за неколку науки со дефиницијата за теоријата на книжевноста како научна дисциплина и откријте ги разликите меѓу нив.
5. Направете список во кој ќе ги наведете најзначајните карактеристики на теоријата на книжевноста како научна дисциплина.



## 2. ИСТОРИЈАТОТ НА ТЕОРИЈАТА НА КНИЖЕВНОСТА (ОПШТИ ДИЈАХРОНИСКИ АСПЕКТИ)

Една од суштинските дилеми со која се соочуваат истражувачите на сложените процеси во дијахронискиот развој на теоријата на книжевноста се состои во следново: како, на кој начин да се систематизира обемната и мошне разновидна материја од досегашните проучувања на синхрониските аспекти на книжевно-уметничкото творештво. Причината за тоа можеме да ја лоцираме во големиот број методи и школи за книжевно-теориски истражувања што се појавуваат од антиката до денес во разни периоди и на различни простори, но и во мноштвото од индивидуални модели што не се подаваат лесно на „вкалапување“ во какви било општи групации и формации на теориското проучување на книжевноста. Ваквиот „метеж“ во книжевната теорија настанал особено во 20 век со појавата и со динамичниот развој на бројни школи и методи што резултираше со нови пристапи во анализата и интерпретацијата на книжевноста, но и со нови научни дисциплини и поддисциплини и на европскиот и на американскиот континент. Сосема друго е прашањето, се разбира, колку и кои од тие нови теории (школи, методи, начела, принципи...) беа навистина „нови“.<sup>2</sup>

Развојот на теоријата на книжевноста до почетокот на 20 век е едноставен и може да се сублимира во две термилошки одредници – поетика (од антиката до средината на 19 век) и позитивизам (во втората половина на 19 век). И во тоа се согласни безмалку сите истражувачи. Меѓутоа, од втората деценија на 20 век па сè до овие две децении од 21 век дијахрониските книжевно-теориски состојби се многу посложени што доведе до различни, но и меѓусебно спротивставени класификациски потфати при научната обработка на сите школи и методи што се појавија во овој период. Има обиди сета таа обемна и сложена материја да се сведе на неколку (според некои три, според други четири, според трети пет) т.н. „револуции“ во подемот на книжевно-теориската мисла во 20 и 21 век со различни детерминации од разни автори: феноменолошка, структуралистичка (семиотичка, структуралистичко-семиотичка), постструктуралистичка (деконструктивистичка, интертекстуална, имаголошка...), културолошка (постколонијална, интеркултуролошка, интердисциплинарна...) итн. Наспроти ова, се појавуваат мошне сложени и, поради тоа, непрегледни класификации во кои се набројуваат сите школи и методи, а притоа не се водеше сметка за некакви строги критериуми при класификацијата ниту, пак, за строги термилошки детерминации поради што се оставаше простор за бројни дилеми: лингвистички метод, стилистичка критика, структурална стилистика, формализам (антипозитивизам), феноменолошки метод, нова критика, социолошки метод, теорија на рецепција, структурализам, семиотичка теорија, постструктурализам, деконструктивизам, нов историцизам, интертекстуална теорија, психоаналитичка критика, антрополошки метод, културолошки метод, феминистичка критика, марксистичка критика... Од друга страна, во некои идентични класификации кон сето ова се приложуваат и еко-критика, американски прагматизам, теорија на информацијата (комуниколошки метод) и слично. Сепак, најчудното и најзбунувачкото во ваквите класификациски системи е тоа што еден ист „метод“ може да се сретне со синонимни термини: психолошки метод и психоаналитички метод (небаре психолошкиот метод не беше во исто време и психоаналитички метод); социолошки метод и марксистички метод (небаре во марксистичкиот метод не се доминантни социолошките истражувања); формализам, структурализам и наратологија (небаре наратологијата како научна поддисциплина во рамките на теоријата на книжевноста не беше основана со формалистичките и особено со структуралистичките проучувања на книжевноста) и така натаму. Токму затоа, може да се каже дека поголемиот број од ваквите класификации повеќе ја „затемнуваат“ отколку што ја „расветлуваат“ дијахрониската патека на теоријата на книжевноста.

Сепак, факт е дека сите тие книжевно-теориски методи што се појавија од 19 век до денес може да се сведат на три основни приоди во интерпретацијата на книжевните дела: методи во кои во центарот на вниманието е авторот; методи во кои во центарот на вниманието е самото книжевно дело; методи во кои во центарот на вниманието е читателот (односно реципиентот). Ваквиот став го застапуваат бројни истражувачи на полето на книжевната

<sup>2</sup> За „староста“ на божемните „нови“ книжевни теории задолжително да се погледне: Андоновски, 2011: 11-24.

теорија меѓу кои е и Тери Иглтон, еден од најдобрите познавачи на историјатот на книжевните проучувања:

„Историјата на модерната теорија на литературата би можеле да ја поделиме на три етапи: преокупација со авторот (романтизмот и деветнаесеттиот век), ексклузивното интересирање за текстот (*новата критика*) и сигнификантното свртување на вниманието кон читателот, особено во последните години“ (Иглтон, 2000: 81).

На следната табела го прикажуваме ваквото класифицирање на методите во три суштински групи, односно етапи.

ТРИ ОСНОВНИ ПРИОДИ ВО ИНТЕРПРЕТАЦИЈАТА НА КНИЖЕВНОСТА		
Авторот во центарот на книжевните проучувања	Книжевното дело во центарот на книжевните проучувања	Реципиентот (читателот) во центарот на книжевните проучувања
позитивизам	формализам, нова критика, структурализам...	постструктурализам, (деконструктивизам), теорија на рецепцијата...

Табела 1

*Основни приоди во книжевните интерпретации*

Ќе ги разгледаме овде подетално оние книжевно-теориски школи и методи кои најсоодветно ја одразуваат ваквата класификација, но и кои носеа со себе иновации од суштинско значење за интерпретацијата на книжевно-уметничкото творештво. Во таа смисла, покрај поетиката (од античкиот период па сè до 18 век) ќе бидат елаборирани позитивизмот, формализмот, структурализмот, постструктурализмот и постколонијалната теорија (за која одредени истражувачи тврдат дека е дел од постструктуралистичкиот метод) со што ќе бидат опфатени, во една општа смисла, сите периоди од историскиот развој (дијахронијата) на теоријата на книжевноста.

### 2.1. Поетика

Со зачетоците на научното промислување и проучување на книжевноста како уметност се соочуваме уште во античкиот период и тоа, пред сè, во рамките на филозофските елаборации во врска со прашањата за смислата на книжевноста и на уметноста воопшто, за односот меѓу книжевноста и филозофијата, за основните начела и за целта на книжевното творештво. Се разбира, состојбите со книжевноста и нејзината структура во антиката не се идентични со она што ние денес го подразбираме под терминот *книжевноста*. Во античкиот период, имено, книжевноста се развила во два основни вида: а) поезија (лирика, еп, драма); б) беседништво (ораторство). Со проучувањето на поезијата<sup>3</sup> се занимавала *поетиката* (старото име за теоријата на книжевноста), а со проучувањето на беседништвото се занимавала *реториката*.

Автор на првите познати списи за книжевноста на европско тло е античкиот филозоф Демокрит кој е роден во македонскиот (односно македонско-тракискиот) град Абдера околу 460 година пр.н.е. Зачувани се насловите и одделни фрагменти од осум негови списи за поезијата, односно за поетското творештво: 1) *За ритмот и хармонијата*; 2) *За поезијата*; 3) *За убавината на зборовите*; 4) *За еуфониските и какофоничните гласови*; 5) *За Хомер или За правилниот говор и за нејасните зборови*; 6) *За пеењето*; 7) *За зборовите*; 8) *Речник*. (Ђурић, 1988: 493). За Демокрит, книжевното творење претставува занес и божествена инспирација.

<sup>3</sup> Треба да се има предвид тука дека под терминот *поезија* (*ποίησις* / *poiēsis* = *творење, создавање*) во античкиот период се подразбирала сета уметност сфатена како мимезис (*μιμησις* / *mimesis*), односно како подражавање (имитирање) на стварноста. (Да се види: Аристотел, 1990: 37; Аристотел, Поетика, 1447a, 15).

Имено, во списот „За поезијата“ Демокрит, меѓу другото, пишува: „Кога поетот пишува со занес и со свето вдахновение, бездруго создава нешто убаво, а кога пишува без тие две нешта, тогаш тоа е безвредно“. (цитирано според: Ѓурић, 1988: 493).

Меѓу позначајните филозофи од античкиот период кој зборува за книжевноста е и Платон (427–347 година пр.н.е.). Неговата основна филозофска теза е дека постои еден свет на идеи (поими), свет на чисти форми и дека нашиот реален свет е одраз, сенка на тие чисти форми. Токму затоа се вели дека Платон е застапник на идеализмот. Поетското творештво, пак, според Платон, е мимезис (подражавање, имитирање, симулирање) на реалниот свет којшто е одраз на светот на идеи (поими), та според тоа поезијата е подражавање на веќе подражаваното, сенка на сенката, па токму затоа таа е далеку од вистината.<sup>4</sup> Поради тоа, Платон вели дека општеството (државата) нема некаква практична полза од поезијата, па дури и дека одделни нејзини видови се штетни за државата, а најмногу за воспитувањето на младите поколенија, потпирајќи се врз својата основна идеја дека во идеалната држава примарно место треба да му се даде на разумот кој мора да има превласт врз чувствата. Платон смета дека поезијата (она што ние денес го подразбираме под книжевно-уметничко творештво) не е некаква значајна човекова дејност: „...за предметите што ги подражава нашиот миметичар не знае ништо што би било вредно да се спомне; подражавањето е игра, а не некоја сериозна работа; во целосната смисла на зборот, подражаватели се оние кои се занимаваат со трагичната поезија, независно дали тоа го прават во јамбови или во епови“. (Platon, 2002: 304).

Затоа, Платон смета дека во идеалната држава нема место за поетите, односно како што се вели, Платон „ги избркал“ поетите од својата проектирана држава:

„Беше, значи, праведно тоа што досега го кудевме тој миметички поет и што го споредувавме со сликарот. Тој навистина наликува на него според создавањето на делата кои се, во однос на вистината, безвредни, како и според тоа што не му се обраќа на оној дел од душата што е најдобар, туку на оној другиот – најлошиот. Затоа правдата би била задоволена со тоа што на таквиот (на поетот) не би му било дозволено да влезе во државата, ако сакаме во неа да се владее според добри закони. Зашто тој го буди, го храни и го засилува оној дел од душата којшто ја уништува разумноста. Слично на оној кој владеењето со државата би им го препуштил на лошите луѓе и така би им ја предал и државата и би им овозможил ним да ги убијат најдобрите луѓе, постапува и миметичкиот поет кој на душата од секој поединец ѝ дава изопачен устав. Зашто овој (поетот) му угодува на неразумниот дел од душата, на оној дел од душата што не распознава ни што е поголемо ни што е помало, туку за истите работи еднаш вели дека се големи, а другпат дека се мали, па фантазирајќи создава фантоми коишто се многу далеку од вистината“. (Platon, 2002: 307-308).

Меѓутоа, треба да се има предвид тука фактот дека Платон не е категоричен во однос на прашањето за целосното „прогонство“ на поетите, односно на поезијата од идеалната држава. Во втората и во третата книга од својата „Држава“ Платон настапува како цензор па детално појаснува кои делови од поезијата треба да бидат „забранети“ во државата – тоа се оние сегменти кои негативно би влијаеле врз воспитувањето на младите генерации во духот на „разумноста“. Во таа смисла, Платон наведува дури и фрагменти од Хомеровата „Илијада“ кои, според него, не се соодветни за изградувањето на автентични „разумни“ личности во неговата идеална држава. Во десеттата книга од „Држава“ Платон појаснува, во една обопштена смисла, на која поезија не треба да ѝ се даде простор во неговата замислена идеална држава:

„...а сепак мора да знаеш дека во нашата држава смееме да ги примиме само оние песни кои се химни на боговите и пофални говори наменети за добрите. Зашто ако во лирските и во епските песни ја примиш слаткоречивата Муза, тогаш во државата ќе ти царуваат задоволството и болката наместо законот и логосот за кој секогаш и воопшто се мисли дека е најдобар“. (Platon, 2002: 309-310).

Меѓутоа, за еден системски пристап во книжевните истражувања може да се зборува дури со појавата на книгата „За поетиката“<sup>5</sup> од Аристотел (384–322 година пр.н.е.) која во

<sup>4</sup> За ова да се види особено десеттата (последна) книга од Платоновата „Држава“ (Platon, 2002).

<sup>5</sup> Целосниот назив на оваа многу значајна расправа на Аристотел гласи „За поетската вештина“ (Περὶ ποιητικῆς τέχνης/ Peri poiētikēs téchnē, или на лат. De arte poetica). Оттаму, всушност, потекнува и терминот *поетика* – од придавката *поητικός/ poietikos* што значи *поетски, што се однесува на поетската вештина; создавање, креирање, творење*.

подоцнежните векови и милениуми изврши огромно влијание врз науката за книжевноста и врз сета светска книжевност, а остана актуелна до денес во современата книжевна теорија. За разлика од Платон, Аристотел смета дека идеите се само апстракции кои немаат ништо реално во себе, дека постои еден реален свет на материјата и дека сета уметност е подражавање, имитација (мимезис), но и надградување, односно облагородување на тој реален свет. Најзначајни дела на Аристотел во врска со книжевноста и со уметноста воопшто се „За поетиката“ и „Реторика“. Реториката, според Аристотел, претставува умешност (вештина/*téchne*) да се открие она што е уверливо во кој било предмет, па според тоа нејзиниот домен не е вистината (вистинитото), туку веројатноста (веројатното). Трите книги на Аристотеловата „Реторика“ содржат прониклива елаборација на видовите на говорот, на средствата за уверување и на стилот во беседништвото. Делото „За поетиката“, пак, било замислено како расправа во две книги – првата книга за трагедијата, а втората книга за комедијата. За жал, денес ни е позната само првата книга („За поетиката“) којашто се однесува на структурата на трагедијата, додека втората книга (за комедијата) не ѝ е позната на научната јавност. Книгата за комедијата или воопшто не била напишана (останала само како идеја) или, пак, исчезнала со текот на времето. Од друга страна, истражувачите на Аристотеловото дело на полето на естетиката се согласни со тезата дека неговата книга „За поетиката“ во одредени нејзини сегменти претставува полемика на Аристотел со Платоновите размислувања за уметноста, иако тоа не е спомнато директно никаде во „Поетиката“.<sup>6</sup>

Во делото „За поетиката“ Аристотел зборува за уметноста како мимезис (подражавање, имитација) на природата и на човекот, за структурата на трагедијата, а мал дел од оваа негова книга е посветен на комедијата и на епот. Имено, уште во првата глава тој ја детерминира сета уметност (а во таа смисла и книжевната уметност) како мимезис, односно како подражавање:

„Значи, епската поезија и трагедијата, како и комедијата и дитирамбската поезија, па и авлетиката и најголемиот дел од китаристиката, (земени) сите заедно, претставуваат подражавања, а се разликуваат една од друга во три нешта: или по тоа што подражаваат со други средства, или други предмети или на друг, а не на ист начин. Како што некои подражаваат многу нешта сликајќи ги со бои и облици, едните со својата вештина, а другите по навик, некои пак, од друга страна, преку (ритам, хармонија и) *глас*, така е и во спомнатите уметности: сите тие го исполнуваат подражавањето низ ритам, говор и хармонија, и тоа или со секое средство земено одделно или мешајќи ги едно со друго“ (Аристотел, 1990: 37-38; Аристотел, Поетика, 1447a, 15-25).

Освен тоа, во оваа книга Аристотел системски ги предочува и детално ги појаснува структурните елементи на античката трагедија како што се, на пример, делови на трагедијата и според нејзината содржина (фабула, карактери, израз, расудување, гледање, музичка композиција) и според нејзината форма (пролог, епизода, хорски делови, ексод), делови на фабулата (пресврт, препознавање и страдање), трагичен јунак и трагични ликови, трагичен ефект, начини на постигнување на трагичниот ефект, начини на препознавање, видови на трагедијата и така натаму. Аристотел, исто така, ги наведува разликите меѓу поезијата (уметноста) и историјата (науката), меѓу трагедијата и комедијата, меѓу трагедијата и епот, меѓу политиката и поетиката, а од суштинско значење се и прецизните дефиниции за голем број од овие категории (трагедија, комедија, еп и сл.) што ги среќаваме во „Поетиката“.

Иако може да се сретне разногласие кај познавачите на естетската филозофија на Аристотел во врска со прашањето дали неговата поетика е дескриптивна или нормативна, сепак факт е дека голем број сегменти од „Поетиката“ имаат нормативен карактер. Може тоа да се забележи дури и во насловите на некои глави од оваа книга. На пример, седумнаесеттата глава има наслов „Разни објасненија, укажувања и упатства“, а во насловот од 24-тата глава има еден сегмент кој гласи „Некои препораки за епските поети“. Но, дека „Поетиката“ на Аристотел има доминантно нормативен карактер говорат и бројни нејзини фрагменти:

„Откако го определивме сето тоа, да кажеме потоа каков треба да биде составот на собитјата бидејќи ова е прво и најважно во трагедијата“ (стр. 46); „Од она што е досега речено јасно се гледа дека работата на поетот не се состои во тоа да кажува тој она што станало, ами како би можело нешто да стане и она што е можно според веројатноста или нужноста“ (стр.

<sup>6</sup> Поконкретно за ова да се види, на пример, во: Ђурић, 1988: 569-575.

48); „Што се однесува до фабулите, нив треба поетот да ги составува и да ги прикажува со говорот држејќи ги колку што може повеќе пред очите“ (стр. 59); „Што се однесува до простите и до заплетените фабули, поетот треба прво да ја изнесе основната содржина на фабулата и дури потоа да ја проширува и (да) внесува (нови) епизоди“ (стр. 60); „Мнозина (поети) знаат да направат добар заплет, а расплетот им е лош; а треба и во едното и во другото да се биде добар мајстор; зашто е нужно, како што често (обично) се вели, да се има на ум дека од трагедијата не треба да се прави епски состав“ (стр. 62); „Што се однесува пак до хорот, треба да се земе и тој како еден од артистите и да биде и тој дел од целото и да земе учество (на сцената), не како кај Еврипид, ами како кај Софокле“ (стр. 62). (Сите цитати според: Аристотел, 1990).

Меѓу позначајните антички автори кои зборуваат за поетската вештина е и римскиот поет Квинт Хорациј Флак (65–8 година пр.н.е.) со своето поетско „Послание до Писоните“ („*Epistula ad Pisones*“) коешто извршило значајно влијание врз подоцнежниот развој на поетиката. Во првиот век од нашата ера Квинтилијан (Марко Фабиј Квинтилијан) на ова дело ќе му даде наслов „*De arte poetica liber*“ затоа што го читал и го сфаќал како расправа за поетиката, а од 3 век од нашата ера ова дело на Хорациј е познато како „*Ars poetica*“. Станува збор, имено, за дело во стихови замислено како послание (писмо, обраќање) до семејството Писони. Во ова послание Хорациј на многу места зборува за карактерот на поетската вештина како, на пример, за сличноста помеѓу сликарството и книжевноста, за значењето на целината и на хармонијата во книжевното дело и слично, а најпознато е неговото сфаќање дека книжевноста треба да биде и забавна и полезна, односно едукативна (*prodesse et delectare*). Од стиховите на Хорациј во „*Ars poetica*“ произлегле поголем број сентенци што се однесуваат на одделни карактеристики на поетското, односно на книжевното творештво.

Во текот на средновековната ера (5–15 век од нашата ера) е забележлива стагнација во развојот на поетиката како спознајна дисциплина. Станува збор, имено, за период во кој црковниот догматизам се наметнува врз сите сфери од општествениот живот, а тоа директно се одразува и врз поетиката. Ваквите сосема неповолни околности за какво било унапредување на поетичката мисла мошне прецизно ги детектира и Катица Кулавакова:

„Поетиката, која по традиција е автономна духовна и нормативна дисциплина, се губи (во тек на еден милениум) за време на средновековието, кога опстанува во рамки на филозофијата и теозофијата, во рамки на средновековната реторика или пак како некој вид ’елементарна теорија и техника на книжевноста““. (Кулавакова, 1999: 172-173).

Сиот среден век, имено, е познат како „мрачен век“ во однос на науката и уметноста затоа што тогаш е доминантен религиозниот светоглед којшто многу често бил поткрепуван со инквизициски методи. Во такви околности не била развиена некаква нова поетика, туку била нагласувана дидактичко-едукативната улога на книжевното творештво и во областа на сакралните и во областа на профаните сегменти од општествено-културните збиднувања, односно се наметнувала филозофијата дека книжевноста треба да биде во служба на религијата (верата). Покрај тоа, се застапува идејата дека античката книжевност носи со себе апсолутно совршенство, па затоа поетите (творците) треба да се угледуваат токму на тоа совршено античко книжевно наследство.

Од аспект на конкретното книжевно творештво, во средниот век е запоставена композицијата на делата, а примарно значење им се дава на стилските изразни средства, што било предмет на истражување на античката реторика, а не на поетиката. Сепак, на крајот од средновековието, во епохата на хуманизмот и ренесансата, односно на преминот од 15 во 16 век, се актуелизира Аристотеловата „Поетика“ со нејзиното преведување на латински јазик, а тоа ќе ја поттикне појавата на поголем број поетски во 16 век, како оние на Марко Циолоамо Видо, Торквато Тасо, Пјер Ронсар и други.

Тенденцијата за свртување и навраќање кон „апсолутното совршенство“ на книжевно-уметничкото творештво во античкиот период е особено забележлива во ерата на класицизмот. Имено, „на сите книжевности од класицизмот им е својствено уверувањето дека античката книжевност треба да биде апсолутен пример, како и тенденцијата за преовладување на рационалноста во структурата на книжевните дела“. (Rečnik književnih termina, 1991: 363). Класицистичката поетика, огледувајќи се најчесто на естетската филозофија на Аристотел и на Хорациј, нуди поголем број концепти што треба да бидат својствени за „поетското“ творештво:

вредно книжевно дело може да се добие само со комбинација на божјото вдахновение, дарбата, методот, едукацијата и напорната работа; методот треба да се базира врз разумот; Аристотеловата идеја за мимезисот како креативно подражавање на реалниот свет – уметноста треба да ја надградува и да ја облагородува стварноста, а не механички да ја имитира; античките книжевни дела треба да бидат поттик за создавање на оригинално уметничко творештво; строго придржување кон тезата на Хорациј за книжевноста како комбинација на забавното и полезното (*prodesse et delectare*); јасност, чистота, концизност, возвишеност, хармонија и совршенство на уметничкиот израз; неопходност од строга дистинкција на книжевните родови, односно придржување до карактеристиките и правилата на книжевниот род на кој се однесува книжевното дело што се создава итн. Како најзначаен претставник на класицистичката поетика најчесто се споменува францускиот поет, критичар и теоретичар Никола Боало кој во 1674 година ќе се појави со делото „L'art poétique“ („Поетска вештина“), напишано во стихови, односно во стилот и во духот на Хорациевата „*Epistula ad Pisones*“. Оваа стихувана расправа на Боало за поетиката ќе изврши значајно влијание врз натамошниот развој на книжевно-теориската мисла, особено во 18 и на почетокот од 19 век.

## 2.2. Позитивизам

Од ваквите основи за проучување на книжевноста, што беа градени во еден долг период од 24 века, и натаму ќе се развиваат начела и принципи за анализирање на книжевните дела, па кон средината на 19 век ќе се појави позитивизмот како посебен методолошки систем за проучување на литературата и како филозофска ориентација која тежнее секое сознание да го изведе од фактите кои може практично (емпириски, искусствено) да се проверат и да се докажат. Во 19 век, имено, со појавата на позитивистичкиот метод, истражувањата на книжевноста добиваат карактер на самостојна научна дисциплина:

„До XIX век постојат одделни видови книжевни проучувања, обично парцијални и специјалистички, односно несамостојни и вклопени во други поопшти дисциплини: филологијата, поетиката, реториката, естетиката и филозофијата. Во XIX век, по аналогија со процесите кои се одвиваат во другите духовни, оттогаш попознати како хуманистички и историски науки, постепено се формира и новиот назив книжевна наука, како пандан на нововостановената пракса и свест за книжевно-историската наука. Подоцна се говори за книжевна наука како целина/ склоп или систем на проучувања на книжевноста составен од најмалку три, денес веќе традиционализирани и академизирани, поддисциплини: историјата на книжевноста, книжевната теорија и книжевната критика“. (Кулавакова, 1999: 47-48).

Позитивистичкиот метод во науките, односно во спознајните дисциплини, се појавува во третата и четвртата деценија на 19 век, а како основач на овој научен метод се смета францускиот филозоф и социолог Огист Конт кој во 1830 година го воведува позитивизмот во филозофијата, а во 1851 во политиката (филозофски позитивизам и политички позитивизам). Позитивизмот се базира врз истражување на реалните факти потпирајќи се на емпириските методи што се практикуваат во природните науки. Во втората половина на 19 век позитивизмот стана доминантен во општествено-хуманистичките науки.

Во науката за книжевноста позитивизмот (*фр. positif = сигурен, извесен, реален, стварен, фактички, искусствен, позитивен*) се појави во втората половина на 19 век и овој метод го постави авторот во центарот на вниманието при проучувањето на литературата, односно на конкретните книжевни дела. Фундаменталната теза на позитивистичкиот метод е дека смислата на книжевното дело може објективно да се утврди врз основа на познавањето на фактите од животот на авторот, а покрај тоа, позитивистите сметаат дека треба да се проучува психологијата на авторот за да се разбере неговото книжевно-уметничко творештво во целина, но да се проучуваат и општествените услови во кои се појавило едно книжевно дело:

„Угледувајќи се на природните науки, таа (науката за книжевноста), исто така, стриктно се придржува до неизбежната каузалност на сите појави и, повикувајќи се на Иполит Тен, бара да се испитуваат особено три аспекти на творечката личност: *раса – средина – момент*, односно *потеклото, општествената средина и историскиот момент на појавата на писателот*“. (Речник književnih termina, 1991: 632).

Во тој контекст, а во врска со прашањето за доминантните истражувачки сегменти на позитивистичкиот метод, Солар ги нагласува биографизмот, историцизмот и психологизмот како три суштински елементи преку кои овој метод станува препознатлив:

„Позитивизам во науката за книжевноста најчесто се нарекува широко сфатеното уверување за тоа дека смислата на книжевното дело може објективно да се утврди врз основа на познавањето на фактите од животот на авторот. Така, позитивизмот го карактеризираат: *биографизам*, односно исцрпна и темелна работа врз проучувањето на биографиите на одделни автори; *историцизам*, односно уверувањето дека книжевните дела може да објаснат како споменици на своето време па мора да се разгледуваат и да се толкуваат во рамките на историското истражување за условите во кои тие се појавиле; и *психологизам*, односно уверувањето дека е потребно да се проучува психологијата на авторот за да може да се разберат неговите творби: уметничките книжевни дела“ (Solar, 1987: 215-216).

Елаборирајќи ги суштинските специфики на позитивизмот како книжевно-научен метод, Кулавакова го дополнува ова тројство (биографизам, историцизам, психологизам) уште со социолошките околности во коишто едно дело е создадено и во коишто еден автор твори, за да понуди потоа и еден сублимиран список од термини коишто мошне солидно го отсликуваат ваквиот пристап во анализирањето и интерпретирањето на книжевноста како уметност:

„Со овој прв радикален (‘револуционерен’) пресврт во книжевно-научната мисла се воведува нова методолошка, спознајна и аналитичка парадигма, нов термиолошки систем во којшто доминираат поимите: реализам, објективност, детерминизам, генеза, каузалност, социологизам, историцизам, биографизам, психологизам, раса, место, околина и време, епоха, фактицизам, сциентизам, законитост. На книжевната наука ѝ се отвора влезот во класата на природните, техничките и егзактните научни дисциплини“ (Кулавакова, 1999: 65).

Кон овој исцрпен и, секако, релевантен список треба да се приложат и термините „содржина“ и „форма“ затоа што позитивистите во голема мера се служеа со нив и им придаваа големо значење (особено на содржината), тргнувајќи од мислата дека од содржината (тема, идеја, мотив, мисловни концепти и сл.) во голема мера зависи начинот на којшто ќе биде оформено (обликувано) едно конкретно книжевно-уметничко дело, но и дека од содржината треба да произлезе автентичното значење (смислата) на книжевното дело.

Позитивизмот како прв посериозен научен метод во книжевните истражувања доживеа бројни критики уште во времето непосредно по неговото појавување, а особено на почетокот на 20 век со појавата на рускиот формализам. Сепак, може да се каже дека сите новопројавени методи и школи во науката за книжевноста во 20 век (руски формализам, француската, англиската и американската Нова критика, феноменолошкиот метод, структурализмот, постструктурализмот и други) беа критички настроени кон позитивизмот, односно беа антипозитивистички. На позитивистите им се забележуваше за неколку „гревови“ во нивната „книжевно-научна идеологија“: беше критикувано нивното настојување да се изедначат општествените науки со природните науки; им се забележуваше за нивниот претеран историцизам, биографизам и психологизам затоа што на тој начин самото книжевно дело останува надвор од истражувачкиот интерес; во таа смисла, позитивистите беа критикувани за отсуство на каков било интерес за анализа на уметничката структура на книжевните дела; се негираше нивната теза дека книжевното дело може да се објасни, да се анализира и да се интерпретира како природна појава и така натаму. Сета таа критика насочена кон позитивистичкиот метод можеби најдобро ја рефлектира забелешката на Томас Стернс Елиот кој вели дека треба „да се сврти интересот од поетот кон поезијата“. (Цитирано според: Кулавакова, 1999: 64). Би било интересно да се наведат тука и ироничните забелешки на Тери Иглтон кој зборува за тоа дека „стерилниот позитивизам“ претставува „кратковида опсесија на класирање на фактите“ (Иглтон, 2000: 61), но и дека позитивизмот е метод кој се занимава „со детството на поетот и со неговите астматични тегоби“. (Иглтон, 2000: 207). Сосема идентична критика за позитивизмот, со иронично-саркастичен тон, дава и Роман Јакобсон:

„Меѓутоа, до сега историчарите на книжевноста главно се однесуваа како полицајци кои, имајќи задача да уапсат одредена личност, за секој случај ги приведуваат и сите други луѓе коишто се затекнале во станот, па и оние кои случајно токму тогаш минувале по улицата. Така и на историчарите на книжевноста сè им беше добредојдено: животот, психологијата, политиката, филозофијата. Наместо наука за литературата се создаваше еден конгломерат од

дилетантски дисциплини, како да се забораваше дека тие предмети им припаѓаат на соодветните науки – на историјата на филозофијата, на историјата на културата, на психологијата итн. – и дека овие науки може, сосема природно, да ги користат и книжевните дела како нецелосни второкласни документи“ (Jakobson, 1978: 57).

Сепак, и покрај оправданоста на критиките упатени кон позитивизмот, не треба во никој случај да се изуми фактот дека ваквиот општествено-историски приод во книжевните истражувања во 19 век, но и во првата половина на 20 век, беше поттик за мошне темелни дијахрониски проучувања на националните книжевности на европско тло што резултираше со појава на многу значајни книжевно-историски дела меѓу кои најзначајни се, секако, историите на книжевноста како што се, на пример: „Историја на англиската книжевност“ од Иполит Тен на француски јазик (1863/1864 година) со превод на англиски јазик во 1872 година;<sup>7</sup> „Историја на италијанската книжевност“ од Франческо де Санктис во 1872 година; „Историја на германската книжевност“ од Вилхелм Шерер во 1883; „Историја на француската книжевност“ од Густав Лансон во 1895 година и други. Сиот тој систематизиран и класифициран книжевен материјал беше солидна основа за унапредување на книжевно-научната мисла со нови методи. Значи, позитивизмот, сепак, не беше „стерилен“!

### 2.3. Формализам

Во првата половина на 20 век на европско и на американско тло се појавија бројни книжевно-теориски методи чијшто заеднички именител беше детерминиран како „антипозитивизам“.<sup>8</sup> Меѓу нив, мошне значајно место зазема рускиот формализам, односно Руската формалистичка школа во текот на втората и третата деценија на 20 век.

Зачетоците на рускиот формализам како метод за книжевно-теориски и лингвистички истражувања се лоцираат во втората деценија на 20 век и тоа со формирањето на два научно-истражувачки центри:

а) Во 1915 година е формиран Московскиот лингвистички кружок (МЛК)<sup>9</sup> во кој членуваат Роман Јакобсон, Осип Брик, Борис Томашевски, Јуриј Тињанов, Виктор Шкловски и многу други. Московскиот лингвистички кружок активно работи до ноември 1924 година;

б) Во 1916 година во Санкт Петербург е основан еден полуформален научен кружок со назив Друштво за проучување на поетскиот јазик (ОПОЈЗ – Общество изучения поэтического языка) чиј претседател е Виктор Борисович Шкловски, а покрај него во ОПОЈЗ членуваат и Борис Ејхенбаум, Осип Брик, Јуриј Тињанов, Лав Јакубински, Сергеј Бернштајн, Виктор Жирмунски и други. Формалистичките истражувања на ова Друштво и на неговите членови траат до почетокот на 30-тите години на 20 век, иако компактоста на кружокот е забележлива до 1925 година.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Оваа „Историја на англиската книжевност“ од Иполит Тен, Кулавакова ја детерминира како „прв манифест на позитивистички сфатената научност во книжевно-истражувачката мисла“. (Кулавакова, 1999: 64).

<sup>8</sup> Катица Кулавакова зборува за антипозитивистичка (формална) парадигма на книжевни школи и методи каде што ги вбројува духовно-повесниот метод, рускиот формализам, морфолошката школа (Германија, Русија), феноменолошкиот метод, книжевната херменевтика и интерпретација (Германија, Полска, Франција), француската нова критика, англосаксонската нова критика, лингвистичката и стилистичката критика, повикувајќи се притоа на Карл Тобер кој обопштува дека заеднички белег на сите овие методи е „одбојноста спрема историографскиот фактицизам и отфрлување на 'филозофскиот' пристап кон книжевноста“. (Кулавакова, 1999: 66-67). Ќе го разгледаме овде подетално рускиот формализам со оглед на фактот дека овој метод ги рефлектира доминантните тенденции на сите методи што се наведени погоре, дотолку повеќе што формализмот изврши силно влијание врз појавата на структуралистичкиот метод (на пример, еден од претставниците на формализмот, Роман Јакобсон, подоцна ќе стане и еден од основачите на структурализмот, првично на лингвистичкиот структурализам). Па, дури и структурализмот во својата суштина беше „антипозитивистички“.

<sup>9</sup> Московскиот лингвистички кружок е формиран од/ за студентите на Историско-филолошкиот факултет при Московскиот универзитет по иницијатива на професорот и академик Фјодор Евгениевич Корш, а во Кружокот ќе членуваат голем број студенти од Факултетот. Професорот Корш на крајот од 1914 година ќе ја изложи Програмата на Московскиот лингвистички кружок во Второто одделение на Императорската академија на науките. Во февруари 1915 година Фјодор Евгениевич Корш умира, а официјално МЛК започнува со работа во март 2015 година. Прв претседател е Роман Осипович Јакобсон.

<sup>10</sup> Мошне детални и систематизирани податоци и материјали за работата на ОПОЈЗ може да се најдат на следната веб-страница на руски јазик: <http://opoz.ru/index.html>. Веб-страницата е авторски проект на Игор Широинин.



И покрај тоа што официјално не е член ниту на еден од овие два центри, сепак Владимир Јаковлевич Пропп активно работи на полето на книжевните истражувања во овој период и е еден од позначајните претставници на формалистичкиот метод. Големо влијание врз развојот на книжевно-теориската мисла изврши неговата книга „Морфологија на сказаната“ што беше објавена за првпат во 1928 година.

Една од спецификите на работата на руските формалисти е тоа што тие го негираа доминантниот (претераниот) биографизам, историцизам и социологизам на позитивистите и трагаа по методи кои би одговарале на специфичноста на книжевното дело. Основна задача на книжевно-теориските проучувања, сметаа формалистите, треба да биде истражувањето на појавните облици (формата) на автономните книжевни дела. Во таа смисла, тие особено внимание му посветуваа на прашањето за настанувањето на книжевната форма, трагајќи по одговорот на прашањето „како е создадено (направено) едно книжевно дело“. Тоа значи дека суштински предмет на проучување на формалистите беше „книжевната постапка“, односно специфичниот начин на којшто еден автор, служејќи се со јазикот, го создава, го обликува (го „прави“) книжевното дело. Јазикот на едно книжевно дело, според формалистичкиот светоглед, не упатува само на она што е кажано со него, туку и на самиот себеси, на сопствената (јазична) структура којашто е од исклучително значење за разбирањето на книжевните дела. Или, како што нагласува Јакобсон, предмет на проучување во науката за книжевноста не треба да биде литературата, туку *литерарноста*, односно она што книжевноста ја прави книжевност, а тоа е токму книжевната форма, постапката (начинот) на обликување (оформување) на книжевното дело:

„Поезијата е јазикот во неговата естетска функција. Така, предмет на науката за литературата не е литературата, туку „литерарноста“, односно она што едно конкретно дело го прави да биде литерарно... Ако науката за книжевноста сака да стане наука, таа мора да ја признае книжевната 'постапка' за свој единствен 'јунак'. А потоа, како основно прашање се појавува прашањето за примената, за оправданоста на постапката“. (Jakobson, 1978: 57).

Според руските формалисти, суштинска и специфична „книжевна постапка“ при обликувањето на книжевните дела е „очудувањето“ (остранение) – термин што во науката за книжевноста го вовеле Виктор Шкловски. Очудувањето е ефект што треба да се постигне кај читателот (реципиентот). Имено, очудувањето е таква постапка на обликување на книжевното дело со која кај читателот ќе се поттикне впечаток со кој ќе се напушти вообичаеното сфаќање (разбирање) на зборовите само како едноставни ознаки на предметите (на нештата):

„Тоа значи дека книжевните постапки како што се стихот, необичните зборови, стилските фигури, специфичниот распоред на зборовите, необичниот тек на раскажувањето, необичната перспектива на раскажувачот и слично, го наведуваат читателот да го напушти вообичаениот начин на гледање и сфаќање и да ги 'види' предметите и појавите на еден нов, невообичаен и, поради тоа, исклучително впечатлив начин. Впечатокот што е постигнат на тој начин и не е ништо друго туку основа на естетските вредности на делото. Така, книжевноста не е во служба на спознанието во обичната смисла на зборот: поточно е да се каже дека таа (книжевноста) служи за еден посебен начин на 'гледање' на светот“. (Solar, 2005: 262-263).

Покрај ова, една од заслугите на руските формалисти е и тоа што од нивна страна беше извршена строга и јасна дистинкција меѓу термините *фабула* и *сјуже* со што во одредена мера дадоа свој придонес во формализацијата (унификацијата) на термилошкиот систем во теоријата на книжевноста, а го елаборираа и прашањето за *мотивацијата* во наративната книжевност. *Фабулата*, според нив, е хронолошкиот, причинско-последичен, редослед на настаните, додека *сјужето* е специфичниот редослед на настаните во конкретното книжевно дело. На пример, *фабуларен* редослед на настаните имаме во митот за цар Едип каде што нарацијата започнува со околностите во кои е роден Едип и го следи хронолошки неговиот животен пат, додека *сјужето* во трагедијата „Цар Едип“ од Софокле не започнува со раѓањето на Едип, ами со времето (настаните) кога Едип веќе е крал на Теба. *Мотивацијата*, пак, претставува почитување и практикување на логичките законитости при изборот, внесувањето и поврзувањето на одредени теми и мотиви во целината на книжевното дело.

Во однос на поезијата (литературата во форма на стих), формалистите зборуваа за тоа дека стихот се карактеризира со една мошне специфична јазична организација во споредба со колоквијалниот (секојдневниот) говор. Очудувањето од/ во поезијата е резултат на единството

на звукот и значењето, а ваквите проучувања, според Јакобсон, спаѓаат во третата фаза од формализмот:

„Првите три фази од формалистичките истражувања може накратко да се опишат на следниов начин: (1) анализа на звучните аспекти на книжевното дело; (2) проблемите на значењето во рамките на поетиката; (3) поврзување на звукот и значењето во неразделна целина“. (Jakobson, 1978: 120).

Терминот *доминанта* е, исто така, придобивка од формалистичката книжевно-теориска доктрина. Тоа е еден од најважните, најразвиените и најполезните термини на руската формалистичка теорија, како што потврдува и Јакобсон кој доминантата ја дефинира како „средишна (централна) компонента на уметничкото дело: таа ги насочува, ги определува и ги преобразува преостанатите компоненти. Доминантата е таа што ја гарантира целокупноста на структурата“. (Jakobson, 1978: 120).

Многубројни се тезите, истражувањата и резултатите што ги приложи формалистичкиот метод во науката за книжевноста коишто, според Кулавакова, може да се сумираат во една „репрезентативна терминологија: автономност и автотеличност на литературата и на литературната наука, иманентност, литерарност, морфологија, прием (постапка), поетска функција, доминанта, литерарен факт или артефакт, тешка и лесна форма, остранение т.е. очудување или дефамилијаризација, фабула и сиже, сижејна конструкција и конструктивна постапка, еволуција, книжевна низа/ серија, синхронија/ дијахронија, поетски јазик, јазик во неговата естетска употреба, мотивација, автоматизација и дезавтоматизација, актуализација...“. (Кулавакова, 1999: 69).

Но, бројни беа, секако, и критиките и негациите на формалистичкиот пристап во книжевните истражувања коишто во голем дел се однесуваа на претераното шематско нагласување на книжеvnата постапка, како и на обидите за изолирање на науката за книжевноста од другите научни дисциплини. Интересно е што дури и некои претставници на формалистичкиот метод (како што е, на пример, Јуриј Тињанов) ги подложуваа на проверка и ги доработуваа од теориски аспект некои од првичните тези на нивната школа. Како и да е, сепак останува фактот дека со формализмот во огромна мера беа унапредени книжевно-научните истражувања, а овој метод бездруго го подготви научниот терен за појава на нови патиишта за истражување на книжевноста, како што е структурализмот, а во одредена мера и постструктурализмот.

#### 2.4. Структурализам

Врз појавата и подемот на структуралистичкиот метод во книжеvnата теорија влијание извршија неколку значајни лингвистички и книжевни истражувања во првата половина на 20 век – структуралната лингвистика на Фердинанд де Сосир (книгата со неговите предавања „Курс по општа лингвистика“ беше објавена за првпат во 1916 година во Женева, три години по неговата смрт); руската формалистичка школа (чии членови, како што веќе се кажа погоре, беа мошне активни во втората и третата деценија на 20 век); Прашкиот лингвистички кружок (од 1926 до крајот на 40-тите години на 20 век, со Бохуслав Хавранек, Роман Јакобсон, Јан Мукаржовски, Николај Трубецкој и други). Она што беше инспиративно и поттикнувачко за структуралистите во работата на основачот на модерната лингвистика и на логоцентричната семиотика, Фердинанд де Сосир, е неговата дефиниција на јазикот како систем (структура) од знаци, дихотомиите (бинарните опозиции) што беа предложени од негова страна, како што се јазик (*langue*) и говор (*parole*), ознака и означено (како составни елементи на секој знак), синхронија и дијахронија, но и неговиот предлог за нова научна дисциплина којашто ќе се занимава со општите особини на знаците – семиотика. Формалистите, пак, ја истражуваа „книжеvnата постапка“, начинот на кој е обликувано („оформено“) едно книжевно дело, што значи дека тие се занимаваа со проучување на формата, односно на внатрешната (иманентна) структура на делото. На пример, „Морфологија на сказната“ на Владимир Проп, во суштина, понуди еден „структурен“ модел со чија помош може да се опишат сите сказни (волшебни/ чудесни приказни) во светот. Токму затоа за Проп, сосема оправдано, се вели дека е предвесник (претеча) на структурализмот во теоријата на книжевноста. Од трета страна, членовите на Прашкиот лингвистички кружок се нарекуваат уште и прашки структуралисти, а „централните поими на оваа европска семиотичка школа може да се класираат во неколку

познати теориски парадигми. Александар Илиќ, да речеме, во делото на Јан Мукаржовски распознава неколку фази: претформалистичка, формалистичка, фаза на критички однос кон формализмот, и фаза на структуралистичко-семиотичка поетика и естетика. Тоа значи дека сите формалистички поими (на пример – *актуелизацијата* и *очудувањето, приемот*), сите структуралистички поими (меѓу кои *структурата, знакот, функцијата*), но и сите поими од друга провениенција – *еволуцијата*, односот на *надворешните влијанија* и *иманенцијата на книжевната структура* – се наоѓаат во полето на интересот не само на Мукаржовски туку и на другите претставници на Прашката школа“. (Андоновски, 2011: 211-212).

Сето ова создаде солидни и предуслови и услови за брз подем на структуралистичкиот метод во теоријата на книжевноста во 60-тите години на 20 век во Европа (особено во Франција со звучните имиња како што се Ролан Барт, Жерар Женет, Мишел Фуко, Цветан Тодоров, Јулија Кристева, Клод Бремон, Жак Лакан, Клод Леви-Строс), и во 70-тите и 80-тите на 20 век на американско тло чии најзначајни претставници се Џонатан Калер, Роберт Скоулз и Дејвид Лоц. Во својата подоцнежна фаза, како што тврдат некои истражувачи, структурализмот стана доминантно семиотички, па се зборува за семиотички структурализам чии претставници се Ролан Барт, Јулија Кристева, Џонатан Калер, Умберто Еко, Алжирдас Жилиен Грејмас, Пјер Гиро и други, иако не би можело да се повлече некоја строга граница меѓу „раниот книжевно-теориски структурализам“ и „подоцнежниот семиотички книжевно-теориски структурализам“. Во таа смисла, во рамките на семиотичко-структуралистичките книжевни проучувања мошне значајна е работата и на Тартуско-московската семиотичка школа (формирана во 1964 година под раководство на Јуриј Лотман) којашто во 60-тите и 70-тите години на 20 век ги застапуваше структуралистичките модели на книжевните истражувања. Меѓу најзначајните претставници на Тартуско-московската школа се Јуриј Лотман, Борис Успенски, Борис Егоров, Зара Григориевна Минц, Владимир Топоров и други.

Како што може да се види, структурализмот првично се појави во науката за јазикот, односно во лингвистиката, со истражувањата на Сосир, а подоцна и со фонолошките студии на Николај Трубецкој и Роман Јакобсон. Потоа структуралистичкиот метод се применува и во антропологијата, етнологијата, психологијата, социологијата, теологијата и во многу други научни дисциплини, а се разбира и во науката за книжевноста, односно во теоријата на книжевноста.

Во основата на структурализмот како научен метод лежи сфаќањето дека постојат структури коишто управуваат со животот на луѓето, опфаќајќи сè што е поврзано со нашиот живот – од начинот на мислењето и од јазикот, па сè до општествените врски и комуникацијата, како и тоа дека процесот на нашето осознавање на светот се одвива исклучително во откривањето на одредени структури. Откако еднаш ќе бидат откриени, овие структури можеме да ги провериме во разни области од животот и од човековата активност, а исто така ќе се забележи дека во процесот на тоа откривање се формираат одредени модели. Во книжевната теорија, пак, вниманието на овој метод е насочено особено кон проучување на микроструктурите и макроструктурите на книжевно-уметничките дела, но и откривање и создавање на општи модели за опишување на сите книжевни дела од одреден книжевен вид или, пак, од цел книжевен род.

И самиот термин со којшто се означува овој аналитичко-интерпретативен метод (структурализам) упатува на тоа дека неговата суштина треба да се бара во лексемата *структура* (лат. *structura*) што значи *состав, внатрешен состав, внатрешен распоред, устројство, строеж, начин на градба, поврзаност и состав на деловите во една целина*.<sup>11</sup> Тие делови на целината како структура, според структуралистичкиот светоглед, се хиерархиски распоредени и функционираат во меѓусебна зависност според бројни внатрешни законитости, но зависни се и од целината во којашто се вклучени, та според тоа деловите на структурата (како целина) немаат ниту значење ниту каква било функционалност надвор од неа. И, се разбира, кај проучувачите и аналитичарите на овој метод нема никакви дилеми во врска со предметот на неговите истражувања:

<sup>11</sup> Мошне детална определба на терминот *структура* наведува Андоновски повикувајќи се на дефиницијата на психологот Жан Пијаже за трите специфични елементи на структурата: целина, трансформација и саморегулација. Да се види за ова: Андоновски, 2011: 269-271.

„Структурализмот, како што кажува и самиот термин, се занимава со структури, и особено со испитувањето на генералните законитости според кои тие функционираат... Во ортодоксниот структурализам има и една специфична доктрина: убедувањето дека поединечните составки на еден систем стекнуваат значење само преку односите што ги воспоставуваат меѓу себе“. (Иглтон, 2000: 101).

Сите книжевно-теориски школи, без исклучок, имаа цел да изнајдат автентични начини за откривање на значењето на книжевното дело. Структуралистите трагаа по значењето на делото преку интерпретација на внатрешниот (иманентниот) состав на текстот, и тоа текстот „сфатен како затворен систем на означители, односно како структура со 'саморегулација'“. (Андоновски, 2011: 274). Значењето на текстот, тврдеа структуралистите, треба да се бара во самиот текст, во неговата внатрешна организирана структура, а не во биографијата или во психологијата на авторот ниту во општествените околности во кои се појавил текстот ниту, пак, во интерпретативните потенцијали на компетентниот реципиент. Притоа, во тие внатрешни структури на книжевните текстови често се откриваа, се анализираа и се интерпретираа бинарните опозиции како составни елементи на самата структура на конкретниот текст, секако под влијание на лингвистичките истражувања на Сосир, или како што нагласува Андоновски „структурализмот нужно се развиваше како систем на мислење преку т.н. бинарни опозиции; неговиот бинаризам е она што го дефинира како метод на мислење“. (2011: 271).

Ваквиот структуралистички поход по бинарни опозиции во структурите резултираше со изнаоѓање на општи (универзални) сегменти кај истородните структури (*ознака* и *означено* во знакот кај Сосир, *фонема* и *фема* во фонологијата кај Јакобсон, *мит* и *митема* во митологијата кај Леви-Строс, *функции* и *индиции* во раскажувачките структури кај Барт, *актантни парови* во предикативноста кај Грејмас итн.) што од своја страна го поттикна создавањето на модели за опишување и интерпретирање на книжевните дела. Се разбира, од големо значење е тука влијанието на моделот што го изгради Владимир Проп за сказните којшто, исто така, се темели врз дихотомијата *функции – сфери на дејствување*.<sup>12</sup> Така, седумте сфери на дејствување („ликови“) на Проп се преобразија во шест актантни функции кај Грејмас (субјект, објект, адресант, адресат, помошник, противник) со што беше понуден актантниот модел за опишување на предикативните (дејствените) специфики на наративните структури кај книжевно-уметничките дела. За Ролан Барт раскажувањето е универзална категорија, а сите нарации се состојат од функции (нуклеуси + катализи) и од индиции (импликации + информанти). Клод Леви-Строс понуди модел за опишување на секој мит изграден врз основа на идејата за митски универзални категории. Треба тука да се спомне и комуникацискиот модел на Роман Јакобсон составен од шест елементи (испраќач, канал, код, порака, контекст, примач) на кои им соодветствуваат шесте функции на јазикот што тој ги предложи: испраќач – емотивна функција; канал (контакт/ физички медиум) – фатичка функција; код – металингвистичка функција; порака – поетска функција; контекст – референцијална функција; примач – конативна функција.

Како што може да се види, структурализмот имаше голем придонес во развојот на веќе постоечките науки, но ваквите „структурни“ истражувања го поттикнаа и појавувањето на наратологијата како нова научна дисциплина во рамките на теоријата на книжевноста. Основите на наратологијата беа поставени уште во третата деценија на 20 век со проучувањето на сказните од страна на Владимир Проп, но вистински подем науката за раскажувањето доживеа од 60-тите години на 20 век наваму со истражувањата на Ролан Барт, Жерар Женет, Алжирдас Жилиен Грејмас, Цветан Тодоров, Клод Леви-Строс, Симор Четмен, Борис Успенски, Михаил Бахтин и многу други. Од друга страна, Венко Андоновски тврди дека структурализмот овозможил да се дистанцираат теоријата на поезијата, наратологијата и драматургијата (односно театрологијата) како специфични научни дисциплини:

<sup>12</sup> Да не забораваме: книгата „Морфологија на сказната“ од Владимир Јаковлевич Проп за првпат е објавена во 1928 година во Русија. Во времето кога се појавила, оваа книга не предизвикала голем интерес кај научната и пошироката јавност. Нејзината популаризација и актуелизација се случува во 1958 година со американскиот превод (на англиски јазик) извршен од Лоренс Скот, а проследен со предговор од Сватава Пиркова-Јакобсон.

„Структурализмот набргу ги зафати и поетологијата, наратологијата и театрологијата (може дури да се рече дека и ги создаде како посебни подрачја на интерес во рамките на теоријата на литературата). Да се потсетиме на анализата на Јакобсон на Бодлеровите *Мачки*, на анализите на Цветан Тодоров на Бокачовите новели, или пак на прочуената анализа на една новела од Балзак произлезена од подоцнежниот Ролан Барт (S/Z)“. (Андоновски, 2011: 272-273).

Кога станува збор за релациите на структурализмот како метод со другите науки, треба да се истакне фактот дека тој најчесто беше поврзуван со семиотиката, а ако сакаме да бидеме попрецизни тогаш треба да се истакне дека структурализмот, всушност, беше доминантно „семиотички“ во сите негови фази. Тоа мошне децидно го потврдува Тери Иглтон, еден од потемелните истражувачи на структуралистичкиот метод:

„’Семиотика‘ или ’семиологија‘ значи: систематско проучување на знаците, а токму тоа, во буквална смисла на зборот, го правea структуралистите. Зборот ’структурализам‘ означува *метод* на проучување кој може да се применува на широк спектар објекти, од фудбалски натпревар до економските начини на производството; ’семиотика‘, пак, попрво означува посебно *подрачје* на студии, и тоа на оние системи кои во една сосема секојдневна смисла се сметаат за сигнали: птичјиот јазик, сообраќајните знаци, медицинските симптоми и слично. Но, двата поима се преклопуваат, оти структурализмот смета дека во знаковните системи спаѓаат и оние нешта кои обично не ги сметаме за знаковни системи – родовските односи во племенските заедници, на пример – додека семиотиката главно се служи со структуралистичките методи“. (Иглтон, 2000: 108).<sup>13</sup>

И покрај тоа што структурализмот даде огромен придонес во унапредувањето на бројни науки, а во тој контекст и на лингвистиката и на теоријата на книжевноста, сепак ни овој метод не беше имун на негодувања и на критики. Структурализмот беше обвинуван за неговата претерана „неисторичност“, за догматизам во однос на начините и „местото“ на потрагата по *значењето на текстот* (поради тезата за текстот/ книжевното дело како затворена структура), па во таа смисла и за елиминирањето на субјектот од ареалот на значењето на текстот, за пренагласена шематизираност на интерпретациите со т.н. длабински структури, за естетско-валоризирачка „импотентност“ (поради што се зборуваше за криза на односот меѓу теоријата на книжевноста и книжеvnата критика, па оттаму и за „анемичност“ на критиката) и така натаму. Ќе приложиме тука еден фрагмент од Тери Иглтон за кој сметаме дека најдобро ги илустрира критиките упатени на адреса на структурализмот:

„Прво, за структурализмот не е важно тоа што приказната можеби не ѝ припаѓа на ’вредната‘ книжевност. Методот е целосно индиферентен кон културната вредност на објектот: сè може да ги задоволи структуралистичките барања, од *Војна и мир* до *Љубовен викенд роман*. Методот е аналитички, а не вредносен. Второ, структурализмот е пресметан напад на здравиот разум. Тој го остава на страна ’очигледното‘ значење на приказната и, наместо него, настојува да изолира извесни ’длабински‘ структури во приказната, кои не се воочливи на површината. Тој не го зема текстот ’здроаво за готово‘, туку го ’преместува‘ и го претвора во сосема друг тип предмет. Трето, ако определени содржини на текстот се заменливи, тогаш, во извесна смисла може да се каже дека ’содржината‘ на нарацијата е самата нејзина структура. А тоа е исто како да се тврди дека раскажувањето е приказна за самото себеси: ’тема‘ на раскажувањето се неговите сопствени внатрешни односи, неговите сопствени модуси на создавање значење“. (Иглтон, 2000: 103).

Во овој контекст, ќе потсетиме и на еден дел од текстот „Хумористично-научен манифест на проектот ’Абдукција/обдукција на теоријата‘ (Девет методолошки заповеди)“ од Венко Андоновски којшто е, исто така, солиден приказ за карактерот на негодувањата кон структурализмот:

„Не верувај му на структуралистот и на неговите длабински структури, оти ќе те убеди дека исто е да слезеш во светот на мртвите по Евридика и во визба, по кисела зелка“. (Андоновски, 2011: 8).

<sup>13</sup> Венко Андоновски, сепак, забележува за ваквите чести симплифицирани и паушални поистоветувања на семиотиката со структурализмот (но и со постструктурализмот, односно со деконструктивизмот), инсистирајќи на автономноста на семиотиката како наука. Да се види за ова: Андоновски, 2000: 16.

Меѓутоа, независно од сите критики упатени кон него и независно од сите негови слабости, останува фактот дека структурализмот како научен метод отвори многу нови патишта и понуди сериозен фонд на научен инструментариум за откривање на тајните на книжевноста како уметност.

## 2.5. Постструктурализам

Постструктурализмот како нов книжевно-теориски метод се појавува на крајот од 60-тите и на почетокот од 70-тите години на 20 век како научна мисла којашто ги ревалоризираше суштинските постулати на структурализмот, но во одредена мера и како опозит на структуралистичкиот метод. Постструктурализмот (наречен уште и „деконструктивизам“) се потпира врз „сомнежот во неколку клучни тези на структурализмот: а) сомнеж во приматот на односите на елементите во едно дело во однос на содржината; б) сомнеж во стабилноста на идентитетот на поединецот; в) сомнеж во постојаноста на знакот (и во смисла на односот меѓу ознаката и означеното, и во смисла на „лизгањето“ на една ознака во друга); г) сомнеж во автономијата на книжевниот текст“. (Речник književnih termina, 1991: 630). Најзначајни претставници на постструктуралистичкиот метод се Жак Дерида, Харолд Блум, Мишел Фуко, Жак Лакан, Џералд Принс, Мајкл Рајфатер, Умберто Еко, Јулија Кристева, Симор Четмен, Мике Бал, подоцнежните Ролан Барт и Цветан Тодоров и многу други.

Ако структурализмот беше, условно кажано, „конструктивизам“ (се занимаваше со структурите, и тоа со „стабилноста“ на структурите и на нивното значење), тогаш постструктурализмот е „деконструктивизам“ затоа што се занимава со „уривање“ (побивање, негирање) на тезите за постоење на „затворени структури“ чии фундаментални составни елементи се дихотомите (бинарните опозиции) како универзални категории, односно постструктурализмот е „критика на редуциите на структурализмот, односно на повлекувањето на строги граници меѓу ознаката и означеното, јазикот и говорот, говорот и пишувањето, книжевноста и теоријата, текстот и контекстот, знакот и предметот итн“. (Biti, 1997: 287). Бидејќи е „деконструктивизам“ (се користи најчесто и идентичниот термин „деконструкција“ што го воведо Жак Дерида), тогаш се поставува прашањето – „што се деконструира?“. Се „деконструира“ тезата на структуралистите за постоење на „стабилно“ значење и на „универзални“ структури (структурни сегменти). Оттаму доаѓа и идејата за *дисеминацијата на значењето*. Всушност, според постструктуралистите, односот меѓу двата составни дела на знакот (ознака и означено) не е толку стабилен како што сметаа структуралистите. Секое означено во кој било знак, според „деконструктивистите“, секогаш е контаминирано со други контексти (историја, култура, традиција, менталитет итн.), па не може да се зборува за „чисто“, „објективно“, „затворено“ значење на кој било знак, бидејќи едно означено упатува на други ознаки што имаат свои означени коишто, исто така, упатуваат на други ознаки и така во недоглед. Токму тоа „лизгање“ на значењето, тоа „вечно одлагање“ на „стабилното значење“<sup>14</sup> постструктуралистите го детерминираа како дисеминација („распрснување“ на значењето):

„Постструктурализмот, особено преку делото на Жак Дерида, изврши редефиниција на структуралистичкиот поим на значењето. Тој го деконструираше поимот на 'трансценденталното означено', на стабилното значење кое стои на почетокот од почетоците на сите знаковни системи, на сите знаци. Деконструкцијата ги отфрли бинарните опозиции на класичниот структурализам, сметајќи ги за идеолошки образец на мислење, затоа што идеологиите сакаат да повлекуваат строги граници меѓу она што е и она што не е прифатливо, меѓу себе и не-себе, меѓу вистината и лагата, смислата и бесмислата. Наместо таквата, Сосировска концепција за значењето-идентитет, кое е резултат на разликата (значењето на *жив* е *не-мртво*), овде се прифаќа концепцијата за интерференцијата и алтеритетот на значењето: ниеден знак не е апсолутно чист и неговиот идентитет не може да биде јасно определен; во секој знак постојат траги од други знаци, од други контексти, од претходни употреби, што

---

<sup>14</sup> Дури и самиот Жак Дерида, еден од оние што ги поставија основите на постструктурализмот (деконструктивизмот) и „татко“ на терминот „деконструкција“, не сакаше да зборува за „дефинирање“ на терминот *деконструкција* за кој тврдеше дека не означува ниту техника ниту метод, туку може да се определи како мисла за потеклото и за границите на самото прашање „Што е...?“, прашање коешто, како што вели тој, е примарно во сета историја на филозофијата.

значи дека значењето никогаш не е целосно; тоа е нешто што постојано се очекува и бесконечно се одложува. Јазикот наликува на мрежа ('трага') од означители кои упатуваат (индексираат) еден на друг, при што ниеден елемент не е 'чист' туку 'контаминиран' од присуството на Другиот во него". (Андоновски, 2011: 86).

Тој сомнеж во „стабилното“ значење на „деконструктивистите“ и тоа оспорување на авторитетот на јазикот (и на лингвистиката и на логоцентризмот, односно на лингвистичкиот логоцентризам, па и на сета научна мисла за „стабилното“ и „единственото“ значење), беа пренесени и на повисоко ниво, на теренот на текстот: ако секој знак (секое означено на знакот) е „контаминиран“ со други „означени“, тогаш и секој текст е контаминиран со елементи од други текстови, а тоа секако се однесува и на книжевно-уметничките текстови (оттаму и сомнежот на постструктуралистите во автономијата на книжевниот текст). Таа појава на неизбежно инволвирање на еден (постар) текст во друг (понов) текст беше наречена *интертекстуалност* (еден од клучните и најомилените термини на постструктуралистите, односно на „деконструктивистите“). Што е, всушност, интертекстуалноста и кои се нејзините специфики?

Терминот *интертекстуалност* во теоријата на книжевноста го вовеле француската теоретичарка од бугарско потекло Јулија Кристева под влијание на терминот *дијалогизам* предложен од рускиот истражувач Михаил Бахтин. Под терминот интертекстуалност се подразбира релацијата (односот) меѓу два или повеќе текстови. Терминот интертекстуалност ја имплицираше тезата дека текстот не е самоникнат, односно дека низ него се среќаваат безбројни нишки од други текстови, од минатото, од традицијата. Според ова сфаќање, текстот е комплекс од наследство, преработка на претходни теми и постапки при што е невозможно да се издели нешто што би било оригинално или автономно. Терминот интертекстуалност ја поттикна појавата и на други термини во книжевната теорија како што се хипотекст (стариот текст, односно трагите од стариот текст во нов, друг текст) и хипертекст (новиот текст), па оттаму се зборуваше за книжевните дела како своевидни палимпсести на уметноста на зборот и на сета култура. Во својата студија со наслов „Палимпсести“ (интегралниот текст во: Кулавакова, 2003: 63-75) Жерар Женет предложи и голем број други термини како што се архитект, транстекстуалност, паратекстуалност, хипертекстуалност, метатекстуалност итн. Овие и многу други слични термини беа поттик во научните кругови да се зборува и за *теорија на интертекстуалноста* во рамките на постструктурализмот:

„Теоријата на интертекстуалноста е подрачје на книжевната теорија и компаратистика кое се занимава со проучување на теориските аспекти на интертекстот и интертекстуалноста: дефинирање, интертекстуална парадигма, типологија, функции и интерпретативни конвенции и стратегии, како и метатеорија на интертекстуалноста (еволуција, концепции и опции, теории и претставници на одделни теории). Теоријата на интертекстуалноста изврши суштествени и функционални промени во поимањето на книжевноста во втората половина на дваесеттиот век“. (Кулавакова, 2003: I).

Од сите книжевни теории, по сè изгледа, постструктурализмот (деконструктивизмот) беше подложен на најжестоки напади и критики. Претставниците и застапниците на постструктурализмот како научен метод, особено Жак Дерида и Јулија Кристева, беа обвинувани за произволност и ноншалантност во нивните обиди да ја докажат тезата за наводната „нестабилност“ на значењето (и на знакот и на текстот), за нејасни (а понекогаш дури и за погрешни) и пренагласени апстракции во нивните теории (тези и хипотези) па дури и за „научно шарлатанство“, за квазинаучност и за опскурност (матност, скриеност, непристапност, сомнителност). Ваквите критики најчесто доагаа од американските лингвисти, книжевни теоретичари, филозофи, па дури и математичари. Во еден сублимиран вид, недостатоците на постструктуралистичката теорија мошне солидно ги наведува Андоновски во книгата „Дешифрирања“, особено во однос на прашањето за книжевната критика:

„Но, и постструктурализмот и деконструкцијата доживеаја силна критика, и покрај нивниот очигледен стремеж да се 'ослободи' значењето од логоцентричните шеми. Тие не само што не ја решија кризата на односот теорија/ критика, туку уште повеќе и ги замрсија работите околу описот на задачите на една современа литературна критика. Прво, ако се усвои деконструктивистичката концепција на значењето, очигледно се усвојува и хипотезата дека јазикот воопшто и не е способен за изразување на стварноста; тој, едноставно е 'несигурен'

показател на стварноста. Ние сме 'заточеници' на јазикот; немаме увид во никакви факти. А ако е така, зошто воопшто и потреба од критика, односно од став *дали едно дело е вредно или не*, кога тоа дело е сочинето од јазик, а јазикот *лаже?*" (Андоновски, 2000: 15).

## 2.6. Постколонијална теорија

Појавата на постколонијалната теорија (или уште наречена „постколонијална критика“)<sup>15</sup> во 70-тите и 80-тите години на минатиот век значеше збогатување на книжевно-теориската мисла уште со еден аспект на интерпретацијата на книжевноста. Доминантен белег на оваа теориска мисла беа интерактивните релации на различните култури и цивилизации коишто се меѓусебно оддалечени – и временски и просторно. Корените на оваа, пред сè, културолошка мисла лежат во едно критичко преоценување на нарцисоидната и арогантна западноевропска перспектива за инфериорноста на источноазиските народи и култури.

Имено, постколонијалната теорија се занимава со проследување и проучување на книжевноста и воопшто на културата во поранешните колонијални земји од т.н. Трет свет. Не постои некоја единствена методологија ниту, пак, единствена теорија во рамките на постколонијалната критика, а општа карактеристика е оспорувањето на претставите (сликите, претставувањата) што ги создале колонизаторите за културите од земјите на Третиот свет. Во рамките на постколонијалната теорија интенцијата е „да се поткопаат западните наративни конструкти за 'егзотичниот Друг' и да се земат предвид различноста и специфичноста на Другиот“. (Viti, 1997: 282-283).

Пионерско дело на постколонијалната теорија е книгата „Ориентализам“ од Едвард Саид од 1978 година. Еден од средишните термини во постколонијалната теорија е терминот *колонијален субјект* во чии рамки се изделуваат колонизаторски субјект (оној што колонизира) и колонизиран субјект (оној врз кого се врши колонизацијата). Основниот заклучок на Саид во неговиот „Ориентализам“ е дека консензусот за Истокот што е создаден на Западот има расистичка, сексистичка, хегемонистичка и империјалистичка заднина. Според Саид, разбирањето, знаењето, вреднувањето и проучувањето се „инструменти на освојувањето“, односно институциски продолжени раце на моќта, на силата, на власта. Европеецот, вели Саид, можел да стане човек само на тој начин што на другата страна (меѓу колонизираните) создавал робови и чудовишта. Поради тоа, европскиот поим за „општочовечкиот карактер“ е исто толку неразделен од насилството колку што европскиот хуманизам е неразделен од колонијализмот. Во врска со ваквата проблематика Едвард Саид заклучува:

„Имагинативната географија од типот 'наша земја – варварска земја' не бара од варварите да ја признаат таа дистинкција. За 'нас' е доволно да ги поставиме овие граници во нашите умови; следствено, 'тие', заедно со својата територија и со својот менталитет, се означени како различни од 'нас'. Се чини дека на овој начин модерните и примитивните општества своето чувство за идентитет до извесен степен го создаваат според негативна одредба“. (Саид, 2003: 60).

Во функција на колонијализмот е ставено дури и европското просветителство. Во врска со ова, повикувајќи се и на дотогашното научно опсервирање од претходниците, Џим Ајф потенцира:

„Вербата во прогресот е вткаена во самото име 'просветителство'. Се претпоставуваше дека поради револуцијата во начинот на размислување на Западот во тоа време, луѓето тогаш биле 'попросветлени' отколку порано. Тоа, природно, доведе до ароганција и чувство на супериорност над оние кои не беа толку 'просветлени' или што беа во раната фаза од долгото патување до прогресот, а тоа беше преостанатиот дел од светот. Според тоа, беше природно Западот да си ја постави улогата да им го донесе ова 'просветление' на 'помалку просветлените' насекаде, и тоа стана интелектуално оправдание за колонијалистичката доминација врз 'помалку цивилизираните' нации... Расизмот е природна последица од таквиот

---

<sup>15</sup> Иако, поради нејзиниот карактер и поради времето на нејзиното појавување, бројни истражувачи ја поставуваат постколонијалната теорија во рамките на постструктурализмот (на пример: Кулавкова, 1999: 74), па дури и поконкретно во деконструктивизмот (на пример: Цепароски, 2007: 11), сепак ќе ја разгледаме овде посебно постколонијалната теорија поради нејзината актуелност во денешните, современите книжевно-теориски истражувања (анализи и интерпретации), а и поради тоа што темите поврзани со оваа теорија станаа дури и помодарство во книжевно-уметничкото творештво во овие две децении на 21 век.



поглед на светот. Ако луѓето навистина веруваат дека постигнале одредено ниво на просветленост и прогрес што другите го немаат, може да се дефинираат себеси како супериорни, а другите како помалку од целосни 'луѓе'“. (Ајф, 2009: 87-88).

Сублимирана и јасна определба за предметот на постколонијалната теорија даде и Иван Цепароски во предговорот кон „Аспекти на другоста“:

„Во контекст, пак, на колонијалната и постколонијалната критика, како и на модерната книжевна и културолошка теорија, идеите на класичните претставници на овие теории, Франц Фанон и Едвард Саид, секако, претставуваат несомнен придонес кон аспектите на Другоста, и тоа на онаа Другост која, главно, се однесува на расната, класната, националната и родовата Другост. Оваа културолошка и негативно заснована Другост произлегува од доминантноста на хегемониската култура која другите култури (нации, класи, раси) ги претставува како инфериорни (ги карикира или пародизира), а сè со цел да ја промовира и да ја зачува сопствената супериорност“. (Цепароски, 2007: 13-14).

Меѓу најексплоатираниите термини во постколонијалната теорија се термините *дијалогизам* и *Другиот (Другоста)*.

Во врска со дијалогизмот на Бахтин се нагласува неговата идеја дека говорот е ориентиран кон соговорникот, ориентиран е кон тоа кој е тој соговорник: човек од истата социјална група или од различна социјална група, повисок или понизок (хиерархискиот ранг на соговорникот), поврзан или неповрзан со говорителот со какви било потесни социјални врски (татко, брат, сопруг и слично). Апстрактен соговорник, така да се рече човек во себе, не може да постои; со него реално не би имале заеднички јазик ниту во буквална ниту во преносна смисла. (Почепцов, 2001: 189). Според Бахтин, човекот е упатен на дијалог, на комуникација со другиот, односно со различниот од себеси.

Терминот *Другиот (Другоста, Другото)* стана еден од клучните сегменти во културолошките, но и во книжевно-теориските проучувања кон крајот на 20 и почетокот на 21 век. Терминот е воведен во херменевтиката и во психоанализата и тоа од различни перспективи, а широката примена ја доживеа со постструктурализмот. (Biti, 1997: 73). И како што се случува најчесто со масовно употребуваните термини, и овој термин доби бројни определби, појаснувања и толкувања со што во голема мера се прошири неговото значење. Во херменевтиката, на пример, *Другиот* секогаш е проекција на *Јас*, додека во психоанализата *Јас* секогаш е проекција на *Другиот*. (Biti, 1997: 74). Во еден сублимиран вид, би можело да се рече дека поимот *Другиот (Другоста, Другото)* во себе ги содржи следниве компоненти: а) прашањата на интеракцијата на личност со личност; б) прашањата на интеракцијата на личност со исказ, односно со текст; в) прашањата на временски и просторно оддалечената комуникација меѓу различните култури. (Biti, 1997: 75).

Мошне солиден дијахрониски преглед на овој термин и на неговите определби даде Иван Цепароски во предговорот кон „Аспекти на другоста“. (Цепароски, 2007: 7-25). Во поимникот (речникот) од истата книга терминот *Другост (alterity, otherness)* се објаснува со една екстензивна детерминација:

„Поим којшто стриктно го означува другото од двете нешта, додека како филозофски принцип тој може да претставува промена на сопственото гледиште за она на 'другиот'. За првпат се воведува во херменевтиката (Мартин Хајдегер, Ханс-Георг Гадамер) и во психоанализата (Жак Лакан), како и во постструктурализмот (Ролан Барт) или деконструкцијата (Жак Дерида). Другоста, исто така, се востановува во една серија етички есеи на Емануел Левинас собрани под насловот 'Другост и трансценденција', додека во антропологијата овој термин се употребува од страна на Јоханес Фабијан, Михаел Тојсиг и Паулина Тарнер Стронг, за да ја означат конструкцијата на културолошката другост, или на културолошки стигматизираните други. Другоста како мошне актуелна и суштествена категорија наоѓа свои тематизирања во рамките на феминистичката теорија, постколонијалната критика, како и на културолошките студии“. (Цепароски, 2007: 342).

Од аспект на филозофијата, како што потенцира Цепароски, станува збор за разбирање на *Другото* како друго човечко битие во неговата/ нејзината различност. Според Дерида, пак, деконструкцијата секогаш е длабоко преокупирана со „другоста“ на јазикот. (Цепароски, 2007: 11).

Меѓутоа, треба да се истакне тука и еден подруг аспект на *Другоста*. Имено, бројни автори, како што се Сартр, Чомски, Фројд, Барт, Лотман, Тодоров, Кристева, често го поставуваат *Другиот* во негативен контекст. Така, Жан Пол Сартр вели дека „пеколот тоа се Другите“. Во антиката, сите оние што имале поинаква етничка припадност и зборувале поинаков јазик од т.н. грчки јазик биле именувани како варвари. (Џепароски, 2007: 11). Или:

„Поделбата на 'Ние' и 'Тие' – било географски, било историски, било просторно или пак временски, било телесно или пак духовно, расно, класно, родово или идеолошки разграничени – секогаш е во контекст на градењето на сопствениот позитивен идентитет преку омаловажување на другиот, афирмација што се засновува врз стигматизација и оцрнување на другиот“. (Џепароски, 2007: 12).

Зборувајќи за изворите кои предизвикуваат страдање кај индивидуата, Фројд потенцира дека страдањата што произлегуваат од меѓусебните односи оставаат најголеми последици врз луѓето:

„Страдањето се заканува од три страни: од сопственото тело, предодредено за распаѓање и исчезнување, па не може да ги избегне дури ни сигналите што предупредуваат; од надворешниот свет, кој со своите премногу моќни, немилосрдни, разурнувачки сили може да беснее против нас; и конечно, од односот со другите луѓе. Страдањето од последниот извор можеби го доживуваме најболно од кое било друго страдање“. (изделеното наше – Р. М.). (Frojd, 1988: 16-17).

Ноам Чомски, пак, потсетува на една синтагма од Декларацијата за независност на САД („немилосрдните индијански дивјаци“), што зборува за односот на колонизаторите („ние“) кон домородците („тие“, „другите“), па иронично коментира:

„Немилосрдните индијански дивјаци“ само што не нè искорениле. Па потоа црните, потоа кинеските имигранти“. (Comski, 2007: 133).

Опозицијата „Јас – Другиот“, односно „Ние – Другите“, Лотман ја елаборира на нивото на релацијата црно – бело (зло – добро):

„Опозицијата 'свое – туѓо' се сфаќа како варијанта на спротивностите 'праведно/ грешно', 'добро/ лошо'. Тој систем не дозволува на својата земја да ѝ се противстави блажената утопија на туѓиот крај: сè што не е свое се замислува како грешно“. (Лотман, 2006: 191).

Цветан Тодоров ја дава опозитната разлика помеѓу поимите *национализам* и *егзотизам* – во национализмот ние сме подобри од другите, а во егзотизмот другите се подобро од нас. (Todorov, 1994: 257). Но, според Тодоров, во суштината на егзотизмот постои и еден парадокс затоа што тој претставува фалење на она што не го познаваме и тука не би можело да се зборува за некакво вреднување. (Todorov, 1994: 258). Подоцна егзотизмот ќе биде сфатен и определен како естетика на различното (Todorov, 1994: 311), па дури и како синоним за другоста. (Todorov, 1994: 313). Повикувајќи се на Монтескје, Тодоров парафразира:

„Шпанците мислат дека сите други народи заслужуваат презир, Французите се чудат кога ќе слушнат дека има луѓе и надвор од Франција и презираат сè што е туѓо... Црните го претставуваат ѓаволот во блескаво бела боја, а своите богови ги прикажуваат црни како јаглен“. (Todorov, 1994: 343).

Разликите меѓу Западот („ние“) и Истокот („тие“, „другите“) Ролан Барт ги согледува дури и во обичните секојдневни нешта како што се автоматите за игри на среќа па коментира дека во Јапонија „грубото постапување со апаратот, како што го прават тоа нашите западни измамници во играта, би било недостоен простотилак“. (Barthes, 1989: 43).

За односот кон *Другиот* како странец, како туѓинец, зборува Јулија Кристева којашто ја потенцира нетрпеливоста кон дојденецот кон кого се гради еден однос како кон натрапник, како кон инфериорно суштество:

„Омразата ти кажува дека ти си натрапник, дека иритираш и дека ова ќе ти се покаже отворено и без предупредување. Никој во земјава нема ниту да те брани ниту да те одмаздува. Тебе и така не те броиме; треба да си среќен што те толерираме меѓу себе. Цивилизираните луѓе не мора да се отмени со странците. 'Тоа е тоа, ако не ти се допаѓа што не си се вратиш од кај што си дошол!'. Понижувањето што го омаловажува странецот го обдарува неговиот господар со којзнае каква теснограда величина“. (Кристева, 2005: 250).

Во рамките на анализите и елаборациите за современиот процес на глобализација се истакнува дури и можноста, поточно опасноста од исчезнувањето на *Другиот*, на *Другоста*, односно на другите:

„Како што истакнал Ентони Гиденс, со зголемената глобализација човештвото во некои погледи се трансформира во 'ние', соочувајќи се со проблеми и случајности каде што повеќе не постојат 'другите'“. (Шолте, 2008: 295).

Дури и современиот демократски систем на уредување покажува аномалии кога станува збор за односот *Јас – Другиот*, односно „ние“ (моќните, владејачите) и „другите“ („слободните“ граѓани). Чомски мошне луцидно забележува:

„Демократијата е систем во кој вие сте слободни да правите што сакате под услов да го правите она што ние ќе ви го кажеме“. (Comski, 2007: 67).

Од сето ова може да се забележи дека постколонијалната теорија понуди, меѓу другото, и еден нов и мошне функционален и оперативен културолошки, но и книжевно-теориски инструментариум со чија помош може да се идентификуваат бројни структурни сегменти од книжевните дела, но и од уметноста воопшто, и тоа од еден специфичен аспект, со што се унапредува и се збогатува методологијата за анализа и интерпретација на секое конкретно книжевно дело.

## 2.7. Теориите и апстракциите

Многубројните методи и школи во областа на теоријата на книжевноста, секој/а за себе и од себе, дадоа свој придонес во унапредувањето на начините за интерпретација на книжевните дела, односно во изнаоѓањето на патишта по кои треба да се изоди за да се стигне до *значењето* на конкретно книжевно дело. И тоа е несомнен и непобитен факт. Меѓутоа, многу од нив во голема мера се занимаваа повеќе со воопштени апстракции и со „филозофски прашања“ поврзани со книжевноста како уметност, а сосема малку или воопшто не со конкретни „упатства“ за конкретни анализи и конкретни интерпретации на конкретната книжевна продукција од кој било книжевен род или, поконкретно, книжевен вид. По сè изгледа, во желбата да се оспорат и да се надминат теориите на претходниците, а понекогаш и за да се воодушеви читателскиот аудиторинум, книжевните теории во еден значителен дел се градеа преку квазинаучни трактати, недокажани хипотези, недоразјаснети тези и крајно апстрактни недоразработени елаборации со што многу често се губеше од вид нивната основна функција и намена – да креираат, да предложат и да приложат јасни, недвосмислени и практични начини за разбирање и толкување на книжевноста. Ваквите аномалии во развојот на книжевно-теориската мисла од поодамна беа забележани и нотирани од повеќемина сериозни истражувачи на полето на науката за книжевноста, конкретно и на теоријата на книжевноста. Еве, на пример, што вели Владимир Јаковлевич Проп за ова во неговата книга „Проблемите на комичното и на смеата“ објавена за првпат на руски јазик во 1976 година:

„Првиот и основен недостиг на сите постоечки теории (особено на германските) е страшната апстрактност, целосната воопштеност. Теориите се создавани независно од каква било реална стварност. Во поголемиот број од случаите таквите теории се само мртви филозофски, а покрај тоа тие се толку недоделкано формулирани што понекогаш е невозможно да се разберат. Тие трактати се само сувопарни расправи, така што понекогаш е потребно да се прелистаат повеќе страници, или неколку десетици страници, за да се пронајдат најпосле некакви факти. Фактите се наведуваат многу ретко, единствено само за да се илустрираат предочените апстрактни ставови. Притоа, се избираат само оние факти коишто одат во прилог на истакнатите тези; нема ниту збор за фактите што не ги потврдуваат нивните тези, зашто авторите едноставно не ги забележуваат. Ние мора поинаку отколку досега да го решаваме прашањето за односот помеѓу теоријата и фактите. Треба да се тргне од строго и непристрасно изучување на фактите, а не од апстрактни мисли, колку и да се тие сами по себе интересни и привлечни“. (Про, 1984: 17-18).

Покрај ова, Венко Андоновски со право забележува за препознатливоста на постари методи и тези во некои новопојавени теории, а тие постари откриени законитости се умешно спакувани и затскриени во свежи термиолошки конструкти, притоа без да се посочи коректно изворот, односно работата на претходниците. (Андоновски, 2011: 11-24). Причините за тоа, секако, лежат во фактот што секоја нова книжевна теорија се појавуваше како негација на

претходната (или на претходните), па многу често по секоја цена „новото“ требаше да биде претставено како „навистина ново“, понапредно и „пореволюционерно“ од постарото:

„Ако постои замор на дискурсот, онака како што постои замор на материјалот, тогаш може да се каже дека дискурсот на хуманитарните науки е навистина изморен од револуции во системите на мислењето. Особено ако станува збор за книжевен систем, односно за систем кој фиксирајќи се на литературниот факт, се однесува кон него како негов метајазик, односно како негов метајазичен опис. Такви револуции во текот на два века, провизорно гледано, имаше четири: позитивистичката, феноменолошката, семиолошката и деконструктивистичката, не сметајќи ги нивните разгранувања, струи и школи, односно 'фракции'. Сите четири системи гласно прокламираа дека се 'револуции'; во гласноста на методолошките борбени повици тие навистина беа *револуции*. Но, според вродениот стремеж да се затворат во систем опонентен на претходниот, тие беа речиси контрареволюционерни, автодеструктивни... Сите четири системи покажаа дека во стремежот по *тотален* систем (дури и кога пропагираа 'асиметрични' стремежи, како деконструкцијата), завршуваа суицидално и го оставаа својот мртво теориски корпус во депонијата на метајазичите. Така, оние што доаѓаа, секогаш наследуваа едно мртво тело од графема, митеми, опозиции, фонеме, еидетички редукции, дистинктивни признаци, диферанси и слични теориски резонанси, тело врз кое можеа со своите аналитичко-синтетички скалпели да демонстрираат *каде се зрешило* и да ја дијагностицираат, мошне самоуверено, причината за несреќната смрт на претходникот.

Книжевната теорија и нејзиниот најразлично дефиниран сателит – критиката, ја споделија судбината на тие четири големи духовни револуции, затоа што, разбирливо, во таквиот систем тие функционираа како интегрирани потсистеми, како што тоа го правела и социологијата, психологијата, психијатријата, антропологијата и другите хуманитарни дисциплини“ (Андоновски, 2000: 7-8).

Од друга страна, еден од најдобрите познавачи на книжевните теории, Тери Иглтон, исто така имаше сериозни забелешки за сите методи и школи што се појавуваа во дијахронискиот развој на теоријата на книжевноста, пред сè, поради отсуството на покажлив, докажлив и проверлив книжевно-теориски материјал како основен услов за научност. Иглтон ја критикуваше и идејата за некаква комбинација на методите во книжевните истражувања затоа што тие методи најчесто беа опозитно поставени еден кон друг, што само по себе не остава многу простор за такви „книжевно-теориски комбинаторики“. Оттаму доаѓа и оној негов нагласено саркастичен тон при објаснувањето на ваквата опција:

„Можеби овој недостиг од методолошко единство при проучувањето на литературата не смее многу да нè загрижува. Постојат и други науки кои не можеме одеднаш да ги дефинираме, и да повлечеме строга граница меѓу нив, како на пример: географијата, филозофијата, социологијата, антропологијата, историјата. Можеби, напротив, би требало да го прославиме множеството на критичките методи, да се помириме со постоечката состојба и да бидеме среќни што не нè поткачила тиранијата на една единствена критичка процедура. Но, без разлика колкава еуфорија ќе нè обземе, мораме да признаеме дека и тука има проблеми. Прво, не се сите литературно-критички методи компатибилни. Колку и да се стремиме кон толерантно прифаќање на различните методи, најверојатно дека настојувањето да ги обединиме структурализмот, феноменологијата и психоанализата по прво ќе нè доведе до нервен слом одошто до блескава литературно-критичка кариера. Критичарите кои се фалат со сопствениот плурализам постапуваат така затоа што методите со кои се служат и не се толку различни. Освен тоа, некои од тие 'методи' воопшто и не се методи“ (Иглтон, 2000: 208).

Сепак, за среќа, се појавуваа и креативни и мошне практични идеи кои упатуваа на начини со чија помош може функционално да се операционализираат постоечките книжевно-теориски методи, особено со помош на термилошкиот систем, како што е онаа идеја на Жерар Женет за книжевниот критичар и теоретичар кој треба да ги „искова“ термините и да ги адаптира на конкретната книжевна проблематика.<sup>16</sup> Мошне солидно и едноставно (разбирливо) појаснување на ваквата теза на Женет понуди Венко Андоновски во неговата „Жива семиотика“:

<sup>16</sup> Да се види за ова, на пример, студијата „Палимпсести“ на Жерар Женет што е веќе преведена и на македонски јазик. (Кулавкова, 2003: 74).

„...Ќе забележите дека некои од тие поими се сè уште живи... Нивниот живот го докажуваат книгите на луѓе кои исто така верувале и ја застапувале таа теорија, и кои со сите сили се обидувале да ѝ ја сочуваат душата, а не телото (телото на секоја теорија се нејзините прецизно дефинирани поими). Тие пристапувале кон таа теорија и кон нејзините поими онака како што вешт механичар пристапува кон алатите – тој не секогаш ги користи алатите онака како што тие биле дизајнирани и произведени во некоја фабрика, туку честопати ги видоизменува, па дури, врз основа на некои познати алатки – создава целосно нови, свои алати. Така е и со креативниот теоретичар – кога ќе се соочи со некој теориски поим, тој не мора да го примени онака како што му препорачува теоретичарот кој го смислил. Едноставно, има можност да го модифицира... Може, се разбира, врз основа на скицата на тој поим да измисли и нов, рециклиран, таков што ќе се разликува доволно од веќе познатите, а сепак нема да ја загуби својата намена, па ќе му послужи како алат за пристап кон некој текст кој радикално се разликува од претходните. Тоа е, во суштина, она што Жерар Женет го напиша за критиката, замислувајќи ја како еден вид 'домашно мајсторисување' – критиката не е само примена на однапред утврдени калапи и алатки кон живиот организам на текстот, туку многу повеќе – создавање нови и прилагодување на стари алатки“. (Андоновски, 2011: 11-12).

### ПРАШАЊА И ЗАДАЧИ

1. Кои се трите основни приоди во интерпретацијата на книжевноста, односно на конкретните книжевни дела?
2. Кои се основните тези за карактерот на книжевноста („поезијата“ сфатена како сета уметност) во античкиот период?
3. Кои се суштинските особини на позитивизмот како научен метод за анализа и интерпретација на книжевноста?
4. Наведете ги и појаснете ги спецификите на формалистичкиот метод – кога се појавиле формалистичките истражувања, кои се конкретните прашања со кои се занимаваа формалистите и какво е нивното влијание врз натамошниот развој на теоријата на книжевноста.
5. Пронајдете ги и посочете ги основните разлики меѓу структурализмот и постструктурализмот како научни методи во книжевните истражувања.
6. Прочитајте ја внимателно песната „Црква“ од Блаже Конески. Извршете одделни анализи и интерпретации на оваа песна од позитивистички, структуралистичко-семиотички и постструктуралистички аспект.

### 3. КНИЖЕВНИ ЕПОХИ И КНИЖЕВНИ ПРАВЦИ

Едно од најдискутабилните и најпроблематичните прашања во книжевната наука, особено во историјата на книжевноста, но и во теоријата на книжевноста, е периодизацијата на историскиот развој на книжевноста од нејзиното појавување па сè до денес. Предизвиците пред кои е поставена науката за книжевноста од аспект на периодизацијата на мошне сложените историски книжевно-уметнички процеси се многубројни и разновидни: неможноста од релевантна и автентична панорамска прегледност на сега веќе огромната, безбројна и бесконечна книжевна продукција и во национални и во европски, а особено во светски рамки; спецификите на секое конкретно (посебно) книжевно дело (роман, драма, расказ, песна...) поради што тоа не се подава многу лесно на негово поставување во каква било класификациска група; специфичниот историски развој на сите национални книжевности и во европски и во светски рамки; истовременото одвивање на различни, а понекогаш и меѓусебно противставени, книжевни процеси на ист (потесен или поширок) географски простор; термилошката разновидност (неизедначеност, неунифицираност) во разновидните и многубројни обиди за периодизација на книжевно-историскиот развој при што еден ист термин различно се сфаќа и различно се детерминира кај различни истражувачи: книжевни епохи, книжевни периоди, книжевни правци, книжевни школи, книжевни движења, книжевно-стилски епохи, стилски епохи, стилски формации, книжевни стилски комплекси и така натаму; просторно (географско) редуцирање на книжевно-историската периодизација (често се зборува за книжевна периодизација само на книжевноста во Европа, односно на европскиот културен круг); практикување на разновидни критериуми за различни сегменти во иста книжевно-историска периодизација и така натаму. Сето ова говори дека обидите за периодизација на историскиот развој на книжевноста резултирале со условни, паушални и, пред сè, некомплетни класификации.

Сепак, може да се рече дека во сите тие обиди за класификација на книжевно-историските процеси постојат два константни дијахронско-синхрониски критериуми (параметри) за периодизацијата на книжевните движења: а) времето (периодот, епохата) на одвивање на различните и специфични книжевни процеси; б) стилските особености на книжевното творештво во одреден период од развојот на книжевноста. Врз основа на овие два релевантни критериуми извршена е една релативно стабилна периодизација на книжевната историја на книжевни епохи, односно стилски формации (подолги и пообемни периоди во историскиот развој на книжевноста) и на книжевни правци (пократки и поредуцирани временски периоди во историскиот развој на книжевноста во рамките на одделни книжевни епохи, односно стилски формации).<sup>17</sup> Според оваа периодизација, за која може да се рече дека постои извесна согласност кај книжевните историчари и теоретичари, историскиот развој на книжевните процеси на европско тло, односно во европскиот културен круг, може да се класифицира во следните основни книжевни епохи, односно стилски формации: *антика (античка книжевност), среден век (средновековна книжевност), хуманизам, ренесанса, барок, класицизам (неокласицизам), просветителство (рационализам), романтизам, реализам, модернизам, постмодернизам*. Во рамките на некои од овие книжевни епохи (стилски формации) се појавуваат одредени книжевни правци како што е, на пример, *натурализмот* како книжевен правец во книжевната епоха *реализам* или, пак, како што се *симболизмот, футуризмот и надреализмот* и други како книжевни правци во книжевната епоха *модернизам*. Покрај тоа, треба да се има предвид и фактот дека во различни национални книжевности овие

<sup>17</sup> Термините *книжевни епохи, стилски формации и книжевни правци*, што овде ги користиме, треба да се прифатат условно и со резерва затоа што меѓу истражувачите не постои консензус во врска со нивното сфаќање и дефинирање. Некои од теоретичарите тврдат дека термините *книжевни епохи и стилски формации* се синонимни, додека други сметаат дека се синонимни термините *книжевни правци и стилски формации*. Како што истакнавме погоре, термините *книжевни епохи и стилски формации* ги користиме овде како синоними и тоа за означување на подолги и пообемни периоди во историскиот развој на книжевноста, додека терминот *книжевни правци* за пократки, поредуцирани временски периоди во историскиот развој на книжевноста. Го нагласуваме ова затоа што во книжевно-теориската литература се среќаваат сосема различни сфаќања, толкувања и дефиниции за трите посочени термини. Во таа смисла, треба да се има предвид и дискутабилноста на мошне неодредениот и поради тоа нестабилен термин *модернизам* што потекнува од францускиот збор *moderne* и значи *нов, современ*, па оттаму и дилемите во врска со прецизното определување на времетраењето и значењето на оваа книжевно-историска епоха.

книжевни епохи и книжевни правци се појавуваат во различни периоди, а тоа значи дека временската рамка на појавување и на траење на една книжевна епоха или на еден книжевен правец е релативна и флексибилна, односно со приближна вредност. Од друга страна, за постмодернизмот некои од истражувачите ја застапуваат тезата дека тој е дел (книжевен правец) од модернизмот (како книжевна епоха, односно стилска формација), но сметаме дека ваквото тврдење не е издржано и со ништо не е аргументирано, па токму затоа постмодернизмот го разгледуваме како посебна стилска формација којашто трае и се развива и во нашево време.

Ќе ги елаборираме овде подетално основните книжевни епохи и книжевни правци од европско тло што имаат специфични особености, но и кои се од посебно значење и кои оставиле длабоки траги во историскиот развој на книжевноста. Треба да се има предвид фактот дека до епохата на хуманизмот и ренесансата, односно до 16 век, периодизацијата на книжевно-историскиот развој се совпаѓа со периодизацијата на општата историја,<sup>18</sup> па затоа зборуваме за античка книжевност и за книжевност на средниот век.

### 3.1. Антика (античка книжевност)

Античката книжевност, или старата книжевност, како прва европска книжевна епоха опфаќа еден долг временски период од 15 века, односно од 10 век пр.н.е. па сè до 5 век од нашата ера. Тоа е период од книжевно-историскиот развој на европскиот континент кој ги опфаќа, пред сè, таканаречената хеленска и римската книжевност. Станува збор за епоха во која, барем според досегашните сознанија во науката, се бележат почетоците на книжевноста во Европа во смисла на денешното наше разбирање на книжевно-уметничкото творештво. Во антиката се создаваат значајни книжевни видови како што се епот, трагедијата, комедијата, но и кратките лирски поетски видови од типот на одата, химната, дитирамбот, елегијата, епиграмот, епитафот и слично. Најзначајни автори на епот во антиката се Хомер (со неговите два епа – „Илијада“ и „Одисеја“), Хесиод (со познатиот космогониски и теогониски еп со наслов „Теогонија“), Квинт Ениј (со еповите „Сатира“ и „Анали“), Публиј Марон Вергилиј (епот „Енеида“), Публиј Овидиј Назон (епот „Метаморфози“) и други.<sup>19</sup> Покрај епот, во античката книжевност, некаде во 5 век пр.н.е., се појавува и трагедијата како драмски вид со автори кои и денес се значајни имиња во светската литература: Есхил („Окованиот Прометеј“, „Хикетиди“, „Персијци“ и други), Софокле („Цар Едип“, „Антигона“, „Едип на Колон“, „Електра“ и други), Еврипид („Медеја“, „Електра“, „Ифигенија на Таврида“, „Ифигенија во Авлида“, „Орест“, „Архелај“ и други). Паралелно со трагедијата, во античката книжевност ќе се појави и ќе се развие комедијата како втор драмски вид. Како основоположници на комедијата се сметаат Аристофан („Жаби“, „Птици“, „Лисистрата“ и други) и Плаут („Скржавецот“, „Лажливец“, „Магариња“, „Трговецот“ и други). Од суштинска важност во античката книжевност е и појавата на кратките лирски видови (ода, химна, дитирамб, елегија и слично), а најпознати автори на лирски песни се Алкеј, Сафо, Анакреонт, Пиндар, Гај Валериј Катул, Квинт Хорациј Флак и други.

Во епохата на античката книжевност од суштинско значење е и подемот на ораторството (беседништвото, говорништвото), а најпознати оратори од овој период се Исократ, Демостен и Марко Тулиј Цицерон. Во тој контекст сосема е логичен и развојот на реториката (како научна дисциплина за техниките на беседништвото), а најзначајна улога во тоа имаат авторите Аристотел (со неговата книга „Реторика“) и Марко Фабиј Квинтилијан (со учебникот по реторика со наслов „За образованието на говорникот“).

Во контекст на античката книжевност треба да се наведат и бројните и мошне сериозни индикации за постоење на книжевност и кај античките Македонци, иако во современата македонска книжевно-историска наука сè уште има отпор кон ваквите тврдења и кон

<sup>18</sup> Основната периодизација на сета човекова историја е следна: протопериод (железно, бронзено и бакарно време), праисторија (младо камено време, мезолит, палеолит, камено време), антички или стар век (робовладетелско општество), среден век (феудално општество), нов век (капиталистичко и социјалистичко општество).

<sup>19</sup> Уште еднаш да нагласиме дека овде зборуваме за античката книжевност во европскиот културен круг. Но, треба да се има на ум дека во антиката се појавувале и се развивале и други постари книжевности на азискиот и на африканскиот континент, како на пример сумерската и египетската стара книжевност. За ова да се види: Младеноски, 2014b, стр. 17-21.

евентуални сериозни истражувања во врска со ова прашање. Но, независно од тоа, индициите постојат. Имено, познато е дека Еврипид ги поминал последните години од својот живот на македонскиот кралски двор во Пела каде што и починал. Епитафот на гробот од Еврипид го напишал македонскиот поет Адај кој живеел во 5 век пр.н.е. (Проева, 2004, стр. 347). Кон ова би го додале уште и податокот што го наведува Плутарх дека кралот Александар III Македонски многупати приредувал натпревари за трагедии и за кажување песни. (Плутарх, 1994, стр. 10). Постојат бројни вакви сведоштва за книжевноста на античките Македонци и една сериозна книжевно-историска наука секако треба да ги истражи нив со единствена цел – да ги потврди или да ги отфрли аргументирано ваквите тврдења за постоење на автентична и автохтона книжевност кај античките Македонци во рамките на големата епоха на античката книжевност.

### 3.2. Среден век (средновековна книжевност)

Средниот век како книжевна епоха во Европа трае од крајот на 5 век (наша ера) до средината на 15 век. Станува збор, како што може да се види, за еден мошне долг временски период во кој книжевноста се карактеризира со разновиден израз. Но, сепак, може да се изделат две суштински развојни линии на книжевноста во текот на средниот век.

Од една страна, во книжевноста доминираат теми и мотиви од христијанството, односно книжевните дела се со религиозен карактер. Тоа е и сосема разбирливо со оглед на фактот што црквата ја има доминантната улога во општеството во сиот среден век, но треба да се нагласи тука дека истовремено се негува и античката книжевност и латинскиот јазик при што се врши едно испреплетување на античката книжевност и христијанското учење (библиските текстови). Во таа смисла, како значаен книжевен вид во религиозната книжевност во средновековието се јавува химната (која настанала во антиката) којашто сега е исполнета со христијански теми, мотиви и идеи. Но, покрај химната се појавуваат и други книжевни видови со доминантно христијански карактер, како што се хагиографиите (житија, односно биографии на разни светци од христијанската религија), легендите (за Светиот грал, за изворот на вечен живот, односно за бесмртната вода и слично), апокрифите (неканонизирани текстови со личности и мотиви од христијанството), похвалите, поуците и така натаму. Сите тие книжевни средновековни текстови имаат за цел да го афирмираат христијанскиот поглед на свет, но и да ја зацврстат вербата во идеите на христијанството.

Од друга страна, пак, во европската книжевност на средниот век се појавуваат и дела кои имаат доминантно световен (профан) карактер и кои се пишувани и на латински јазик и на националните јазици, а тоа значи дека во средниот век веќе започнува процесот на втемелување на одделни национални книжевности. Мошне значајни од тој аспект се таканаречените витешки епови што се појавуваат во разни национални европски книжевности. Меѓу нив најзначајни се: „Беовулф“ во англиската книжевност од 8 век; „Песна за Роланд“ во француската книжевност од 12 век; „Песна за Сид“ во шпанската книжевност од 12 век; „Слово за походот Игорев“ во руската книжевност од 12 век; „Песна за Нибелунзите“ во германската книжевност од 12 век. Се разбира, и овие епови не се ослободени целосно од афирмирањето на христијанските вредности, но во нив доминираат световните мотиви. Сепак, најзначајно место во средновековната литература зазема религиозно-филозофскиот еп (или епска поема, како што некои од историчарите го класифицираат ова дело) со наслов „Божествена комедија“ од Данте Алигиери, напишана на почетокот од 14 век, која се состои од три дела: „Пекол“, „Чистилиште“ и „Рај“. Алигиери успеал да ги спои сакралното и профаното во овој негов еп и за ова книжевно дело се вели дека ги најавува подоцнежните книжевни епохи на хуманизмот и на ренесансата. Покрај еповите, средновековната книжевност ја збогатуваат и романите и расказите. Меѓу најпознатите средновековни романи спаѓаат „Александрида“ (односно „Роман за Александар Македонски“), „Повест за Троја“, „Варлаам и Јосаф“, „Тристан и Изолда“ и други коишто имаат разновиден теми и мотиви. И средновековниот расказ се карактеризира со разноликост од содржински аспект што може да се види дури и од самите наслови: „Слово за великиот Василија како избави човек од ѓаволот“, „Слово за царот Фука и за неговите браќа, како ги загуби една жена крчмарица во еден ден“, „Девојка без раце“ и други. Освен еповите, романите и расказите се развиваат и други видови како што е, на пример, трубадурската лирика во која се воспева идеалот на витешката љубов.



Трубадурите се, всушност, поети, композитори и музичари кои патувале од град во град, од еден кралски двор во друг, и ги пееле сопствените песни во кои го негувале култот кон жената – и нејзината убавина и нејзините доблести. Но, покрај сето ова, и драмата има свое значајно место во средновековната книжевност со таканаречените мистерии (или „народни мистерии“) што претставуваат драмските текстови (и театарски изведби) со библиски теми и мотиви, а во средниот век мошне популарна била и фарсата како драмски вид.

И во Македонија се развива значајна и динамична книжевна активност во средновековието, особено во 9 и во 10 век. Основата за тоа, секако, е дејноста на светите браќа Кирил и Методиј со создавањето на словенската азбука (од страна на Кирил, односно Константин Филозоф) и со нивните неколку мисии и на европско и на азиско тло. Нивните ученици и следбеници ја продолжуваат книжевната дејност, а меѓу нив најзначајни се свети Климент Охридски, свети Наум Охридски, Константин Брегалнички, презвитер Козма, Црноризец Храбар и други чии похвали, поуки, полемики и слично претставуваат дела со темелна вредност за македонската средновековна книжевност. Во таа смисла голема улога ќе одиграат и книжевните школи – Охридската, Кратовската и Лесновската книжевна школа.<sup>20</sup>

### 3.3. Хуманизам и ренесанса

Во 14 век се одвиваат суштински општествени промени во Европа, а особено во Италија, што ќе резултира со појава на две значајни книжевни епохи – хуманизмот и ренесансата. Имено, кон крајот на 14 и почетокот на 15 век во Европа се случува раскин со средновековниот црковен догматизам. Носител на тие промени е северот на Италија каде што на општествен план се случуваат крупни промени, а подоцна сето тоа ќе се прошири и во други европски земји. Меѓу тие општествени промени најзначајни се: разбивањето на феудалната економска затвореност; „зајакнувањето на градовите и на економската моќ на граѓанството, трговците и на занаетчиите, а опаѓање на моќта на феудалната аристократија; зајакнувањето на кралската власт и сè поголемо економско-политичко значење на граѓанството (буржоазијата) за финансирање на државните приходи“ (Živković, 1988: 157); развојот на трговијата: слабењето на авторитетот на црквата; развојот на природните науки од што ќе произлезат неколку значајни пронајдоци (печатницата, компасот, дурбинот и друго), а тоа е и период на големите географски откритија. Во таквите услови на динамични општествени промени во овој период во Европа, како што се кажа погоре, се појавуваат две значајни културни, но и научни движења – хуманизмот и ренесансата.

Треба да се нагласи дека нема некоја строга граница меѓу хуманизмот и ренесансата. „Тие обично се поврзуваат во еден поим при што под *хуманизам* се подразбира периодот кој ѝ претходи на *ренесансата* и кој трае уште од крајот на средниот век, од 14 и 15 век, додека со *ренесанса* се означуваат духовните и уметничките појави во 16 век кога хуманистичките тенденции го добиле своето целосно реализирање во научните, книжевните и уметничките дела од тој период“ (Živković, 1988: 157). Сепак, поголемиот број книжевни историчари се согласуваат дека хуманизмот му припаѓа на периодот од 14 и 15 век, а ренесансата е карактеристична за 16 век. Хуманизмот е, всушност, духовната основа за ренесансата, а во таа смисла хуманизмот уште се детерминира и како „предренесанса“. Ќе ги разгледаме посебно овие две книжевни епохи за да се добие појасна слика за нивните фундаментални особености.

#### 3.3.1. Хуманизам

Терминот *хуманизам* потекнува од италијанскиот збор *umanesimo* (според латинската придавка *humanus* = *човечно, хумано*), а го означува преминот од средниот век во новото време и создавањето на современиот, на слободниот човек. Самиот термин своите корени ги има во средновековието кога световните научни и уметнички дисциплини се нарекувале човечки, хумани, наспроти божествените дисциплини поврзани со религијата. Како културна појава, хуманизмот го подразбира раскинувањето со средновековните сфаќања за природата и за човековиот живот. Се создава нова научна и уметничка визија за светот, а сето тоа е поврзано со борбата против феудалното општество и против црковната идеологија.

<sup>20</sup> Подрбно за македонската средновековна книжевност да се види: Стојчевска-Антиќ, 1997.

Во ерата на хуманизмот, идеалот на слободниот човек се бара во античката традиција. Се појавува едно масовно истражување и проучување на античката (пред сè, римската) култура, а латинскиот во голема мера го потиснува народниот јазик. Делата се пишуваат на латински јазик кој во тоа време на некој начин станал јазик на писменоста во Европа, а тоа придонело во голема мера хуманизмот да се појави во повеќе земји од европскиот континент како, на пример, во Италија, Франција, Холандија, Германија, Шпанија, па и на Балканскиот Полуостров, односно во Хрватска (во тогашна Далмација). Може да се рече дека основата на хуманизмот лежи во античката култура, односно основниот идеал на хуманизмот е имитирањето на класиката. Од таа античка класика, хуманистите го зеле јазикот на Цицерон и идеите за убавото од Платон. Според хуманистите, поезијата е возвишен дар од небото, а творецот кога создава е во божествен занес и во творечко лудило. Според нив, поетот треба да биде пророк, но и совест и водач на народот. Меѓу најразвиените книжевни видови во времето на хуманизмот се љубовните песни и епските форми во стих и во проза. И покрај доминацијата на латинскиот јазик, сепак подоцна авторите се свртуваат кон употребата на народниот јазик.

Најзначајни италијански претставници на хуманизмот се Данте Алигиери (1265-1321) кој е последниот средновековен автор, но и предвесник на хуманизмот, со „Божествена комедија“, Франческо Петрарка (1304-1374) со својот „Канцониер“ и Џовани Бокачо (1313-1375) со „Декамерон“. Претставници од другите земји се: Еразмо Дезидерио (1469-1536), попознат како Еразмо Ротердамски, холандски свештеник и хуманист со значајната сатира „Пофалба на глупоста“; Томас Мор (1477-1535), англиски државник и хуманист со неговата политичко-филозофска книга „Утопија“; Марко Марулиќ (1450-1524), хрватски поет со епот „Јудита“ и други.

### 3.3.2. Ренесанса

Терминот *ренесанса* потекнува од францускиот збор *renaissance* што значи *повторно раѓање*, односно *преродба*. Ренесансата, всушност, ја подразбира преродбата на античката наука, литература и култура, но и преродба на целокупниот тогашен општествен живот. Ренесансата како книжевна епоха се создава и се развива врз отфрлањето и негирањето на средновековните црковни догми. Имено, во средновековието човекот е „слуга“ на црквата, т.е. на теологијата, додека ренесансата создава еден нов, модерен човек ослободен од средновековните црковни догми, односно во ренесансата се нагласува индивидуализмот. Тоа значи едно свртување на човекот кон образованието и кон науката. Во тогашните школи и универзитети се воведува настава за изучување на природните и на општествените науки. Во епохата на ренесансата, значи, се отфрла црковното учење за постанокот на светот што доминирало во средновековието, а се отфрла и средновековната религиозна претстава за човекот како безлична единка која се губи во христијанскиот колектив и која сонува за задгробниот живот. Човекот се издига на еден висок пиедестал како слободно и сестрано надарено битие кое има право на уживање во овоземниот живот и на постигнување на земската среќа која се состои во телесни задоволства и во духовна исполнетост.

Основата на сите уметности во ренесансата се состои во проучувањето на природата на човековото тело. Во таа смисла, сликарството и вајарството доживеале сестран расцвет. Целта на поезијата и на ликовните уметности е изразување на убавината, грациозноста и хармоничноста на човековото тело и на човековата душа. Уметноста, а во тие рамки и книжевноста, во ренесансата добива нови особености: одмереност, сразмерност, рамнотежа, хармонија, духовна ведрина и оптимизам. Уметноста се издига дури и до степен на наука: во сликарството и во вајарството се проучува анатомијата и се воведува перспективата; во книжевноста се развива теориската мисла – поетиката, односно теоријата на книжевноста. Од друга страна, во времето на ренесансата се појавува поимот за уметничкиот талент и се напушта анонимноста на уметникот од средниот век, односно авторите се потпишуваат на своите дела. Народниот јазик, кој се воведува и во образованието, веќе доминира во книжевноста, а се појавува и едно силно манифестирање на националните елементи во книжевните дела.

Ренесансата се појавува во Италија, а потоа се шири и во други европски земји (Шпанија, Англија, Франција, Германија, Полска и други). Најзначајни италијански претставници на ренесансата се: Лодовико Ариосто (1474-1533) со епот „Лудиот Орландо“ и

Торквато Тасо (1544-1595) со епот „Ослободениот Ерусалим“; од Шпанија е славниот Мигел де Сервантес Сааведра (1547-1616) со романот „Дон Кихот“; во Англија – Вилијам Шекспир (1564-1616), најпрочуениот драмски автор; во Франција Франсоа Рабле (1491-1553) со романот „Гаргантуа и Пантагруел“, поетот Пјер Ронсар (1524-1585) и филозофот Мишел де Монтењ (1533-1592) кој ќе го развие есејот како посебен книжевен вид; во Хрватска Марин Држиќ (1508-1567), драмски автор кој славата ја постигнува со комедијата „Дундо Марое“ и други.

### 3.4. Барок („златен век“)

Книжевната епоха на барокот на европскиот континент го опфаќа периодот од 1570 до 1670 година или, ако се земе предвид неговата разновидна експресија со специфичен развој во различни европски книжевно-културни средини, приближно од крајот на 16 до крајот на 17 век. Барокот, се разбира, не е својствен само за книжевноста, туку тој е забележлив и во другите уметности како што се, на пример, архитектурата, сликарството и вајарството, почнувајќи некаде од крајот на 16 век.

Самиот термин *барок* потекнува од шпанскиот збор *baruecco* или од португалскиот *barocco* што значи *неправилен, необработен бисер*. Барокот може да се сфати како реакција (а според некои негови особини дури и како спротивност) на претходната книжевна епоха, односно на ренесансата, затоа што во барокната книжевност е забележливо едно доминантно навраќање кон религиозни па дури и кон мистични теми (религиозност и мистицизам) што, секако, е во спротивност со пренагласената световност (профаност) и нагласениот индивидуализам во ренесансната книжевност. Од стилски аспект, пак, во книжевноста на барокот преовладува украсувањето и извесна пренагласеност (претераност) на изразот што повторно е во спротивност со ренесансната преокупираност со јасноста во излагањето и со хармонијата во композицијата. Таа пренагласеност во украсувањето на изразот се нарекува *маниризам* (или *маринизам, гонгоризам и прециозност*) и се смета за една од доминантните одлики на барокот:

„Многумина од теоретичарите сметаат дека во епохата на барокот може да се опише една силна стилска тенденција, што ја нарекуваат *маниризам*, а која често се смета или како темелна стилска ознака за сиот барок или, пак, како некој вид на стил кој може да се распознае без оглед на времето во кое се појавува. Маниризмот најчесто се смета за обид тој нагласено неприроден начин на изразување да се воспостави како уметничка конвенција, па главно во таа смисла маниризмот во италијанската книжевност често се нарекува *маринизам*, според авторот Џанбатиста Марино (1569-1625) чиешто дело се карактеризира со мошне нагласено стилско претерување. Во таа смисла, во шпанската книжевност се користи терминот *гонгоризам*, според поетот Гонгора, а во француската книжевност *прециозност*, според ликовите од Молиеровите комедии ‘Смешните прециози’ и ‘Учени жени’ во кои авторот ги исмејува манирите на неприродно накитениот начин на изразување. Меѓутоа, во една поширока смисла, маниризмот не се одликува само со неприродност и пренагласена стилизација, туку и со многу други особености коишто претставуваат спротивност на рационалноста и на објективизмот во ренесансата, како што се воведување на исклучително субјективна перспектива, нарушување на природните односи меѓу деловите и целината, силно истакнување на деталите и склоност кон извртување на вообичаените вредности“ (Solar, 2005: 156).

Меѓу позначајните, односно посуштинските карактеристики на барокната книжевност треба да се спомнат и необичното, таинственото (мистичното), бизарното и парадоксалното, а во одредена мера и гротескното. Во барокот се случува и едно враќање кон средновековниот алегоризам, а во таа смисла повторно е воспоставена и симболиката која сега е продлабочена на специфичен начин. Сите тие стилски особини на барокот може да се забележат безмалку во сите книжевни видови од таа епоха. Така, на пример, лириката „се одликува со виртуозност и со изненадувања, со бизарни слики и со богатство од изразни и версификациски форми меѓу кои преовладуваат антитезата, парадоксот, играта со зборови, метафората, хиперболата..., графичките игри на сликање со стихови на разни геометриски или други фигури (*carmina figurata*) и разни други изразни екстравагантности... а драмата, исто така, ја менува својата природа и својата техника, изразувајќи ја длабоката раздвоеност на барокниот човек: жестината на неговите страсти и грубоста на општествените конвенции прикажани во

мешавини од трагични и комични мотиви, во патетичноста на јазичниот израз и во реторичката претераност на стилските средства“ (Rečnik književnih termina, 1991: 76-77).

Барокот е мошне значајна книжевна епоха во шпанската книжевност и затоа за него се користи уште и терминот „златен век“. Најзначајни и најпознати шпански автори од епохата на барокот се: Лопе де Вега (1562-1635) со бројни драми, епови и песни; Тирсо де Молина (1571-1648), автор на голем број комедии и новели; Педро Калдерон де ла Барка (1600-1681), драматург и поет; Луис де Гонгора (1561-1627), еден од најзначајните поети од шпанскиот „златен век“. Во Италија (која се смета за „дулка“ на барокот) најзначајни барокни автори се Торквато Тасо (1544-1595) којшто е најпознат со епот „Ослободениот Ерусалим“ и со пасторалната драма „Аминта“, како и веќе споменатиот поет Џанбатиста Марино.

### 3.5. Класицизам (неокласицизам/ псевдокласицизам)

Класицизмот како посебна епоха во книжевноста, односно како посебна стилска формација, се појавува во Франција на почетокот од 17 век, иако неговите основи се поставени уште во 16 век во времето на ренесансата. Класицизмот се појавува, значи, во времето на апсолутизмот, односно на владеењето на апсолутистичката монархија, но и во време кога науката и технологијата бележат забрзан развој. Подоцна, односно во текот на 18 век, класицизмот ќе се појави и во други европски земји како што се Англија, Германија и Русија, а во некои културни средини трае и до почетокот на 19 век.<sup>21</sup> Би можело да се резимира: класицизмот е книжевна епоха која почнува да се формира уште во периодот на ренесансата, трае некаде од почетокот на 17 до почетокот на 19 век (во разни европски земји се појавува и се развива во различни периоди), а тоа значи дека во времето на класицизмот постојат (траат) и други книжевни епохи како што се ренесансата, просветителството и романтизмот. Ваквото „резиме“ само уште еднаш ја потврдува веќе посочената сложеност на дијакронискиот развој на книжевноста од што произлегуваат бројните потешкотии при класификацијата на тој историски развој на разни книжевни епохи, стилски формации, книжевни правци и слично. Од друга страна, дискутабилен е и самиот термин „класицизам“ на што аргументирано укажува и хрватскиот теоретичар Миливој Солар:

„Тешкотиите се појавуваат уште со самиот назив, зашто придавката 'класичен' се употребува за означување на античките книжевности, па голем број научници се склони епохата која тежнее кон потпирање врз класичните дела, особено врз оние од римската книжевност, да ја наречат *неокласицизам* или, пак, *псевдокласицизам* за да се нагласи разликата со епохата на античката книжевност. Од друга страна гледано, пак, во осумнаесеттиот век се појавува едно силно културно движење кое се нарекува просветителство, а кое силен одраз наоѓа и во книжевноста па епохата често се нарекува и се определува со двоен назив: *класицизам и просветителство*. Од трета страна, пак, во осумнаесеттиот век јасно се разграничуваат почетоците на една таква книжевност каква што ќе доминира во наредната голема епоха, во епохата на романтизмот, па книжевниот развој тешко би можел да се разбере ако не се воведат и поимот *предромантизам* со кој се определуваат книжевните појави што временски ѝ претходат на епохата на која од стилски аспект речиси во целост ѝ припаѓаат. Поради сите овие потешкотии голем број теоретичари се склони книжевноста епоха меѓу барокот и романтизмот да ја означат едноставно хронолошки како *книжевност на осумнаесеттиот век*“ (Solar, 2005: 157).

Но, како и да е, не е дискутабилно дека терминот *класицизам* потекнува од латинската придавка *classicus* што значи *класичен*, односно *одличен*, *извонреден*, *прворазреден*, *првокласен*,

---

<sup>21</sup> Класицистички тенденции се забележливи и во македонската книжевност од 19 век. Елена Зографска, на пример, на неколку места зборува за класицистички особености на одредени сегменти од делото на Џинот: „присуство на класицистиката во просветителско-преродбенската дејност на Јордан Хаџи Константинов“ (Зографска, 1987: 224); „јасно изразена класицистичка тенденција е покажана и во едночинката 'Дионисиј Тиран, Дамон и Финдијас ради пријателство'“ (Зографска, 1987: 226); „Присуството на антиката, користењето на класични образци кај Џинот се забележува и таму, каде класицистот отстапува пред романтичарот...“ (Зографска, 1987: 227) и така натаму. Очигледно е дека пред македонската книжевно-историска наука стои сериозен предизвик за детално истражување на класицизмот во македонската книжевност, и тоа не само кај Џинот туку и кај други наши автори како што е, на пример, Прличев. За класицизмот (односно псевдокласицизмот) кај Џинот да се види и: Сталев, 2003а: 101-109. И кај Конески во предговорот кон книгата за Џинот: Хаџи Константинов, 1987: 31-32.

а со тоа е маркирана најзначајната особеност на класицизмот како книжевна епоха. Таа особеност подразбира угледување на класичните вредности од античката уметност, и тоа, пред сè, од римската античка уметност.<sup>22</sup> Имено, според естетските сфаќања од времето на класицизмот, авторот требало да се угледува на античката книжевност (особено на римската) и оттаму да црпи знаења, теми и мотиви, но истовремено да разработува и нови теми од своето време. Претставниците на класицизмот сметале дека книжевните дела треба да се пишуваат по примерот на античката книжевност и врз основа на идејно-естетските ставови на ренесансата.

Покрај тоа, класицизмот како книжевна стилска формација се одликува со уште неколку свои карактеристики преку кои тој станува посебен и препознатлив. Имено, вдохновението и природната дарба се елементи кои треба да ги поседува еден творец. Уметникот треба да се стреми кон што посовршена рамнотежа меѓу природната дарба и силното вдохновение, но и кон што поцелосно знаење, теориско образование и упорна работа. Разумот треба да биде на прво место, односно во книжевноста не треба да има пренагласеност на имагинацијата и на чувственоста. Според естетската доктрина на класицизмот, уметникот, а во тие рамки и писателот, е должен да ги создава своите дела потпирајќи се врз природата. Меѓутоа, едно уметничко дело не смее да биде копија на природата, туку специфична преобразба на стварноста. Во таа смисла, уметникот треба да создава автономен свет на една фиктивна, односно имагинарна стварност. Уметникот треба да трага по судбината на човекот од аспект на универзалните компоненти. Тој треба да опишува судбини, ликови и настани во кои се допираат спротивностите, односно во кои се јавува синтеза на поединечното и општото, конкретното и апстрактното, современото и вечното. Целите на уметноста треба да се бараат во односот меѓу корисното и убавото, а единството на разумот, убавината и моралот е еден од основните естетски постулати на класицизмот.

На класицизмот како книжевна епоха (стилска формација) му е својствен и таканаречениот култ кон правилата, односно придржувањето кон книжевните норми кои треба и мора да учествуваат во процесот на уметничкото творење. Во таа смисла, една од позначајните карактеристики на класицизмот е придржувањето кон теоријата за трите единства во драмата и кон теоријата за јасното разграничување на естетските категории. Драмата треба да ги следи правилата за единство на времето (настаните мора да се одвиваат во едно определено време), единство на просторот (настаните да се одвиваат на едно место) и единство на дејството (настаните да се одвиваат во причинско-последична логичност). Исто така, во делото треба јасно да се разграничуваат естетските категории, односно не смее да има мешање на комичното со трагичното, убавото со лошото и слично. Во врска со тој култ кон правилата, во епохата на класицизмот била изградена и една посебна теорија на книжевните видови кои биле класифицирани во високи, средни и ниски. Во високите книжевни видови спаѓале одата, химната, епопејата и трагедијата. Во нив бил прикажуван дворскиот живот, односно главни ликови биле кралевите и другите припадници на благородничкиот staleж. Средни книжевни видови биле елегијата, идилата, сатирата, басната и епиграмот, а како низок книжевен вид била сметана комедијата во која требало да биде опишуван, односно уметнички обработуван, секојдневниот живот на обичните луѓе.

Во однос на стилот, пак, класицизмот се одликува со вистинитост, природност, јасност и чистота на изразот. Авторите се стремеле кон возвишен и едноставен стил и кон совршено вклопување на деловите во целината. Совршенството било идеал по кој копнееле творците од времето на класицизмот.

Своите највисоки уметнички дострели класицизмот ги постигнал во Франција преку мошне талентирани автори како што се Пјер Корнеј (1606-1684), Жан Расин (1639-1699), Жан Батист Поклен Молиер (1622-1673), Жан де Лафонтен (1621-1695) и други. Најзначаен претставник на класицизмот во англиската книжевност е Александар Поуп (1689-1744), додека во Германија се појавуваат повеќе автори меѓу кои најзначајни се Фридрих Шилер (1759-1805) и Јохан Волфганг Гете (1749-1832) чии дела се непосредно поврзани со античкото минато, но и

<sup>22</sup> Само да потсетиме дека како најзначаен претставник на класицистичката поезика (од книжевно-теориски аспект) најчесто се споменува францускиот поет, критичар и теоретичар Никола Боало кој во 1674 година ќе се појави со делото „L'art poétique“ („Поетска вештина“), напишано во стихови, односно во стилот и во духот на Хорациевата „Epistula ad Pisones“.

со современите романтичарски тенденции. Како еден од најпознатите претставници на рускиот класицизам се истакнува поетот Гаврил Романович Державин (1743-1816).

### 3.6. Просветителство (рационализам)

Појавата на просветителството во Европа се бележи некаде кон крајот на 17 век,<sup>23</sup> а својот подем го доживува во наредниот 18 век, додека во некои културни средини оваа книжевна епоха се појавува во 19 век и трае некаде до средината на истиот век (на пример, во јужнословенските земји меѓу кои, секако, е и просветителството во Македонија). Всушност, станува збор за едно духовно, односно интелектуално движење, а периодот на просветителството се определува уште и како културно-книжевна епоха. Поради тоа што оваа епоха се потпира, пред сè, врз разумот (лат. *ratio*), односно поради постоењето на култот кон разумот, овој период е познат и како рационализам. Главен носител на ова движење е граѓанската класа, но него го поддржуваат и некои од владетелите.

Во епохата на просветителството<sup>24</sup> огромно значење им се придава на училиштето и на просветата. Според сфаќањата на просветителите, преку учењето, односно преку едукацијата, може да се стигне до човековата благосостојба. Во таа смисла, една од основните карактеристики на просветителството е научното гледање на појавите. Во тој период продолжува развојот на науката и технологијата, а се појавуваат и нови научни дисциплини како што се политичката економија, статистиката, социологијата, емпириската психологија, споредбеното истражување на културите и други. Целта е да се постигне прогрес на човештвото врз темелите на здравиот човечки разум.

Претставниците на просветителството ја потенцираат филозофската идеја дека секој човек се раѓа како слободно битие, односно дека постојат вродени човекови права на секој поединец кога станува збор за животот, за слободата, за личната сопственост, за стремежот на секој човек кон среќата и дека државата е должна да ги обезбедува и да ги заштитува тие права. Човекот се раѓа добар и душата му е чиста како „неиспишан лист хартија“ (*tabula rasa*) и од искуството зависи како ќе биде испишана таа „хартија“. Тоа значи дека се отвора можноста човекот слободно да се развива потпирајќи се, пред сè, врз своето расудување, односно врз својот разум. Оттука доаѓа и тенденцијата за истакнување на автономијата на разумот и за слободното одлучување на човекот според неговата волја засновано врз принципите на разумот. За предметите и за појавите човекот треба да суди врз основа на своето размислување и на своето искуство. За таа цел, меѓу другото, во 18 век се појавува и еден нов начин за популаризација на науката и за ширење на книжевноста меѓу граѓанството, а тоа се неделните весници.

Во епохата на просветителството продолжува тенденцијата за ослободување од тугорството на црквата, за отфрлање на црковните догми и на црковниот мистицизам. Во таа смисла започнува и критичкото разгледување на Библијата. Според застапниците на просветителството, човекот треба да ги отфрли мистичните објаснувања и ирационалните толкувања на црквата за човекот, за светот и за Бога. Исто така, се појавува и една тенденција за толерантност меѓу религиите.

Трагедијата и епот и натаму се негуваат во ерата на просветителството, но сепак доминантни се прозните видови – романот, драмата, поучните списи, трактатите и слично. Книжевноста што се создавала во тој период, тргнувајќи од фактот дека станува збор за филозофски и педагошки век, првенствено е воспитна, моралистичка, критичка, сатирична и служи, пред сè, за развеселување на умот и на духот. Тогаш се појавуваат и бројни дидактички списи, филозофско-морални расправи, а во голема мера се негуваат граѓанскиот роман и граѓанската драма. Според сфаќањето на просветителите, популарно-научните и дидактичките списи се најголемата народна потреба, но и најзначајниот долг на писателот кон својот народ. Убавата литература треба не само да забавува туку и да поучува, да просветува. Во книжевните

---

<sup>23</sup> „Основите за филозофското сфаќање на просветителството ги поставил уште францускиот филозоф *Рене Декарт* (1596-1651), а силна потврда за неговите филозофско-рационалистички заклучоци даде развојот на природните науки во 17 век чии двајца најголеми претставници, англиските научници *Френсис Бекон* (1561-1626) и *Исак Њутн* (1643-1727), ги поставија основите за модерното проучување во природните науки“. (Živković, 1988: 164).

<sup>24</sup> Треба да потсетиме тука дека просветителството (рационализмот) се развива во истиот период како и класицизмот во европските книжевности.

дела најчесто се обработуваат теми кои се поврзани со влијанието на воспитанието, на условите, на надворешниот свет врз развојот на човекот како разумно, односно како свесно битие. Во своите книжевни дела писателите се залагаат за заштита на слободата на човекот и за општонародно просветување ослободено од секакви предрасуди и заблуди. Преку книжевно-уметничките дела се афирмира борбата против општествената нееднаквост.

Првите знаци на европското просветителство се појавуваат во Холандија (Хуго Гроциј и Барух Спиноза), а потоа тие идеи се прошируваат и се развиваат во Англија, Франција, Германија, Русија и во други европски земји. Најзначајни претставници на книжевноста и на филозофијата од времето на просветителството се: Даниел Дефо (1660-1731) со познатиот роман „Робинзон Крусо“, и Џонатан Свифт (1667-1745) со романот „Гуливеровите патувања“ во Англија; во Франција: Франсоа Мари Аруе Волтер (1694-1778) кој е најпознат по филозофско-сатиричниот роман „Кандид“, Дени Дидро (1713-1784) кој е автор на романи и драми, но и главен уредник на 35-томната „Енциклопедија“, Шарл Монтескје (1689-1755) познат со сатиричните „Персиски писма“ и со политичко-филозофската расправа „Духот на законот“, Жан Жак Русо (1712-1778) најпознат со неговата филозофска расправа „Општествен договор“; во Германија: поетот и прозаистот Кристоф Мартин Виланд (1733-1813) и писателот, критичарот и теоретичарот на уметноста Готхолд Ефраим Лесинг (1729-1781); во Русија: Александар Николаевич Радишчев (1749-1802) – писател, поет и социјален критичар, и академикот Иван Андреевич Крилов (1768-1844) – поет и баснописец. Меѓу јужнословенските народи најзначајни претставници на просветителството се српскиот автор Доситеј Обрадовиќ (1740-1811) познат со „Љубезниот Харалампие“, „Живот и прикљученија“ и „Басни“, хрватскиот писател Матија Антун Рељкович (1732-1798) автор на популарното дело „Сатир или дивниот човек“ и словенечкиот поет Валентин Водник (1758-1819).

Просветителството како книжевна епоха во Македонија, пак, се појавува на почетокот од 19 век и тоа со текстовите на Јоаким Крчовски и Кирил Пејчиновиќ, а се развива и натаму во текот на 19 век. Покрај споменатите Крчовски и Пејчиновиќ, значајни претставници на македонската просветителска книжевност се и Јордан Хаџи Константинов-Џинот, Натанаил Кучевишки, Ѓорѓи Динков, Анатолиј Зографски, Григор Приличев и други.<sup>25</sup>

### 3.7. Романтизам

Романтизмот како уметничко (а во таа смисла и книжевно) и филозофско движење во Европа се појавува во последната деценија на 18 век и трае сè до средината на 19 век. Но, свои траги во книжевноста и воопшто во уметноста романтизмот, сепак, ќе остави и во подоцнежниот период. Терминот *романтизам* (англ. *romanticism*; фр. *romantisme*; гер. *Romantik*) се јавува уште во 17 и во 18 век „кога ги означува сите оние книжевни појави, пред сè во ренесансната книжевност на Шпанија и на Италија, коишто се спротивни на античката книжевност и на онаа европска книжевност која е создадена според урнекот на класичните писатели, односно спротивни на класицизмот“. (Živković, 1988: 169).

Првичната пројава на романтизмот како книжевна епоха на европско тло се бележи во германската книжевност, а потоа се проширува и во Франција, Англија, Русија и во други европски земји. Кај јужнословенските народи, а во тој контекст и кај македонскиот народ, романтизмот го означува потенцирањето на националниот елемент и тој процес се одвива во текот на самиот 19 век.

Како стилска формација, односно како книжевна епоха, романтизмот најчесто се определува како спротивност, односно како реакција на класицизмот, а како што видовме погоре и самиот термин *романтизам* ја означува таа спротивност. Во епохата на романтизмот се оспорува античката уметност како идеална. Во романтизмот, имено, се одвива еден процес на либерализација во уметничката постапка, односно се нарушуваат правилата и се разбиваат каноните, а се запоставува логиката и смислата. Од тој аспект, на пример, во драмата се отфрлаат класицистичките барања за трите единства, а се почитува само правилото за единство на драмското дејство, но се настојува уште и драмата да биде пишувана во проза и во неа грдот и комичното да постојат (да се практикуваат) паралелно со убавото и возвишеното. Тоа

<sup>25</sup> Детално за просветителството во Македонија да се погледне кај: Сталев, 2003а: 45-100; Миронска-Христовска, 2005.

значи дека една од посуштинските особености на романтизмот е и стремежот за целосна слобода во создавањето на делата. Авторите од ерата на романтизмот не се придржуваат стриктно до правилата за строго разграничување на видовите со што се појавува мешање на книжевните видови и на стилските. Благодарение на таквата творечка постапка се појавуваат нови книжевни видови како што се поемата, романот во стихови, разговорите, фантастичните драми и други. Своите извори за творештвото романтичарите ги бараат во средниот век, во народната уметност, односно во усното творештво на својот народ, но и кај другите егзотични народи. Мотивите се црпат од средновековните легенди, од народната усна традиција и од националните митологии со бројни елементи од фантастиката и од мистиката.

Епохата на романтизмот ги истакнува ирационализмот и мистичноста наспроти рационализмот. Разумот ја губи позицијата во уметноста за сметка на чувствата, односно на чувственоста. Според застапниците на романтичарската стилска формација, предмет на уметноста (а тоа значи и на книжевноста) треба да биде светот на човековите чувства. Творецот треба да ги искажува своите доживувања, а поезијата се создава со пренагласување на улогата и на значењето на лирскиот субјект. Во уметноста на романтизмот се изразуваат силни и прекумерни чувства, односно во делата се забележува пречувствителност и раздразнетост. Романтичарот „ја отвора својата душа“. Уметникот треба да ги изразува своите емоции, доживувања, страсти, стремежи и соништа, а не колективните желби и чувства. Токму затоа се вели дека за романтизмот е карактеристичен таканаречениот творечки индивидуализам.

Во поезијата на романтизмот мошне значајно место му се дава на пејзажот преку кој поетот ги рефлектира своите емоции, доживувањата, копнежите, тагата и слично. И не само во поезијата, туку и воопшто во сите книжевни видови лирското се јавува како една од основните тенденции во романтизмот. Исто така, големо внимание се посветува на звуковната организација на песната. Од друга страна, во делата на романтизмот провејува едно песимистичко расположение поради сознанието за неможност од целосно остварување на човекот како разумно битие. Поради тоа во делата се појавува едно парадоксално расположение на уживање во страдањата, односно се појавува таканаречената светска болка. Идејата која се провлекува во овие дела е дека надминувањето на таа ограниченост може да се постигне преку фантазијата. Токму затоа романтичарите трагаат по нови и неоткриени светови во својата имагинација. Во делата се забележува незадоволство од сегашноста и копнеж по нешто непознато и далечно (егзотично). Изразениот култ кон фолклорот, односно кон усното, кон народното творештво и кон народните обичаи е, исто така, една од позначајните карактеристики на романтизмот. Во рамките на тој култ е собирањето, евидентирањето и системското проучување на народните умотворби од секој вид (песни, приказни, легенди, преданија, верувања, пословици, гатанки, молитви, клетви и слично). За романтизмот, значи, е својствено негувањето на љубовта кон минатото, односно оживувањето и проучувањето на националното минато. Целта на романтичарите била да се зајакне националната свест и да се развие националното чувство.

Има голем број претставници на романтизмот во европските национални книжевности, но овде ќе наведеме само неколку од нив за кои сметаме дека оставиле значајни дела во европската, но и во светската книжевност. Во Германија: најпрво двајца класицисти чии дела во голема мера имаат романтичарски особености, а тоа се Фридрих Шилер (1759-1805) и Јохан Волфганг Гете (1749-1832), Хајнрих Хајне (1797-1856), Фридрих Хелдерлин (1770-1843); во Франција: Франсоа Рене де Шатобријан (1768-1858), Виктор Иго (1802-1882), Алфонс де Ламартин (1790-1869), Алфред де Мисе (1810-1857); во Англија: Џорџ Гордон Бајрон (1788-1824) кој е основач на поемата како посебен книжевен (лирско-епски) вид, Перси Биш Шели (1792-1822), Волтер Скот (1771-1832); во Русија: Александар Сергеевич Пушкин (1799-1837), Михаил Јурјевич Лермонтов (1814-1841); во Полска: Адам Мицкиевич (1798-1855); во Украина: Тарас Шевченко (1814-1861); во Хрватска: Људевит Гај (1809-1872); во Црна Гора: Петар Петровиќ Његош (1813-1851); во Словенија: Франце Прешерн (1800-1849) и така натаму.

Романтизмот во македонската книжевност се појавува кон средината на бурниот и динамичен 19 век во кој на преден план доаѓа чувството за националната припадност, што е тенденција во сите европски земји и тоа од политички, економски и од културен аспект.



Македонскиот романтизам, кој интензивно се развива во втората половина на 19 век, се карактеризира со создавање на уметничка литература во која доминираат теми и мотиви поврзани со желбата и копнежот на Македонците за создавање на своја национална држава, собирање и објавување на македонски народни умотворби, отворање училишта на македонски народен јазик и пишување на учебници, исто така, на македонски народен јазик и слично. Многубројни се претставниците на романтизмот во Македонија, но да споменеме тука само неколку: браќата Димитрија и Константин Миладиновци, Григор Прличев, Ѓорѓи Пулевски, Рајко Жинзифов, Марко Цепенков, Кузман Шапкарев и многу други.<sup>26</sup>

### 3.8. Реализам

Книжевната епоха на реализмот (од лат. *realis* што значи *реален, стварен, предметен, вистинит*) во европската литература го опфаќа периодот од втората половина на 19 век, односно се појавува кон средината на 19 век, а трае до крајот на истиот век. Или, ако сакаме да бидеме попрецизни, реализмот се појавува во 30-тите години на 19 век и трае до крајот на 19 век, а тој се обновува во 30-тите години на 20 век како социјалистички реализам. Во таа смисла, исто така, треба да се има предвид и тоа дека во одредени национални книжевности реализмот како книжевна епоха се јавува подоцна и трае некаде до крајот на првата половина од 20 век (како, на пример, во македонската книжевност). Самиот термин *реализам* е актуелен во филозофијата уште од 18 век, но во книжевноста се применува дури во 19 век.<sup>27</sup>

Реализмот е мошне сложена книжевна епоха од што произлегуваат и бројните потешкотии и дилеми кај истражувачите при определувањето на нејзините суштински карактеристики. Сепак, безмалку кај сите книжевни историчари постои извесна согласност за општите (базните, фундаменталните) детерминации коишто ја даваат панорамската слика за книжевната епоха наречена *реализам*, а кои се темелат врз терминот *мимезис*, односно врз тезата за уметноста како *подражавање на стварноста*. Тие карактеристики на реализмот што ги нуди книжевната историја може да се сведат на неколку најопшти, та според тоа и непрецизни докрај, определби: реализмот има за цел да ја прикажува стварноста таква каква што е (верно прикажување на стварноста), односно според застапниците на реализмот книжевноста треба да претставува автентично подражавање на природата, животот и човекот; во реализмот треба животот да се испитува и да се отсликува без страсти, односно објективно; реализмот има за цел да го прикажува човекот како општествено битие во општествените околности; според реалистите, книжевноста како уметност треба да биде слика на животот, но не некоја искомплицирана и нејасна слика, туку едноставна и разбирлива слика за едноставниот, секојдневен живот на обичниот човек во општеството; книжевноста, тврдат реалистите, навистина е слика на стварноста, но преработена слика на стварноста, зашто во поединечното уметникот го открива општото, суштинското, важното; во реализмот доминираат прозните книжевни форми (романот, новелата, расказот, но и драмата); во книжевните дела на реализмот фабулата е стабилна и е ставена во функција на што поцелосното интегрирање на типичните ликови, односно на ликовите-типови (претставници на одредени групи во општеството) и така натаму.

Од друга страна, бидејќи реализмот се појавува во книжевноста (па и во сета уметност) како антипод на романтизмот, тој многу често и се објаснува преку спротивставените особини меѓу реализмот и романтизмот:

„Оттаму, во реализмот човекот се сфаќа како *претставник* на еден одреден *тип* на општествено однесување, а не како исклучителен *карактер*, што во романтизмот беше многу поважно. *Обичното*, а не необичното; *просечното*, а не исклучителното; *секојдневното* и *баналното*, не вонредното и бизарното; *нормалното*, а не ненормалното; *објективното*, а не

<sup>26</sup> Поконкретно и подетално за романтизмот во македонската книжевност да се види: Сталев, 2001: 111-206.

<sup>27</sup> Покрај сето тоа, треба да се нагласи дека овде зборуваме за *реализам* како *книжевна епоха*, а не за *реализам* како *книжевен метод*, зашто има суштински разлики во значењето на терминот *реализам* како книжевна епоха (дијакрониски аспекти на терминот), од една, и како книжевен метод (синхрониски аспекти на терминот), од друга страна. Имено, како книжевен метод реализмот се јавува во сите книжевности од антиката до денес. Методот на реализмот се однесува на книжевноста која ја прикажува стварноста таква каква што е, но и каква што е можна според законот на веројатноста и нужноста, односно тоа е метод кој се однесува на книжевноста која е уверлива и веродостојна во однос на нашата животна стварност.

субјективното; *воздржаното* и *одмереното* во опишувањето, а не патетичното, хиперболичното и страсното – тоа се, главно, основните карактеристики на реалистичката поетика во однос на претходната романтичарска книжевност“ (Živković, 1988: 176).

Сепак, разновидноста на пројавите на реализмот во разни европски земји и кај разни автори, но и во разни книжевни дела ги поттикна и историчарите на книжевноста и теоретичарите на книжевноста, но и самите автори коишто ѝ припаѓаа на епохата на реализмот, да дадат свои сфаќања и размисли за особините на реализмот, односно да одговорат на прашањето „што е реализам?“. Тоа, пак, од своја страна доведе до појава на бројни толкувања на реализмот кои не само што се со различни туку многу често и со спротивни детерминации за оваа стилска формација. Ваквата какофонија произведена од обидите за дефинирање на реализмот е забележана од бројни истражувачи, а еден од нив е и Венко Андоновски:

„Кога ќе се отвори некој популарен прирачник од кој треба да се добие брза и ефикасна дефиниција за некој книжевно-историски или книжевно-теориски поим, и особено, ако се отвори тој на страницата на која пишува *реализам*, истражувачот запаѓа во еден вид летаргија која би го зафатила и пливачот кој треба да преплива голема вода. Не само што истражувачот наидува на *море* толкувања на поимот реализам, не само што во тие толкувања се вклучува едно *ново море* поими со кои се расветлува првиот поим, ами сите тие нововклучени поими, за жал, многу често не сочинуваат една конзистентна и систематска теорија за реализмот. Како врз палимпсест, едно врз друго се проицираат поими од кои некои денес се сосема подзаборавени, а некои уште активни и живи; границите на многу од тие поими уште не се определени и јасни, а некои поими се совпаѓаат, некои си конкурираат како спротивни, некои се пресекуваат. Некои, пак, воопшто и не се дефинирани. Сето тоа го наведува истражувачот да заклучи дека го затекнува теорискиот дискурс за реализмот во мошне незавидна екстензивна состојба... Се разбира: не станува збор за 'лоша' или 'добра' лексикографска обработка на поимот. Станува збор за еден од најнеформализираните поими во науката за книжевност. Според степенот на својата неформализираност (формализиран поим е поим со дефинирано семантичко поле способен да се вклучи во систем, односно во теорија), на поимот *реализам* може да му конкурира единствено уште поимот – *книжевност!*“ (Андоновски, 1997: 5).

Неформализираноста на терминот *реализам*, за која зборува Андоновски, се должи на полисемијата на самиот термин, но и на сложениот карактер што го носи со себе книжевната епоха на реализмот. Полисемијата и релативноста на терминот *реализам* детално ја елаборира Роман Јакобсон во неговиот краток текст со наслов „За уметничкиот реализам“ на кој упатува и Андоновски во книгата од која го приложивме цитираниот фрагмент. Имено, Јакобсон вака ги сублимира дефинициите за реализмот од традицијата до неговото време:

„Што е реализмот според сфаќањето на теоретичарите на уметноста? Тоа е уметнички правец чијашто цел е колку што е можно поверно да ја отсликува стварноста, кој тежнее кон максимум веродостојност. За реалистични ги прогласуваме оние дела за кои ни се чини дека верно ја пренесуваат стварноста, дека се веродостојни“ (Jakobson, 1978: 59).

Иако се добива впечаток дека дефиницијата автентично го отсликува реализмот како книжевна епоха, сепак Јакобсон тврди дека ваквата определба е двозначна:

„1. Станува збор за *стремеж*, за *тенденција*, односно под реалистичко дело го подразбираме делото кое авторот го замислил како веродостојно (значење А);

2. Реалистичко се нарекува делото кое јас – судејќи за него на одреден начин – го примам како веродостојно (значење Б).

Во првиот случај сме принудени да проценуваме иманентно, а во вториот мојот впечаток се покажува како одлучувачки критериум. Историјата на уметноста безнадежно ги меша овие две значења на терминот 'реализам'. На мојата, приватна, локална гледна точка ѝ се припишува објективно, апсолутно сигурно значење. Прашањето за реализмот или за иреализмот на едни или на други уметнички творби несетно се сведува на прашањето за мојот однос кон нив. Значењето А незабележливо се заменува со значењето Б“ (Jakobson, 1978: 59).

Откако ќе открие уште неколку значења на терминот *реализам* (односно уште неколку „видови“ на реализам) и откако нив детално ќе ги елаборира и ќе ги илустрира со соодветни примери од европските национални книжевности, Јакобсон сосема аргументирано зборува за

релативноста и за повеќезначноста на терминот *реализам*, укажувајќи на тоа дека теоретичарите и историчарите на уметноста не ги разликуваат разновидните значења што се кријат зад терминот *реализам* па затоа тие со него постапуваат како со некоја многу растеглива вреќа во која може да се става сè и сешто. Во таа смисла, Јакобсон мошне суптилно поентира:

„Никој лопатата нема да ја нарече коса, но тоа не значи дека зборот 'коса' има само едно значење. Не може некажнето да се поистоветуваат различните значења на зборот 'реализам', како што не може, ако не сакаме да нè прогласат за луди, да се мешаат женската коса и косата за косење“. (Jakobson, 1978: 66-67).

Ваквите нејаснотии во врска со реализмот во одредена мера би можело да се разјаснат со познавањето на книжевното дело, односно на поетиката на претставниците од оваа книжевна епоха во европските национални литератури. Имено, европскиот книжевен реализам даде автори и дела за кои и денес се тврди дека поседуваат високи книжевно-уметнички вредности. Во француската литература реализмот го претставуваат писатели што се значајни за сета светска книжевност: Оноре де Балзак (1799-1850) кој го означува почетокот, но и најголемото достигнување во францускиот реализам со циклусот романи под заеднички наслов „Човечка комедија“ каде што спаѓаат и познатите романи „Чичко Горио“, „Евгенија Гранде“, „Шагринска кожа“ и други; Анри Бејл Стендал (1783-1842) познат со романите „Црвено и црно“ и „Пармскиот картузијански манастир“; Гистав Флобер (1821-1880) најпознат со романот „Госпоѓа Бовари“. Англиски претставници на реализмот како книжевна епоха се Чарлс Дикенс (1812-1870) со голем број романи меѓу кои е и романот „Дејвид Коперфилд“, и Вилијам Текери (1811-1863) со романите „Панаѓур на суетите“ и „Хенри Езмонд“. Руската книжевност, исто така, даде значајни писатели и дела во епохата на реализмот: Николај Василевич Гогољ (1809-1852) којшто е најпознат со романот „Мртви души“ и со комедијата „Ревизор“; Иван Сергеевич Тургенев (1818-1883) автор на романите „Спроти новите дни“ и „Татковци и деца“, но и на бројни новели; Лав Николаевич Толстој (1828-1910), едно од најголемите имиња во светската романескна книжевност, автор на романите „Војна и мир“, „Ана Каренина“, „Воскресение“ и други; Фјодор Михајлович Достоевски (1821-1881), претставник на реализмот, но и претходник на модерниот роман на 20 век, кој светската популарност ја постигна со романите „Злосторство и казна“, „Браката Карамазови“, „Идиот“ и други; тука се и претставниците на т.н. социјалистички реализам, којшто се зароди во 30-тите години на 20 век, од кои ќе го издвоиме Максим Горки (1868-1936) кој е најпознат со неговиот роман со наслов „Мајка“. Покрај тоа, и кај јужнословенските народи се појавуваат значајни писатели и дела во епохата на реализмот. Во српската книжевност претставници на реализмот се: Лаза Лазаревиќ (1851-1890) со бројни раскази; Симо Матавуљ (1852-1908) со романот „Бакоња фра Брне“; Стеван Сремац (1855-1906) со раскази и со познатиот роман „Поп Ќиро и поп Спиро“ и други. Во хрватската книжевност: Анте Ковачиќ (1854-1889) познат со романот „Во регистратурата“; Венцеслав Новак (1858-1905) со романот „Последните Стипанчиќи“ и други. Во словенечката книжевност како претставник на реализмот е најзначаен Јанко Керсник (1852-1897) со повеста „Јара господа“ и така натаму.

Што се однесува, пак, до реализмот како книжевна епоха во македонската книжевност треба да се истакне дека во првата половина на 20 век македонската литература се развива во духот на реализмот како книжевна стилска формација, а во периодот непосредно по Втората светска војна и некаде до средината на 50-тите години од 20 век македонскиот книжевен реализам се наоѓа во типичната фаза што е наречена социјалистички реализам. Георги Сталев ја застапува тезата дека станува збор за *ангажиран реализам* во првата половина од 20 век во македонската книжевност, а оваа синтагма тој ја појаснува и ја поткрепува проширувајќи ја на сета книжевност како ангажирана книжевност:

„Секој може да го постави прашањето – *дали постои неангажиран реализам?*... Тоа се однесува за секој правец, школа, метод, струење, стилска формација (дури и за оние, чии носители тврдат дека не ги интересира никаква порака, никаква идеја освен, да речеме, самата уметност или ни тоа!). Во литературни рамки поимот *ангажиран(а)* – сметаме – е мошне флексибилен и покрај тоа што некои автори под него подразбираат исклучиво преокупираност со строго револуционерно-борбени идеи, стремежи, повици. *Ангажирана книжевност*, меѓутоа, е и таа што се залага за вистината воопшто, за справедливоста, етичноста и во која, исто така, се содржат недвосмислени белези за ваква или онаква промена. Македонската

литература во текот на целата прва половина од XX век го одразува, имено, во секој поглед, револуционерното расположение не само кај авторите туку и кај поголемиот дел од народот: драмските дела на Војдан Чернодрински, особено 'Македонска крвава свадба', дури и *мобилизираа* во илинденските борби; поемата 'Локвата и Вињари' од Лазар Поп Трајков сведочи за борбениот морал на борците и покрај поразот на востанието, а литературните творби на Марко Цепенков укажуваат како треба да се дејствува против неправдата со воспевање на херојскиот чин; драмата 'Илинден' и некои други драмски текстови на Никола Киров – Мајски се јавуваат, навистина, подоцна од епопејскиот настан, но тие – со оглед на новата ситуација меѓу двете светски војни – имаат тенденција не само да не се заборава минатото туку и да иницираат протест против новите угнетувања; драмските дела на Васил Иљоски, Ристо Крле и Антон Панов возбудава со нивниот македонски јазик, како изразит стремеж за негова еманципација... Експресионистичката поезија на Кочо Рацин, посебно збирката 'Бели мугри', 'Моторните песни' на Никола Ј. Вапцаров, а особено неговиот циклус за Македонија (заедно со стремежите на сите членови на Македонскиот литературен кружок во Софија) беа директен влог во борбата против диктатурата на буржоазијата и во борбата за национално ослободување на Македонците, на цела Македонија. Коле Неделковски, Никола Вапцаров, Мите Богоевски, Кочо Рацин, Ацо Караманов беа инспирирани од борбата да пишуваат за неа и со тоа да инспирираат други за борба! Така и го положија својот живот за она во што веруваа“ (Сталев, 2001: 14-15).

Покрај авторите што ги наведува Сталев, како припадници на реализмот во македонската книжевност треба, секако, да се спомнат и Стале Попов, Славко Јаневски (на почетокот од неговото творештво), Владо Малески, Ѓорѓи Абациев, Блаже Конески (на почетокот од творештвото), Петре М. Андреевски, Живко Чинго, Јордан Леов, Јован Бошковски и многу други.<sup>28</sup>

### 3.8.1. Натурализам

Натурализмот (лат. *natura* што значи *природа*) е книжевен правец во рамките на книжевната епоха реализам. Натурализмот се појавува и трае на крајот од реализмот, односно во последната четвртина од 19 век или, во малку поопшта смисла, може да се рече дека натурализмот е книжевен правец од последните три децении на 19 век. Начелата и принципите на натурализмот се базираат врз тогашниот забрзан развој и откритијата на природните науки, особено на биологијата и на физиологијата, но и врз позитивизмот како доминантен метод во филозофијата и во другите научни дисциплини во втората половина на 19 век. Во таа смисла, натуралистите, во основа, ја модифицираат позитивистичката теза на Иполит Тен (кој твреше дека треба да се испитуваат следните аспекти на творечката личност: *раса – средина – момент*) и се залагаат книжевноста да го опишува човекот од три аспекти – наследните особини, средината во која живее и временскиот период во кој опстојува. Застапниците на натуралистичкиот книжевен правец ги доведуваат до највисока можна мера барањата на реалистите за објективно, односно верно претставување на стварноста (дагеротипија), па затоа и често инсистираат на документарност во прозните книжевни дела што ќе биде втемелена врз научно-експериментален инструментариум.

Основни книжевни видови во натурализмот се романот, новелата и драмата. Во книжевните дела од ваков тип натуралистите тежнеат да ги истражуваат причинско-последичните врски за човековото однесување во заедницата, односно во општеството, при што акцент се става врз аномалиите на тоа човеково однесување и врз причините за таквите девијации во општеството. Токму затоа, најчести теми во натуралистичките книжевни дела се „патологијата на злосторството, проституцијата, пијанството, лудилото, дегенерирањата, разните видови на психоза и неврастенија“ (Živković, 1988: 180).

Татковина на натурализмот како книжевен правец е Франција, а како негов основач и најзначаен претставник се смета познатиот прозаист Емил Зола (1840-1902) кој, меѓу другото, е и иницијатор за теоријата што тој ја нарекува „експериментален роман“, односно роман чијашто цел е да ги опишува и да ги анализира човечките судбини како некакви „клинички случаи“ со што се создаваат можности да се разберат суштинските причини за човековото

---

<sup>28</sup> Подетално за реализмот во македонската книжевност да се види: Друговац, 1990: 89-314.

однесување, а тоа и практично го реализира во романескниот циклус со наслов „Ругон-Макарови“ во кој спаѓаат и романите „Човек свер“, „Нана“, „Жерминал“, „Стомакот на Париз“, „Дувлото“ и други. Покрај Зола, истакнат натуралист од француската книжевност е и Ги де Мопасан (1850-1893) кој е поет, романсиер и новелист, но светската слава ќе ја постигне, пред сè, со новелите и со расказите. Во Италија натурализмот се појавува под називот *веризам* (лат. *veris* што значи *вистинит*), а најзначаен претставник е Џовани Верга (1840-1922), автор на романи, новели, раскази и драми.<sup>29</sup> Натуралист е и познатиот норвешки драматург Хенрик Ибзен (1828-1906). Во Хрватска Еуген Кумичиќ (1850-1904) му припаѓа на натуралистичкиот книжевен правец со неговите доминантно натуралистички романи „Олга и Лина“, „Зачудени сватови“, „Госпоѓа Сабина“ и други.

### 3.9. Модернизам

Аномалиите во дијахрониската класификација (периодизација) на европската книжевна продукција најдобро може да се согледаат во разногласието поврзано со определбата на терминот *модернизам*. Речиси неверојатни се небулозите што може да се прочитаат во книжевно-историските „читанки“ и расправи поврзани со „објаснувањата“ за модернизмот. Прашањето уште повеќе се усложнува кога кон терминот *модернизам* ќе се „прилепи“ и терминот *модерна* по што следуваат долги мудрувања (ваквите и слични изнасилувања професорот Венко Андоновски ги нарекува „интелектуална гимнастика“ за теоретичарите и „интелектуален фитнес“ за теоретичарките) за божемните суштински разлики меѓу двата термини при што кон сета создадена збрка (веројатно, за секој случај) ќе се додаде уште еден (трет) термин, односно множинската форма *модернизми*. Но, ни тука не завршуваат нејаснотиите од објаснувањата. Во сиот тој историско-теориско-критичко-книжевно-филозофски каламбур со терминот *модернизам* во игра влегуваат уште два термини – *авангарда* и *естетицизам* – за кои има сосема спротивни сфаќања кај различни истражувачи во врска со нивната релација со терминот *модернизам*: според едни, *модернизам* и *авангарда* се синоними, а според други *авангардата* му претходи на *модернизмот*; според едни, *модернизам* и *естетицизам* се синоними, а според други *естетицизмот* им претходи и на *авангардата* и на *модернизмот*. Кон сето ова би ги приложили и ставовите на книжевните историчари дека терминот *модернизам* може да значи и книжевна епоха, и книжевен период, и книжевен правец и стил (начин, метод) на креирање на книжевни дела и... којзнае што уште. А – само да потсетиме – кога еден термин значи многу (кога има многу значења), тогаш тој во суштина не значи ништо.

Но, да приложиме неколку примери за посочениот неред и за дилемите во врска со определбите на терминот *модернизам*. Во дваесеттото издание на својата „Теорија на книжевноста“ од 2005 година Солар јасно ги маркира нејаснотиите за модернизмот:

„Модернизмот (според фр. *modern* што значи *нов, современ, кој одговара на најновиот вкус*) главно се сфаќа како последната голема книжевна епоха, иако сè уште се водат незавршени расправи за нејзиниот соодветен назив, за нејзиното траење и за самата можност да се опише и да се определи една таква книжевност којашто би ги окарактеризирала последните стотина години. Спорно е притоа, пред сè, прашањето дали може разновидните книжевни правци во тој мошне долг временски период да се опфатат со некои заеднички особини, како и тоа дали таа епоха е веќе завршена па сега се наоѓаме на почетокот на следната, сè уште неоопределена, но забележлива епоха на *постмодернизмот*. Освен тоа, називот 'модернизам' често се употребува и како ознака за еден период внатре во рамките на самата епоха (најчесто за периодот од дваесеттите и триесеттите години на 20 век), а поради мноштвото од често меѓусебно спротивставените книжевни правци понекогаш се употребува и називот во множина – *модернизми*“ (Solar, 2005: 164).

Истиот автор во истата книга, само неколку страници подолу, зборува за модернизмот како книжевен период ставајќи го во контекст на низата *естетицизам – авангарда – модернизам – постмодернизам* со што само ја потврдува тезата за премногу широкото, а со тоа и нејасното значење на терминот *модернизам*:

<sup>29</sup> Во македонската книжевна проза Петре М. Андреевски беше често означуван како натуралист. Венко Андоновски зборува и за една веристичка сцена во романот „Скакулци“ од Андреевски. Да се види: Андоновски, 2009: 148.

„Модернизмот, како што веќе предупредивме, се сфаќа главно како книжевна епоха, но може да се определи и како период во таа епоха кој тогаш, се разбира, се нарекува поинаку. Ако се сфати како потесен период – што често и се случува во историите на одделните национални книжевности – тогаш треба да се разбере, пред сè, во некакво противречје со авангардата, зашто навистина може да се забележи дека авангардното претерување и оспорувањето на каква било традиција постепено веќе се исцрпуваат некаде по триесеттите години, па се појавуваат дела кои како да ги помируваат непомирливите тенденции на естетизмот, од една, и авангардата, од друга страна“. (Solar, 2005: 170).

Покрај тоа што често и не се прави разлика меѓу термините *авангарда* и *модерна книжевност на 20 век* (Živković, 1988: 156), не се многу успешни ниту, пак, уверливи обидите да се изврши строга дистинкција меѓу термините *модернизам* и *модерна*. На пример, во *Речникот на книжевни термини* под одредницата *модерна*, меѓу другото, читаеме: „Во целина, книжевно-историскиот период на хрватската модерна трае сè до 1910, односно 1914, кога – во закрилата на модерната – се јавуваат нови струења и тенденции кои ќе се реализираат во подоцнежните модернистички настојувања на експресионизмот“. (Rečnik književnih termina, 1991: 481). Во истиот *Речник*, само една страница потаму, под одредницата *модернизам* читаеме дека експресионизмот му припаѓа на модернизмот: „Сепак, во рамките на светската книжевност, во својата неопределеност, се јавува (се мисли на терминот *модернизам* – н.з.) еднаш како ознака за натурализам, другпат за декаденција, импресионизам, симболизам, футуризам, дадаизам, експресионизам, неоромантизам, надреализам, егзистенцијализам“. (Rečnik književnih termina, 1991: 482). Експресионизмот, значи, е и модернизам и модерна! А таков е и симболизмот, според истиот *Речник*. Освен ова, и во двете одредници (*модернизам* и *модерна*) корените на терминот се бараат и се наоѓаат во германскиот термин „Die Moderne“, а конкретно за терминот модернизам се нагласува дека е многу динамичен и релативен... и така натаму. И токму поради сето ова го користиме овде единствено терминот *модернизам*.

Но, и покрај ваквите противречности, непрецизности, недоречености и нејаснотии, сепак, можно е да се изделат извесни суштински особености со чија помош ќе се расветлат контурите на модернизмот како книжевна епоха и за кои постои одреден консензус кај книжевните историчари и теоретичари.

Имено, книжеvnата епоха наречена *модернизам* (лат. *modernismus* што значи *нов, современ, кој е соодветен на најновиот вкус*) се појавува кон крајот на 19 век како реакција и како спротивност на книжеvnата епоха *реализам*. Општите особености на модернизмот како книжевна епоха може да се подведат под следните определби: „дисхармоничен сензибилитет; индивидуализам; бегство од реалноста и песимистички настроенија; свртување кон внатрешниот човеков живот, односно кон психолошкото; истакнување на чувственоста, субјективноста и на ирационалното; потрага по новото што творечки се реализира како нов сензибилитет изразен преку нови уметнички средства и облици, преку богатството на изразните форми и преку разновидноста на мотивско-стилските обележја; истакнување на естетскиот критериум и слично“. (Rečnik književnih termina, 1991: 480). Модернизмот, всушност, е една сложена книжевна епоха (од што произлегуваат и посочените тешкотии при нејзиното детерминирање) составена од поголем број различни и разновидни книжевни правци како што се *симболизам, импресионизам, експресионизам (кој се манифестира и како футуризам, дадаизам, зенитизам), надреализам и егзистенцијализам*. Ќе ги погледнеме накратко особините на овие книжевни правци и нивните најзначајни претставници за да се добие појасна слика за спецификите на книжеvnата епоха *модернизам*.

Модернизмот во македонската книжевност, пак, својата доминантна појава ја бележи на почетокот од 50-тите години на 20 век како опозит на повоениот социјалистички реализам, а книжевните историчари му даваат разни називи: модернизам, модерен реализам, психолошки реализам, лирски реализам, интегрален реализам, интимизам, индивидуализам и слично. Најчесто како почеток на македонскиот книжевен модернизам се наведува 1952 година кога се појавува стихозбирката „Стихови за маката и радоста“ на Ацо Шопов, а оваа поезија е детерминирана како „интимистичка“. Но, не треба тука да се заборава дека модернистички (експресионистички) особености има и поезијата на Рацин на српскохрватски јазик од крајот на 20-тите и од 30-тите години на 20 век, а модернистички стихови пишува и Ацо Караманов на почетокот од 40-тите години на 20 век. Како и да е, модернизмот во македонската

книжевност е доминантен до 80-тите години на 20 век кога во книжевните дела од нашата книжевност е сè поприсутен постмодернизмот. Како најзначајни претставници на македонската модернистичка книжевност се јавуваат Ацо Шопов, Блаже Конески, Славко Јаневски, Гане Тодоровски, Анте Поповски, Петре М. Андреевски, Матеја Матевски, Радован Павловски, Димитар Солев, Живко Чинго, Влада Урошевиќ, Михаил Ренцов, Тодор Чаловски и други.

### 3.9.1. Символизам

Символизмот (од *σύμβολον/ sýmbolon* што значи *знак, знак за распознавање, белег*) како модернистички книжевен правец се појавува во Франција во претпоследната деценија на 19 век и трае некаде до крајот на истиот век, иако (а тоа го нагласуваат безмалку сите книжевни историчари) симболистички белези може да се најдат во поезијата на сиот 20 век па дури и во современата поезија. Како претходник, но и основоположник на символизмот се смета францускиот поет Шарл Бодлер (1821-1867) со неговата поетска збирка „Цвеќињата на злото“ која е објавена многу порано од формалната (официјалната) појава на символизмот, односно во 1857 година. Символизмот е, всушност, основа на модерната поезија, односно темел на целата модерна поезија во 20 век. Овој книжевен правец се појавува паралелно со реализмот, односно со натурализмот, а неговите манифестирања се најзабележливи во поезијата и во драмата. Самиот назив (символизам) укажува на тоа дека симболот е доминантен творечки реквизит во книжевно-уметничките дела што му припаѓаат на овој правец. Според симболистичката филозофија, поезијата треба да говори со јазик кој е многу различен од јазикот на прозата, односно поетскиот јазик треба да се карактеризира со сугестивност наместо со директна разбирливост (символика наместо директно опишување) и со звучност (еуфонија) наместо со директно означување, т.е. во стихот треба да се истакне поврзаноста помеѓу поезијата и музиката. Токму затоа во поезијата на симболистите се соочуваме со доминација на звукот, ритамот и мелодијата. Симболистите го негуваат култот кон убавината (кон естетското) и се залагаат за начелото „уметност заради уметност“, а тоа значи дека тежнеат кон целосна автономија на уметноста и кон остварување на идеалот за „чиста поезија“. Формата е крајната цел на уметникот и главна вредност на уметноста, зашто содржината на поетското дело се претопува во неговата форма. Синестезијата, односно мешањето на сетилата, е едно од основните поетски средства кај симболистите. Символистичките автори покажуваат иронично-скептичен став кон животот што, секако, е во извесна врска со воведувањето на грдото во областа на поезијата и на уметноста воопшто (естетика на грдото) при што се врши еден необичен спој на убавото и грдото (гротеска) коешто, пак, станува израз за апсурдноста на животот. Имперсоналноста е основа на поетската инспирација, а оттаму и одбивноста на симболистите кон субјективноста и персоналноста. Покрај сето ова, треба да се нагласи дека симболистите покажуваат особен интерес кон спиритуалното, метафизичкото и мистериозното.

Најзначајните претставници на символизмот доаѓаат од Франција меѓу кои, покрај веќе споменатиот Шарл Бодлер,<sup>30</sup> се и поетите Артур Рембо (1854-1891), Стефан Маларме (1842-1898), Пол Верлен (1844-1896) и други. Но, символизмот ќе се прошири и во други европски земји. Од германските симболисти најзначаен и најпознат е Рајнер Марија Рилке (1875-1926). Претставници на символизмот во Англија се поетот и драматургот Вилијам Батлер Јејтс (1865-1939), како и Оскар Вајлд (1854-1900), авторот на познатиот роман „Сликата на Доријан Греј“, а во Белгија Морис Метерлинк (1862-1949), творецот на таканаречената симболистичка лирска драма. Во руската книжевност симболистичките творечки принципи ги негуваат голем број автори меѓу кои најзначајни се Борис Николаевич Бугаев познат и со псевдонимот Андреј Бели (1880-1934) и Александар Александрович Блок (1880-1921). Се разбира, европските симболистички тенденции ќе се рефлектираат и во националните книжевности на јужнословенските народи. Во Хрватска најзначајни симболисти се поетите Антун Густав Матош (1873-1914) и Владимир Видриќ (1875-1909), во Словенија поетот Отон Жупанчич (1878-1949), а во Србија поетите Јован Дучиќ (1871-1943) и Владислав Петковиќ Дис (1880-

<sup>30</sup> Француските симболисти покажуваат особен пиетет кон книжевното дело на американскиот романтичарски поет Едгар Алан По (1809-1849) кој, исто така, се смета за претходник, но и претставник на симболистичкиот книжевен правец.

1917). Во македонската поезија, исто така, се среќаваат симболистички белези и тоа во стиховите на Ацо Шопов, Радован Павловски, Петре М. Андреевски, Тодор Чаловски и многу други.

### 3.9.2. Импресионизам

Импресионизмот (лат. *impressio* што значи *впечаток*) е модернистички книжевен правец кој се појавува на крајот од 19 век, а трае и во текот на првата деценија од 20 век. Некои книжевни историчари периодот на импресионизмот како книжевен правец прецизно го определуваат од 1890 до 1910 година. Терминот за овој книжевен правец е позајмен од ликовната критика, односно од сликарството коешто во втората половина на 19 век во Франција ликовните критичари го определуваат како импресионизам. Според импресионистите, во сета уметност, па според тоа и во книжевноста, треба да доминира интензивната сетилност, односно слободното прифаќање на сите сетилни впечатоци што, секако, е во дослух со нивниот стремеж кон миметичка прецизност во опишувањето на деталите. Во импресионистичките книжевни дела доминираат неколку суштински особини: зачестеното присуство на оноματοпејата и на синестезијата, нагласената употреба на атрибути (особено на описни придавки), специфичните и ретки епитети, нагласената субјективност на перспективата, а најчесто се нагласуваат песимистичките настроенија. За импресионистите се карактеристични кратките книжевни форми како што се лирска песна, кратка лирска проза, краток расказ и драмска едночинка, иако кај нив не е сосема исклучен и романот како обемна епска книжевна творба. Во прозата на импресионистите најчесто наратор е некој лик кој раскажува во прво лице еднина, односно во јас-форма. Поради бројните сличности, импресионизмот многу често се меша, па дури и се поистоветува со симболизмот, па затоа како претходници на импресионизмот, меѓу другите, се наведуваат француските поети Шарл Бодлер и Пол Верлен. Сепак, главни, односно најзначајни претставници на импресионистичкиот книжевен правец се Анатоли Франс (1844-1924), Марсел Пруст (1871-1922), Морис Метерлинк (1862-1949), Томас Ман (1875-1955) во раната фаза од творештвото, Антон Чехов (1860-1904) и тоа особено со неговите лирски драми и други.

### 3.9.3. Експресионизам

Експресионизмот (лат. *expresio* што значи *израз*) е модернистички книжевен правец кој се појавува во Германија на крајот од првата деценија од 20 век и трае некаде до 1930 година. Експресионизмот се проширува и низ други европски земји како што се Италија, Русија, Швајцарија, Франција, а свој одраз наоѓа и во јужнословенските земји. Станува збор за еден антиреалистички и антимиетички книжевен правец во кој се нагласува исклучително важноста на изразот, односно основата на неговата естетика се состои во изразување (експресија) на најдлабоките импулси на модерниот, на новиот човек на 20 век. Книжевниот израз, имено, е нагласен до крајни граници, а се манифестира преку извик, екстаза, динамика и слично. Експресионизмот е, всушност, бунт на младите уметници против технологијата и забележливото „механизирање“ на човештвото и против неговата страшна судбина што произлегува од војни, глад, беда и умирања. Овој бунт на експресионистите е најмногу забележлив во негирањето на сета претходна уметност, во отфрлањето на култот кон класичната убавина и хармонија, во негирањето на каква било каузалност во животот на човекот и во општеството, како и во барањето за целосна слобода и во животот и во книжевноста и во уметноста воопшто. Оттаму, како фундаментални теми кај експресионистите најчесто се наведуваат следните: болест, смрт, распаѓање, војна, револуција, сеопшто човечко братство, космос, трагање по Бога, судир на генерациите, град, рудник, фабрика и слично. Меѓу расположенијата во експресионизмот доминираат ужасот, стравот, потресеноста, револтот, визионерскиот занес, сожалувањето. Сите овие теми и расположенија резултираат со познатиот експресионистички „крик“ којшто е „позајмен“ од познатото експресионистичко уметничко дело на норвешкиот сликар Едвард Мунк со наслов „Крик“. Тој свој доминантен „израз“ експресионистите најчесто го реализираат преку лириката и драмата.

Улогата на поетот е да биде пророк, тврдат експресионистите. Нивната поетска слика се карактеризира со алогичност и иреалност, а нејзината цел е да шокира, но таа треба да изразува одредена „визија“. Ваквото забележливо распаѓање на поетската слика е израз за



распаѓањето на сликата за светот, за распаѓањето на дотогашните општествени и духовни устројувања, а тие ставови на експресионистите во одредена мера се поврзани со ужасите што ги носи со себе Првата светска војна (1914-1918). Всушност, „се развиваат неколку основни идејни обележја на експресионизмот кои во одредени аспекти се и противречни: краен субјективизам и анархизам, залагање за социјална револуција, антимилиитаризам и пацифизам, интернационализам, утописки хуманизам и интензивна религиозност“. (Rečnik književnih termina, 1991: 176-177).

Експресионистите наоѓаат свои претходници меѓу значајни филозофи и психолози како што се данскиот филозоф Серен Кјеркегор (1813-1855), германските филозофи Фридрих Ниче (1844-1900) и Едмонд Хусерл (1859-1938), францускиот филозоф Анри Бергсон (1859-1941), австрискиот психолог Зигмунд Фројд (1856-1939), но и меѓу книжевници од рангот на Шарл Бодлер, Артур Рембо, Стефан Маларме, Фјодор Михајлович Достоевски и други. Како најзначајни претставници, пак, на експресионизмот во неговите разновидни пројавувања се споменуваат: во Германија – поетите Георг Хајм (1887-1912), Георг Тракл (1887-1914), Франц Верфел (1890-1945), драматургот Ернст Барлах (1870-1938), но и Франц Кафка (1883-1924) и Бертолд Брехт (1898-1956) кои, меѓу другото, творат и под значително влијание на експресионизмот; во Италија – футуристот Филипо Томазо Маринети (1876-1944); во Русија – Виктор Владимирович Хлебников, односно Велимир Хлебников (1885-1922) и Владимир Владимирович Мајаковски (1893-1930); во Словенија – поетот и прозаистот Тоне Селишкар (1900-1969); во Хрватска – поетот Антун Бранко Шимиќ (1898-1925); во Македонија – поетот Коста Солев Рацин (1908-1943) со неговата поезија на српскохрватски јазик.

Експресионистичките ставови и тези за книжевноста и за уметноста воопшто се мошне блиски со други книжевни движења во Европа кои се одвиваат приближно во истиот период, како што се, на пример, футуризмот, дадаизмот и зенитизмот, а некои книжевни историчари го застапуваат мислењето дека овие книжевни правци може да се определат како варијанти на експресионизмот.<sup>31</sup>

**Футуризам** (лат. *futurum* што значи *иднина*) е книжевен правец (според некои историчари и теоретичари, радикална варијанта на експресионизмот) кој се појавува во Италија на крајот од првата деценија на 20 век, а своја верзија футуризмот има и во руската книжевност. Меѓутоа, футуризмот не е само книжевен правец, туку и едно пошироко уметничко и политичко движење во кое доминира урбаната култура. Во Италија основач и најзначаен претставник на футуризмот е Филипо Томазо Маринети со својот „Манифест на футуризмот“ објавен во 1909 година во париското списание „Фигаро“. Во тој свој футуристички манифест Маринети за залага за радикално обновување на италијанската книжевност и на сета италијанска уметност преку едно радикално прекинување на врската со сите дотогашни традиционални вредности. Основната идеја на футуристите е да се промовира нов идеал во уметноста „во кој би дошле до израз динамизмот и активизмот на новата индустриска цивилизација“. (Solar, 2005: 175). Во својата суштина, италијанскиот футуризам е антиинтелектуалистичко, антилогичко, антиакадемско и антикултурно движење со коешто се манифестира нихилизам кон сите постоечки институции. Идентични се ставовите на футуристите со оние на експресионистите во однос на негирањето на сите традиционални форми во уметноста, филозофијата и во сета култура од минатото, во однос на спротивставувањето на естетизмот, во однос на бунтот, смелоста, дрскоста, опседнатоста со машините и фабриките, што треба да бидат рефлектирани во книжевните дела и слично, но суштинската разлика се состои во тоа што италијанските футуристи ја возвеличуваат борбата и опасноста и ја сметаат војната како „единствена хигиена во светот“ со што тие ќе се приближат до италијанскиот фашизам чии претставници и официјално ќе го прогласат футуризмот како свој уметнички израз.

<sup>31</sup> И овде, како и за многу други сегменти од дијахрониската класификација на книжевноста (за што зборувавме и погоре), се појавуваат разногласија во врска со прашањето дали футуризмот, дадаизмот и зенитизмот (а кај некои книжевни историчари и надреализмот) се варијанти на експресионизмот, дали се дел од експресионизмот, дали се идентични со експресионизмот или, пак, се посебни книжевни правци во модернизмот, а според некои во авангардата (притоа без да се има јасна и консензуална дистинкција меѓу последните два термини – модернизам и авангарда).

И рускиот футуризам, кој во основа трае од 1910 до 1919 година, има револуционерен карактер, но не во онаа радикална форма во која се развива италијанскиот футуризам, а разликата е и во тоа што рускиот футуризам нема доминантно урбан карактер како футуризмот во Италија. Сепак, и покрај застанувањето зад Руската револуција од 1917 година (и Февруарската и Октомвриска револуција), руските футуристи остануваат на ставот за автономија на уметноста. Руските футуристи ја негираат сета дотогашна книжевност, особено онаа на реализмот и на симболизмот, и се залагаат за создавање книжевност на новата техничка цивилизација. Најзначајни претставници на рускиот футуризам се Виктор Владимирович Хлебников и Владимир Владимирович Мајаковски.

Покрај Италија и Русија, футуристички рефлексии ќе се појават и во други земји како што се Шпанија, Финска, Шведска, Унгарија, Полска, Украина и други.

**Дадаизам** (фр. *dadaisme* од зборот *da-da* што во детскиот јазик ја означува играчката *дрвено коњче*) е книжевно движење или книжевен правец (кај некои истражувачи се определува и како екстремна варијанта на експресионизмот) кој се појавува во текот на Првата светска војна, односно во 1916 година во швајцарскиот град Цирих. Дадаизмот е основан од група млади книжевници и сликари кои се собирале во познатото циришко кабаре „Волтер“. Дадаистите не признаваат и не почитуваат ништо од уметноста што до тогаш била создавана, а не признаваат и никакви уметничко-теориски канони. Името дадаизам (да-да), всушност, соодветствува на инфантилно-агресивното негирање на дотогашната култура и книжевност и на сите естетски и етички традиции. Дадаистите го основаат и списанието „Дада“ во кое во 1918 година романскиот поет Тристан Цара (1896-1963), еден од основачите на движењето, го објавува познатиот „Манифест на дадаизмот“. Имено, Тристан Цара (чие родено име е Самјуел Розеншток) се залага за раскинување на уметноста со логиката (дадаистите не признаваат никаква теорија), а на прв план се става способноста и вештината на уметникот, потребата од деструкција на јазикот, од враќање кон наивноста на примитивниот јазичен израз и кон етимолошко-асоцијативно откривање на значењето на јазикот без оглед на значењето на зборовите. Од 1920 година центарот на дадаизмот се преместува во Париз каде што на ова движење му се придружуваат и Андре Бретон, Луј Арагон, Филип Супо, Жан Кокто и други кои подоцна (во 1923 година) ќе го основаат надреализмот како нов книжевен правец со што ќе сезначи и крајот на дадаизмот. Главни претставници и основачи на дадаизмот се Тристан Цара (1896-1963), Хуго Бал (1886-1927), Ричард Хилзенбек (1892-1974), Јакоб ван Ходис (1887-1942), Ханс Арп (1886-1966) и други.

**Зенитизам** (според називот на списанието „Зенит“) е југословенска (односно хрватско-српска) варијанта на експресионизмот. Списанието „Зенит“ се објавува од 1921 до 1926 година – на почетокот во Загреб, а потоа во Белград. „Зенит“ го уредува Љубомир Мициќ (1895-1971), главниот теоретичар на зенитизмот, а во него свои текстови, меѓу другите, објавуваат и Милош Црњански (1893-1977), Растко Петровиќ (1898-1949), Станислав Винавер (1891-1955) и други. Меѓутоа, списанието има соработници од повеќе земји како што се Австрија, Чехословачка, Полска, Германија, Советскиот Сојуз, Франција и други, па затоа Мициќ нагласува дека зенитизмот е „европско движење“. Во 1924 година во германското експресионистичко списание „Напад“ (*Der Sturm*) Мициќ го објавува манифестот на зенитизмот со наслов „Зенитозофија или енергетиката на творечкиот зенитизам“ во кој „во десет точки ги изнесува општите принципи на зенитизмот кои, главно, го изразуваат витално-футуристичкиот и борбено-експресионистичкиот карактер на овој модернистички правец во... книжевноста“. (Živković, 1988: 188). Списанието „Зенит“ престанува да излегува во 1926 година со што, всушност, згаснува и зенитизмот како книжевно движење.

### 3.9.4. Надреализам

Надреализмот (фр. *surréalisme* што значи *над реализмот, над реалноста, над стварноста*) е книжевен правец што се појавува во Франција на почетокот од 20-тите години на 20 век и трае некаде до крајот на 50-тите години на 20 век, но сепак тој е највлијателен во дваесеттите и во триесеттите години на 20 век. Надреализмот претставува надоврзување, но и надминување на дадаизмот, а некои автори го сметаат за француска варијанта на експресионизмот. (Živković, 1988: 188). Сепак, останува фактот дека надреализмот се развива

во посебен модернистички книжевен правец, а во една поопшта смисла дури и во културно движење.

Основач и идеен водач на надреализмот е францускиот поет Андре Бретон (1894-1966) кој објавува неколку манифести (програмски статии) во кои ја елаборира суштината на надреалистичките гледишта за книжевноста и за уметноста воопшто. Првиот „Манифест на надреализмот“ на Бретон е објавен во 1924 година – тоа е година која се смета за официјален почеток на надреализмот како книжевен правец. Во 1930 година е објавен текстот со наслов „Втор манифест на надреализмот“ од Бретон, а во 1935 година Бретон го објавува текстот „Политичката положба на надреализмот“. Во 1942 година Бретон ја објавува статијата „Вовед во третиот манифест на надреализмот или не“. Покрај тоа, значајна улога во афирмацијата на тезите на надреалистите ќе одиграат и нивните списанија „Литература“ и „Надреалистичка револуција“.

Надреализмот, всушност, настанува како отпор кон дотогашната литература, култура и воопшто кон дотогашниот општествен живот. Надреалистите ја оспоруваат традицијата, а тоа оспорување се темели врз учењето на Зигмунд Фројд (1856-1939) за потсвеста и е поврзано со критиката на граѓанскиот живот и на неговите институции, со повикувањето на бунт против постоечкиот морал и против постоечките сфаќања за уметноста и за убавината. Надреалистите настојуваат како вистинска стварност да го определат најдлабокиот несвесен темел на целокупниот психички живот, а единствената вистинска задача на уметникот, според нив, е верно забележување на сето она што од таквите претпоставени длабочини ќе излезе на површината, односно во свеста. Врз основа на ваквата теза изграден е и еден творечки метод од страна на надреалистите што тие го нарекуваат „автоматско пишување“ со што се истакнува потребата од забележување (пишување) на сето она што доаѓа од потсвеста и тоа со што помалку учество на некаква дополнителна умствена (рационална) обработка, со што помал степен на дополнително толкување и со што помало учество на сето она што е прифатено и научено од веќе воспоставените навика и обичаи. Тоа значи дека надреалистите се залагаат за исклучување на сè што е логично и рационално за сметка на ирационалното, а тоа може да се постигне со халуцинантни соништа и визији, односно со растројство на сетилата. Може да се рече дека надреализмот, всушност, има две значајни тенденции: деструктивен револт кон минатото и конструктивна акција кон иднината, потпирајќи се на изреката на Рембо „Променете го животот“ и на изреката на Маркс „Променете го светот“. Ваквите свои тези надреалистите ги применуваат и во поезијата и во прозата.

Како претходници на надреализмот (за кои зборуваат и самите надреалисти) може да се сметаат Шарл Бодлер, Артур Рембо, Стефан Маларме, Гијом Аполинер (1880-1918), Зигмунд Фројд со својата психоанализа, Карл Маркс (1818-1883) во фазата на социјализацијата на надреализмот и други. Најзначајни претставници на надреализмот се Андре Бретон (1894-1966), Луј Арагон (1897-1982), Антоан Арто (1896-1948), Пол Елијар (1895-1952) и други, но надреалистички белези може да се најдат и кај Франц Кафка (1883-1924) и Џејмс Џојс (1882-1941), а на надреализмот му припаѓа и славниот сликар Салвадор Дали (1904-1989). Надреализмот особено влијание ќе изврши во српската книжевност каде што кон крајот на 20-тите години на 20 век се формира надреалистички круг што го сочинуваат Оскар Давичо (1909-1989), Марко Ристиќ (1902-1984), Душан Матиќ (1898-1980), Коча Поповиќ (1908-1992) и други српски автори. Во Македонија надреалистички особини може да се забележат во поезијата на Влада Урошевиќ, Матеја Матевски, Михаил Ренцов, Радован Павловски, Богомил Ѓузел и други.

### 3.9.5. Егзистенцијализам

Егзистенцијализмот (лат. *existentia* што значи *постоење, опстојување*) како модернистички книжевен правец се појавува во 30-тите години на 20 век, а може да се рече дека е доминантен во 40-тите и во 50-тите години на истиот век, но негови рефлексии може да се најдат во сета книжевност од втората половина на 20 век и во современата книжевност од 21 век. Сепак, егзистенцијализмот како филозофска доктрина постои уште од антиката, па затоа како негови претходници се сметаат Сократ (470-399 пр.н.е.), Платон (424-348 пр.н.е.), св. Августин (354-430) и други таканаречени „несвесни“ егзистенцијалисти. Модерниот егзистенцијализам, пак, како филозофија започнува со Серен Кјеркегор (1813-1855), Мартин

Хајдегер (1889-1976) и Карл Јасперс (1883-1969), а како книжевен (односно филозофско-книжевен) правец настанува под влијание на филозофските ставови и тези на Жан Пол Сартр (1905-1980) кои доаѓаат до израз и во неговите романи, драми и раскази. Имено, во 1938 година Сартр го објавува романот „Тегобност“ за кој се тврди дека на некој начин претставува манифест на егзистенцијализмот. Меѓутоа, своите егзистенцијалистички ставови тој ќе ги образложи и во неколку филозофски дела како што се, на пример, „Битието и ништожноста“ (1943), „Егзистенцијализмот е хуманизам“ (1946), „Критика на дијалектичкиот ум“ (1960) и други, но и (како што веќе се кажа) во неговите книжевни дела меѓу кои е и романескната трилогија „Патишта на слободата“ (1945/ 1947/ 1949).

Едно од суштинските прашања за кое расправаат егзистенцијалистите е дали егзистенцијата (постоењето, битието) ѝ претходи на есенцијата (суштината) или обратно. Сартр тврди дека егзистенцијата ѝ претходи на есенцијата и дека битието (поедноставно кажано – човекот) преку субјективната акција ја остварува својата суштина (иако постои и мислење кај поголем број филозофи, особено кај материјалистите, дека егзистенцијата и есенцијата се два елемента што не може да се раздвојат). Кај егзистенцијалистите, значи, е забележливо свртувањето кон поединечното (субјективното), за разлика од традиционалната филозофија која се занимава со општото (универзалното). Според егзистенцијалистите, со човекот владее стравот и токму затоа кај него се појавува чувството на осаменост, напуштеност и загубеност. Всушност, основни теми и идеи на егзистенцијализмот се целосната осаменост на поединецот, апсолутната слобода на човекот за избор, соочувањето со смртта, оспорувањето на вообичаените начини на живот кои се во спротивност со чувството за целосна одговорност на индивидуата за сопствениот живот. Таа „целосна одговорност на индивидуата“ на некој начин го имплицира и атеизмот на егзистенцијализмот. Вистина е дека егзистенцијализмот, во основа, е атеистичка филозофија и точно е тоа дека Сартр не верува во постоењето на Бог, но атеизмот не е во суштината на егзистенцијализмот, зашто и самиот Сартр нагласува дека дури и кога би постоел Бог ништо не би се променило во онаа смисла дека човекот и тогаш треба самиот себеси да се пронајде и во својата слобода на избор и во својата акција да се реализира како битие. И токму во таа смисла, егзистенцијализмот е оптимизам, а не филозофија на очајот. Според тоа, егзистенцијализмот го сведува човекот на неговото доживување за постоењето што се смета за единствениот значаен факт, па затоа егзистенцијалистите во книжевните дела не ги практикуваат традиционалните фабули, а поблиски им се психолошките анализи и директното обработување на филозофските проблеми, како и една силно изразена поларизација на ликовите. Ако сакаме, пак, да го опишеме егзистенцијализмот на „модерен“ начин со неколку „клучни зборови“, тогаш тоа би биле следните: субјективизам, слобода, избор, акција (дејствување/ творење), одговорност, атеизам, оптимизам.

Најзначајни претставници на егзистенцијализмот се: Жан Пол Сартр (1905-1980) со неговите романи, раскази и драми, но и со филозофските дела; Албер Ками (1913-1960), особено со неговиот роман „Странецот“ и со филозофската расправа за апсурдот со наслов „Митот за Сизиф“ (и двете дела од 1942 година); филозофот Морис Мерло-Понти (1908-1961). Но, филозофијата на егзистенцијализмот, како што се рече погоре, наоѓа свој одраз и во подоцнежната книжевност од втората половина на 20 век и во онаа од овие, безмалку, две децении на 21 век, односно и во „најсовремената“ книжевност.

### 3.10. Постмодернизам

Постмодернизмот (лат. *post* што значи *по* и фр. *modern* што значи *нов, современ*) е стилска формација којашто (на што укажува и самиот назив) се појавува по епохата на модернизмот, односно се надоврзува на модернизмот и тоа како опозит и како негација на модернизмот. Појавата на постмодернизмот како уметничка стилска формација и како пошироко културно движење (во филозофијата, архитектурата, книжевноста, театарот, филмот, музиката, ликовната уметност и слично) може да се постави во втората половина на 20 век, зашто неговата појавност во разни културни средини се случува во различни временски интервали. Со оглед на фактот дека и модернизмот е сè уште актуелен во втората половина на 20 век, јасно е дека овие две уметнички стилски формации (книжевни епохи) опстојуваат паралелно во еден релативно подолг временски период (би можело да се рече дури и во сета

втора половина на 20 век). Тоа е и сосема логично (застапниците на постмодернизмот, бездруго, не би се согласиле, односно би искажале сомнеж во тоа дека нешто може да биде „сосема логично“) затоа што постмодернизмот се појавува и се развива како негација на модернизмот со што самиот модернизам претставува „некаква основа“ за постмодернизмот или, кажано со зборовите на Михаил Епштејн (цитатот од секаков вид е омилен реквизит на постмодернистите), „за зрелиот постмодернизам модернизмот и не е толку предмет на критика колку што е подиум за игра на кој навистина се одвива постмодернистичката игра со хипер-феномените“. (Епштејн, 1998: 28). Постмодернизмот е книжевна стилска формација која трае и денес и која (колку што ни е нам познато) досега (2018 година) е најновата (сега за сега последна) стилска формација во развојот на книжевно-уметничката естетика.

Меѓутоа, терминот *постмодернизам* ја доживеа (и сè уште ја доживува, но и преживува) судбината на неформализираност што ја имаа и ја имаат голем број книжевно-теориски термини како што се, на пример, *реализам*, *модернизам*, *книжевност* и така натаму. Дури постои и еден мошне очигледен „зazor“ кај книжевните теоретичари и кај книжевните историчари при обидите овој термин да се стави во строго определени дефинирачки рамки. Тој „зazor“, тој страв, или тој „уплав“ на книжевните теоретичари и историчари, таа резервираност во нудењето на некаква (каква било) дефиниција за постмодернизмот (па оттаму и доминацијата на екстензивни и, многу често, опскурни елаборации за постмодернизмот) е резултат на тезата на постмодернистите за лабилноста на јазичниот знак и за лабилноста на кој било и каков било идентитет. Имено, постмодернистите ја негираат стабилноста на знакот од што произлегува и нивниот сомнеж во способноста на јазикот (како систем од знаци) автентично да ја одрази нашата животна стварност. Ако е тоа така како што тврдат постмодернистите, тогаш ништо на овој свет не може да се подведе под некаква автентична или апсолутна дефиниција, па ни постмодернизмот како книжевна стилска формација. Затоа, најчестата „дефиниција“ којашто може да се сретне во „букварите“ и во „читанките“ за постмодернизмот (и којашто, експлицитно или имплицитно, се повторува како мантра) е дека постмодернизмот е нешто што не може (или тешко може) да се дефинира, а се тврди и дека тој термин „е одреден и во најголема и во најмала мера“. (Наџион, 1996: 16). Меѓутоа, над ваквите тези постојано стои надвиснато едно суштинско прашање – ако е вистина дека е невозможно постмодернизмот да се дефинира, да се определи на каков било начин, тогаш како е можно да се дефинираат неговите суштински својства? И зарем дефиницијата не е определување/објаснување на нешто (предмет, појава, апстракција и слично) преку наведување на суштинските особини на тоа нешто? Но, како и да е, и покрај сите потешкотии со кои се соочува науката при дефинирањето и елаборацијата на постмодернизмот, сепак може да се рече дека со досегашните истражувања се исцртани контурите на оваа стилска формација.

Постмодернистичките корени во книжевноста некои истражувачи ги согледуваат во дадаизмот (деструкцијата на јазикот, на пример, преку колажот, но и непризнавањето на какви било теории и поетики од страна на дадаистите) од втората деценија на 20 век, но фактичката појава на постмодернизмот се случува кон средината на 20 век со книжевното дело на неколку автори за кои се тврди дека се или претходници или втемелувачи на постмодернизмот или, пак, мост меѓу модернизмот и постмодернизмот: Хорхе Луис Борхес (1899-1986), особено со збирката раскази „Фикции“ од 1944 година; Семјуел Бекет (1906-1991), особено со драмата „Чекајќи го Годо“ од 1953 година; Владимир Набоков (1899-1977), особено со романот „Лолита“ од 1955 година. Сепак, својот подем постмодернизмот како книжевна стилска формација го доживеа во последните три децении на 20 век.<sup>32</sup>

Суштината на книжевниот постмодернистички светоглед може да се маркира во три основни (клучни) збора – негирање, релативизирање и разградба. Имено, постмодернистите ја негираат стабилноста на идентитетот во најопшта смисла или, како што нагласува Венко Андоновски, „општата филозофија на постмодернистите е да се покаже дека ништо, па дури ни текстот нема стабилен идентитет“. (Андоновски, 2011: 311-312). Во тој контекст е и

<sup>32</sup> Во врска со дилемите за временското одредување на појавата на постмодернизмот во архитектурата, интересна е луцидната забелешка, токму во постмодернистички (ироничен) стил, на американскиот теоретичар на архитектурата Чарлс Џенкс кој вели дека постмодернизмот во архитектурата започнува на 15 јули 1972 година во 15,32 часот со уривањето со динамит на еден станбен комплекс во Сент Луис.

негирањето на стабилноста на јазичниот знак (лабилност и несигурност на знакот, според деконструктивистичката теорија на Дерида) од што произлегува и тезата за дисеминација (распрснување) на значењето, односно тезата за неможност (или немоќта) на јазикот автентично да ја одразува стварноста. Оттаму, директно или индиректно, произлегува и негирањето на еднозначноста на едно (кое било) книжевно дело (според постмодернистите, секое книжевно дело е повеќезначно и повеќестрано кодирано), негирањето на неговата херметичка компактност, негирањето на квалитетот на трајното во уметничкото дело, негирањето на објективноста, негирањето на оригиналноста и на авторството на книжевните дела, негирањето и непризнавањето на каква било поетика или теорија за книжевното творештво и така натаму. Од друга страна, кај постмодернистите постои тенденција да ја надминат (да ја релативизираат) границата меѓу уметноста и животот, меѓу фикцијата и стварноста (стварноста ја прикажуваат како фикција, а фикцијата како стварност), меѓу книжевноста и теоријата и меѓу книжевноста и критиката (книжевно-уметничките дела добиваат металитерарни особености), меѓу науката и уметноста (на пример, меѓу историјата и книжевноста), меѓу разните книжевни родови и видови, меѓу разните видови уметност и слично. Сите тие негации и релативизации водат кон разградба на воспоставените вредности имплементирана во бројните постмодернистички деградации, деконструкции, демитологизации, десакрализации, детронизирања и слично.

Ниедно книжевно дело, сметаат постмодернистите, не е заокружено, односно тие ја застапуваат тезата дека сета книжевност е само постојано протекување (флукусус) на реминисценции. Токму затоа за постмодернистите главен естетски феномен е флукусусот, а не опусот (заокружено дело, творештво). Доаѓаме така до еден од клучните и најомилени термини на застапниците на постмодернизмот – *интертекстуалност* (термин на Јулија Кристева поттикнат од *дијалогизмот* на Михаил Бахтин). Со терминот *интертекстуалност*, имено, се означува воспоставената заемна релација (соработка/ дијалог) меѓу два или повеќе текстови, односно појавата на какви било траги од еден или од повеќе (стари) текстови во друг (понов) текст. Велиме дека тоа е еден од клучните постмодернистички термини затоа што кон него гравитираат поголем број други термини коишто во голема мера ги рефлектираат темелните карактеристики на творечката постапка на постмодернизмот: *цитат (цитатност), парафраза, палимпсест, хипотекст, хипертекст, колаж, пастии, римејк, пародија* и слично. *Цитатот* претставува автентично пренесување на делови од стар текст во нов текст при што цитираниот текст се става во наводници и се наведува изворот од каде што е преземен текстот. Но, во постмодернистичката книжевност цитатот (цитатноста) треба да се разбере и како псевдоцитат, како постмодернистичка игра со цитатот (измислен цитат од непостоечки автор или „подметнат“ непостоечки цитат на постоечки автор), а „можно е да се цитираат имиња на авторитети и историски постоечки личности, наслови на познати дела, можно е да се цитираат вистински или измислени делови (откршоци) од познати или непознати текстови, но можно е да се цитираат и цели кодови, литературни конвенции, жанрови“ (Андоновски, 2011: 313). *Парафразата*, во контекст на постмодернистичката практика, може да се детерминира како пренесување на туѓ текст со прераскажување или, како што се нагласува во дефинициите на парафразата, со свои зборови. *Палимпсестот* е пергамент на кој, поради недостиг на пергаменти, бил избришан еден текст и врз него е напишан друг текст при што стариот текст може да се реставрира (да се прочита) со помош на разни современи хемиски техники. Притоа, стариот текст се нарекува *хипотекст*, а новиот текст се нарекува *хипертекст*. Постмодернистите тврдат дека сета книжевност е со палимпсестен карактер (трагите од друг текст се хипотекст, а новиот книжевен текст е хипертекст), а тоа го приложуваат и како аргумент за потврдување на својата теза дека не постои оригинално книжевно дело, односно дека не постои веќе ништо ново во книжевноста и воопшто во уметноста. *Колаж* е термин од сликарството и означува техника на создавање на слика со лепење на разни материјали (хартија, ткаенини, дрво, гума, пластика, жица и разни парчиња од метал, човечка коса, лисја и слично) на претходно подготвена подлога. Во книжевната постапка колажот означува ново книжевно дело создадено со „лепење“ (комбинирање) на делови од постари разновидни книжевни текстови. *Пастии* е нов текст создаден со комбинација на фрагменти од повеќе стари текстови. *Римејк* претставува создавање на нова верзија од старо книжевно дело. *Пародијата*, пак, е потсмешливо (иронично, т.е. сатирично) подражавање на некое книжевно

дело при што се задржува формата на подражаваното дело, но се изопачува неговата суштина. Иронијата, имено, е меѓу омилените творечки реквизити на постмодернистите.

Од сето ова може да се забележи дека постмодернистите практикуваат екстравагантни начини на раскажување кои често се надополнети со егзалтираност, ги оживуваат дадаистичките и гротескно-фантастичните елементи, а многу често прибегнуваат и кон црн хумор. Исто така, може да се забележи дека голем број од творечките техники на постмодернистите се познати во и од некои претходни книжевни традиции (на пример, интертекстуалноста како творечка постапка е позната уште од античката книжевност), но сите тие сега за првпат се наоѓаат комбинирани во книжевните дела од стилската формација постмодернизам што, секако, е и иновативна интенција на постмодернистите. Или, како што често се нагласува во елаборациите за постмодернизмот, „постмодернистите ја преобразуваат книжевноста во имагинарен музеј, во вавилонска кула од цитати, во игра со веќе познати елементи“. (Реџник *književnih termina*, 1991: 629).

Тоа се, во основа, фундаменталните карактеристики на постмодернизмот како книжевна стилска формација која трае и во нашево време, а потврда дека е тоа навистина така наоѓаме и кај Данило Коцевски, еден од нашите најдобри познавачи на постмодернистичките книжевно-естетски стратегии:

„Оваа поетика, веќе од поодамна, помалку или повеќе сигурно и отворено ги наметнува своите облици: семиотиката на цитатот, палимпсестот, метафикцијата, металитерарноста, метатекстуалноста, интертекстуалноста, александриската библиотека, дисеминацијата, деконструкцијата, фрагментацијата, уметноста на катастрофата, дисхармонијата, негацијата на изворноста во уметноста и референцијалноста, негација на метафизиката, логоцентричноста, апсолутизацијата на смислата, апсолутизацијата на означеното“. (Коцевски, 1989: 8).

Покрај веќе споменатите претходници (или втемелувачи) на постмодернистичката книжевност, како најзначајни претставници се споменуваат: Умберто Еко (1932-2016) особено со романот „Името на розата“ од 1980 година, но и со „Фукоовото нишало“ од 1988 година; Итало Калвино (1923-1986); Габриел Гарсија Маркес (1928-2014); Ален Роб Грије (1922-2008); Милан Кундера (1929); Милорад Павиќ (1929-2009) особено со романот „Хазарски речник“; Данило Киш (1935-1989) особено со романот „Градина, пепел“ и со збирката раскази „Гробница за Борис Давидович“ и други.

Доминантното појавување на постмодернизмот во македонската книжевност се случува во 80-тите години на 20 век,<sup>33</sup> а книжевни дела со постмодернистички дух среќаваме кај авторите Влада Урошевиќ, Митко Маџунков, Зоран Ковачевски, Васе Манчев, Драги Михајловски, Димитрие Дурацовски, Јадранка Владова, Крсте Чачански, Венко Андоновски, Славчо Ковилоски, Игор Станојоски и многу други.

<sup>33</sup> Венко Андоновски укажува дека романот „Вкусот на праските“ од Влада Урошевиќ објавен во 1965 година е првиот македонски постмодернистички роман. (Андоновски, 2000: 234). Истиот автор, во еден друг свој текст, македонската постмодернистичка проза ја определува како „правнук на реалистите, внук на модернистите, а дете на постмодернистите“. (Андоновски, 2009: 282).

## ПРАШАЊА И ЗАДАЧИ

1. Кои се критериумите врз чија основа е извршена периодизацијата на книжевната историја на книжевни епохи (стилски формации) и на книжевни правци? Објаснете.
2. Наведете ги и објаснете ги книжевните видови што се појавуваат во античката книжевност на европскиот континент.
3. Во кој период се појавува трагедијата како драмски вид во европската книжевност и кои се првите најзначајни автори на трагедии?
4. Кои се најзначајните книжевни дела од европската средновековна книжевност?
5. Кои се суштинските карактеристики на ренесансата како европска книжевна епоха?
6. Според кои особености е препознатлив и специфичен барокот во книжевноста?
7. Објаснете ја теоријата на книжевните видови во епохата на класицизмот. Како се класифицирани книжевните видови во времето на класицизмот?
8. Кои се најзначајните претставници на просветителството како книжевна епоха во Европа?
9. Во кој временски период се појавува и трае романтизмот како европска книжевна епоха и кои се неговите суштински белези?
10. Што се подразбира под терминот *реализам* како книжевна епоха?
11. Кои книжевни правци спаѓаат во книжевната епоха на модернизмот?
12. Прочитајте го романот „Пророкот од Дискантрија“ од Драги Михајловски и посочете ги постмодернистичките елементи во неговата структура.



**ВТОР ДЕЛ**  
**СИНХРОНИЈА**

## I

### СИСТЕМАТИЗАЦИЈА НА ПРЕДМЕТОТ НА ПРОУЧУВАЊЕ

Предмет (материјал/ материја) на проучување и истражување на теоријата на книжевноста, како што можеме да видиме погоре од дефиницијата за оваа спознајна дисциплина, е книжевноста (литературата), односно книжевно-уметничките дела од аспект на нивните специфики и од синтаксички (формални) и од семантички (содржински) аспекти. Книжевноста, пак, ја детерминираваме со наједноставната определба како специфична „вербална уметност“, односно како „уметност на зборот“ – „таа 'потекнува' од – зборови, манипулира со – зборови и, во крајна смисла, произведува зборови“. (Вангелов, 1996: 34).

Но, ги имаме предвид тука, секако, различните приоди (методи) во досегашните книжевно-теориски истражувања (за кои и зборуваме во делот за дијахронијата на теоријата на книжевноста) и различните (многу често и противставени) сфаќања за „предметот“ на истражување на науката за книжевноста (а во тие рамки и на теоријата на книжевноста), меѓутоа останува фактот дека, независно од методот на истражување, материјата (или материјалот) што се истражува (проучува) секогаш останува ист – тоа е книжевноста којашто ја сочинуваат многубројните книжевно-уметнички дела (драма, проза, поезија) произведени во еден долг временски период од безмалку пет милениуми. Може да зборуваме ние тука за историцизам (биографизам), за „прием“ или „постапка“ кај формалистите или за „литерарноста“ на Роман Осипович Јакобсон,<sup>34</sup> за структуралистички или за постструктуралистички истражувања (или методи), за деконструктивизам, за теорија на рецепцијата и така натаму до недоглед, но во сите тие разноразни и разновидни „школи“ се расправа за една и за иста материја – книжевноста. Токму затоа, за да нема какви било забуни, кон „предмет“ на истражување ги приложуваме и синонимите „материја“ или „материјал“ на истражување.

За да може попрегледно да се истражува, да се проучува, но и полесно да се разбере предметот (материјата), во секоја научна дисциплина се врши систематизирање (подредување) на нејзиниот автентичен предмет, односно материја. Соодветно на тоа, и во науката за книжевноста (литературологијата) се засведочени голем број начини на систематизација на книжевно-уметничката материја. Со оглед на фактот дека систематизираните материјал е поподатлив за проучување и за разбирање, ќе ги елаборираме овде основните (и според нас поуспешни) обиди за подредување (класифицирање) на, сега веќе, премногу обемната книжевно-уметничка материја.

---

<sup>34</sup> Јакобсон, на пример, е дециден: „Така, предмет на науката за литературата не е литературата туку 'литерарноста', односно она што едно конкретно дело го прави литературно... Ако науката за книжевноста сака да стане наука, таа мора да ја признае книжевната 'постапка' за свој единствен 'јунак'. А потоа, како основно прашање се јавува прашањето за примената, за оправданоста на постапката“. (Jakobson, 1978: 57). Но, кога ја интерпретира песната (сонет) на Бодлер со наслов „Мачки“, на пример, Јакобсон не зборува општо за „литерарноста“ на (или во) литературата, ами конкретно за песната „Мачки“ од Бодлер која, секако, е книжевно (поетско) дело, а тоа би значело дека „предмет“ (материјал) на неговата анализа, пред сè, е песната „Мачки“ – независно од тоа што или кој таа песна ја прави „песна“ (строфи, рими, граматички категории, граматичка структура, епитети, метонимија и слично за коишто и зборува Јакобсон во неговата анализа на песната и коишто, секако, се сегменти на песната која е „предмет“ на интерпретација). Истото се однесува, на пример, и на Јакобсоновите интерпретации на книжевното дело на Пушкин.

## 1. КЛАСИФИКАЦИЈА НА КНИЖЕВНОСТА

Уште од античкиот период па сè до нашево време во науката за книжевноста, односно во книжевната историја и во книжевната теорија, се појавиле бројни обиди да се изврши една автентична, адекватна, прецизна, егзактна поделба на мошне разновидниот фонд од книжевно-уметнички дела. Во тие многубројни напори да се изврши систематизација на сето книжевно творештво, односно сите книжевни дела да се подведат во неколку групи, се појавија голем број класификации на книжевноста базирани врз специфични критериуми. Нашата амбиција овде не е да го елаборираме сиот тој квантум од книжевни класификации. Токму затоа ќе ги разгледаме тука само суштинските поделби на книжевноста што ги исполнуваат фундаменталните услови на класификацијата. Имено, izdelуваме овде три основни поделби (класификации) на книжевноста:

1. Според критериумот авторство на творбата и според начинот на кој таа се пренесува до реципиентите;

2. Според формата на книжевните дела;

3. Според особеностите (карактеристиките/ спецификите) на формата (синтаксата) и на содржината (семантиката) на книжевните дела.

Според критериумот *авторство на творбата* и според *начинот на кој таа се пренесува до реципиентите* книжевноста е поделена на:

*а) народна книжевност;*

*б) уметничка книжевност.*

Во народната книжевност авторот е анонимен, а оваа книжевност се пренесува до реципиентите по устен пат од генерација на генерација. Во уметничката книжевност авторот е познат, а таа се пренесува до реципиентите по писмен пат.

Според формата на книжевните дела, пак, ја имаме следната класификација:

*а) поезија;*

*б) проза.*

Поезијата најчесто се дефинира како книжевност во стихови. За прозата е карактеристичен таканаречениот врзан текст, односно дискурс. Прозата е начин на изразување кој не е метрички определен (уреден) како поезијата.

Според особеностите на формата и на содржината на книжевно-уметничките дела, книжевноста е поделена на:

*а) лирика;*

*б) епика;*

*в) драма.*

Врз основа на оваа (трета) класификација, всушност, книжевноста е класифицирана во книжевни родови и видови.

КЛАСИФИКАЦИЈА (ПОДЕЛБА) НА КНИЖЕВНОСТА		
СПОРЕД АВТОРОТ И НАЧИНОТ НА ПРЕНЕСУВАЊЕ ДО РЕЦИПИЕНТИТЕ	СПОРЕД ФОРМАТА НА КНИЖЕВНИТЕ ДЕЛА	СПОРЕД ФОРМАТА И СОДРЖИНАТА НА КНИЖЕВНИТЕ ДЕЛА
<i>а) Народна литература б) Уметничка литература</i>	<i>а) Поезија б) Проза</i>	<i>а) Лирика б) Епика в) Драма</i>

Табела 2

*Трите основни класификации на книжевната материја*

### ПРАШАЊА И ЗАДАЧИ

1. Што е предмет (материја) на проучување на теоријата на книжевноста како научна дисциплина?
2. Кои се трите основни класификации на книжевноста и врз основа на кои критериуми се извршени таквите класификации?
3. Која е суштинската разлика меѓу прозата и поезијата?
4. Наведете ги основните значења на термините „класификација“ и „реципиент“.
5. Посочете неколку конкретни примери (конкретни книжевни дела) за „народна книжевност“ и неколку конкретни примери за „уметничка книжевност“.

## 2. КНИЖЕВНИ РОДОВИ И ВИДОВИ

Една од суштинските и општоприфатени класификации на книжевноста е нејзината поделба на книжевни родови и книжевни видови. Врз основа на специфичностите на содржината (семантиката) и формата (синтаксата) на книжевните дела, како што веќе нагласивме погоре, сета книжевност е класифицирана во три основни книжевни родови:

- а) лирика;
- б) епика;
- в) драма.

Во *лириката*, најчесто преку стихови, авторот го искажува субјективното, односно своите чувства (емоции) кон некого или кон нешто. Во *епиката* интенцијата (намерата) на авторот е да воспостави еден објективен однос кон настаните и кон ликовите за кои раскажува. За *драмата* најкарактеристични елементи се акцијата, односно дејството, и дијалогот меѓу лицата што дејствуваат.

Во секој книжевен род постојат *книжевни видови*. Во *лириката* спаѓаат следните основни книжевни видови: а) ода; б) химна; в) елегија; г) епитаф; д) сонет; ё) кратка лирска проза (поетска проза). Во *епиката* спаѓаат следните основни книжевни видови: а) епска песна; б) епопеја (еп); в) расказ; г) новела; д) повест; ё) роман. Во *драмата* како книжевен род спаѓаат следните основни книжевни видови: а) трагедија; б) комедија; в) трагикомедија; г) мелодрама; д) фарса.<sup>35</sup>

Покрај ова, постојат и хибридни лирско-епски видови. Во *хибридните лирско-епски видови* спаѓаат: а) балада; б) романса; в) поема. Подолу е приложен табеларен приказ на книжевните родови и видови.

КНИЖЕВНИ РОДОВИ			
I. ЛИРИКА	II. ЕПИКА	III. ДРАМА	
ОСНОВНИ КНИЖЕВНИ ВИДОВИ			
1. Лирски	2. Епски	3. Драмски	4. Лирско-епски
<ul style="list-style-type: none"> <li>а) Ода</li> <li>б) Химна</li> <li>в) Дитирамб</li> <li>г) Елегија</li> <li>д) Епиграм</li> <li>ё) Епитаф</li> <li>е) Сонет</li> <li>ж) Лирска проза</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>а) Епска песна</li> <li>б) Епопеја (еп)</li> <li>в) Расказ</li> <li>г) Новела</li> <li>д) Повест</li> <li>ё) Роман</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>а) Трагедија</li> <li>б) Комедија</li> <li>в) Трагикомедија</li> <li>г) Мелодрама</li> <li>д) Фарса</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>а) Балада</li> <li>б) Романса</li> <li>в) Поема</li> </ul>

Табела 3

Преглед на книжевните родови и видови

<sup>35</sup> Во драмските стапици „како“ (стапици на точка на гледање) Горан Стефановски, повикувајќи се на Роберт Кориган, наведува пет базични драмски модалитети низ кои може да се гледа светот: трагедија, комедија, трагикомедија, мелодрама и фарса. (Стефановски, 2003: 79-84). Сметаме дека овие пет модалитети се најсоодветното решение за драмските видови во книжевниот род *драма*. Од друга страна, неуспешни беа обидите да се воведат драмскиот вид наречен „современа драма или драма во потесна смисла на зборот“ поради паушалноста, нејасноста и неодреденоста на терминот, но и поради непостоењето на соодветен (сериозен) критериум за ваквата класификација на *драмата* како книжевен вид. Се разбира, и кон ваквата класификација може да се приложат забелешки (на пример, фарсата е повеќе „театарска“ отколку „книжевна“ драма), но при прегледот на литературата не успеавме да најдеме посоодветна класификација на драмски видови. Дотолку повеќе што современата, денешната драматургија веќе и не се занимава посериозно со ваквите класични прашања поврзани со драмата.

## 2.1. Лирика

Стихот како основен структурен елемент се јавува во сета лирика, односно во сите лирски видови (со исклучок на лирската проза) како што се ода, химна, дитирамб, елегија, епиграм, епитаф, сонет и други. Ако ја земеме предвид и тематско-мотивската поделба на лирските песни, тогаш може да се каже дека стихот е, исто така, основен градбен елемент во љубовната, социјалната, патриотската, религиозната, рефлексивната, пејзажната, сатиричната лирика итн.

Со оглед на тоа што ниту една досегашна класификација на книжевните дела не е идеална, односно не ги опфаќа сите книжевно-уметнички творби без исклучок, ги земаме предвид тука двете основни поделби на лириката – лирски видови што се засведочени во досегашниот историски развој на поезијата и на книжевноста воопшто, од една страна, и поделбата на лирските поетски дела според нивните тематско-мотивски особености и начинот на кој тие теми и мотиви се обработуваат во лирските песни, од друга страна. Кога станува збор за лириката како специфичен книжевен род, овде ќе бидат елаборирани и општите карактеристики на тој род, односно на лирските видови.

### 2.1.1. Општи особености на лириката

Терминот *лирика* води потекло од античкиот период. Имено, во антиката под терминот *лирика* се подразбирала песна којашто била придружувана со музика, односно со музичкиот инструмент лира (*lyra*). Голем број книжевни историчари ја застапуваат тезата дека корените на лирските песни треба да се бараат во оној таканаречен првобитен синкретизам (*synkretismós* = соединување, спојување) кој подразбирал комбинација на говорот, играта, музиката, глумата и книжевноста при изведувањето на некој древен ритуал. Токму затоа и се зачувала дури до денес симбиозата на говорот и музиката (мелодичноста, односно ритмот и интонацијата, пред сè) како еден од фундаменталните сегменти не само во лирските песни, ами и во сета поезија воопшто. Подоцна, во текот на историскиот развој на книжевноста, лириката придобивала сè позначајно место во неа, така што веќе во 18 и 19 век терминот *лирика* добива значење на посебен, специфичен книжевен род.

Како најзначајни, најзабележливи и најпрепознатливи карактеристики на лириката многу често се споменуваат и се нагласуваат *субјективноста* и *емоционалноста*. Имено, преку лирските песни авторот, односно лирскиот субјект, ги искажува своите чувства и мисли, своите внатрешни, субјективни (индивидуални) доживувања предизвикани од случувањата во надворешниот свет – радост, среќа, надеж, љубов, тага, мака, болка, омраза и слично.

Лирските книжевни творби (потенцираме уште еднаш – со исклучок на лирската поетска проза) се кратки поетски дела. Во нивната структура се забележливи голем број составни сегменти, но како суштински делови на лирските песни (коишто бездруго се и елементи на епската поезија) ние овде ќе изделиме четири доминантни елементи, а тоа се *стих*, *строфа*, *ритам* и *рима*. Да ги погледнеме накратко нивните главни особености.

*Стихот* (*stíkhos* = *ред*) има суштинска улога во поетските книжевни дела па токму затоа во книжевната теорија често се нагласува дека *стихот е основна елементарна единица на поетскиот говор*. Факт е дека единствено апсолутно обележје на стихот е неговата графичка форма. Но, како и за многу термини од науката за книжевноста, и за терминот *стих* постојат бројни определби. Да погледнеме неколку од нив. Стихот претставува организирана поетска целина во еден ред, односно тоа е шематизиран ритам на јазикот. Стихот е збиен поетски говор со посебна ритмичка и звучна организација и со графичка форма на нецелосни редови. (Rečnik književnih termina, 1991: 808). Стих е еден ред во песна, низа од поголем или помал број ритмично поврзани поетски стапки (нагласени и ненагласени слогови). (Ширилова, 2006, Т. 5, 51). Стихот е низа од метрички уредени ритмови коишто преку римувањето, асонанцата или алитерацијата претставуваат целина. (Вујаклија, 1991: 146). Стихот (верс) е целина од ритмички стапки составена од слогови, одделен ред во стихозбирка. (Толковен речник на македонскиот јазик, Т. V, 571). Очигледно е дека дефинициите се идентични и дека при определувањето на стихот најчесто се земаат предвид неколку фактори: графичката форма (во еден ред), метриката (уреденоста, организираноста, шематизираноста според ритмот и другите прозодиски елементи) и еуфонијата (звучноста) каде што мошне значајна улога има

римата. Според тоа, *стихот* ќе го дефинираме како *уреден поетски говор во еден нецелосен ред организиран од аспект на ритмички и звучни специфики*.

И во однос на класификацијата на стиховите има разногласие, но сепак постои една општа согласност (консензус) за поделбата на стиховите на два вида и тоа метрички (врзан) стих и слободен стих (*vers libre*). Меѓутоа, во рамките на овие два основни вида на стихот може да се зборува и за подвидови (типови) на стиховите.

Така, во рамките на „врзаниот“ стих, врз основа на поделбата на версификацијата, може да се изделат четири подвидови на стихови: *антички (метрички), силабичен, тонски и силаботонски стих*. Во *античкиот (класичен метрички) стих* постои рамномерно повторување на долгите и кратките слогови организирани во стапки. *Силабичен стих* е стих со одреден број слогови. Кај него нема ритмички стапки, туку е важен бројот на слоговите како и цезурата (пауза во рамките на самиот стих). Во зависност од бројот на слоговите постојат различни видови стихови. На пример, стих од шест слога се нарекува шестерец. Стих со осум слога е осмерец. Оној стих што има десет слога се нарекува десетерец итн. Најдолг стих е шеснаесетерецот којшто е составен од шеснаесет слогови. *Тонски стих* е стих кој има еднаков број акцентирани слогови. Тука бројот на слоговите не мора да биде ист туку важна е ритмичката стапка. *Силаботонски стих* е стих кој има еднаков број слогови и еднаков број ритмички стапки. Во овој стих нагласените и ненагласените слогови рамномерно се повторуваат.

За *слободниот стих* нагласивме веќе дека тоа е стих во кој нема ограничувања во однос на ритмичките стапки, силабичноста, тонот, ниту групирањето во строфи или римувањето. За слободниот стих е важна интонацијата, па затоа е наречен уште и *интонациски стих*. Само по себе е јасно дека постојат многубројни облици на слободниот стих, но како типичен може да се издели *скалестиот стих* којшто е графички раскинат стих со тоа што дел од него се пренесува во нов ред. Со раскинувањето на стихот се постигнува емоционално нагласување или пауза.<sup>36</sup>

*Полустихот*, пак, е дел од стихот до цезурата (паузата) и оној дел од цезурата до крајот на стихот, независно од тоа дали тие два дела од стихот се или не се еднакви. Кога полустиховите се еднакви, тогаш цезурата и стихот се симетрични, а при различни должини тие се несиметрични.

*Строфата (strophē = вртење, кружење)* е поетска целина составена од два или повеќе стихови коишто се ритмички и семантички поврзани меѓу себе. Понекогаш кај два или повеќе стихови на една строфа се јавува и римата, но таа не е задолжителен елемент на строфата. Врз основа на бројот на стиховите се изделуваат повеќе видови строфи. Строфата составена од два стиха се нарекува *дистих*. Онаа строфа што е составена од три стиха се нарекува *терцина*. Строфата од четири стиха е *катрен*. Пример за *катрен* е наведената строфа од песната (сонет составен од два катрена и две терцини) со наслов „Сништа“ од Блаже Конески (од збирката „Чешмите“, 1984) во која стиховите се меѓусебно поврзани и графички, и содржински (семантички, односно мисловно), и преку ритмот, но и со римата.

<i>Само во сонот младоста е жива,</i>	(стих 1)	(a)
<i>со јасни знаци таа на сон иде,</i>	(стих 2)	(b)
<i>да сетам в душа како ми се впива</i>	(стих 3)	(a)
<i>што не било а можело да биде.</i>	(стих 4)	(b)

Строфата, пак, што е составена од пет стиха е *пентина*. Строфата од шест стиха се нарекува *секстина*. Кога строфата има седум стиха тогаш таа се нарекува *септима*. Строфа со осум стиха е *октава*, а со девет стиха *нона*. Онаа строфа што е составена од десет стихови се нарекува *децима*. Многу поретко во поезијата се забележуваат строфи што имаат и повеќе од десет стиха. Позната е, на пример, строфата составена од дванаесет стихови наречена *дузен*. Од формална гледна точка има строфи и со многу повеќе стихови, но во книжевната теорија се смета дека тоа се само експериментирања во поезијата и дека поголемите групи од стихови не може да се одржат како организирани, уредени целини во строфи.

<sup>36</sup> Подетално за проблематиката поврзана со слободниот стих да се погледне: Сталев, 1970: 273-289.

*Ритамот* (*rhythmós* = *рамномерно, одмерено движење*) во поезијата претставува рамномерно повторување на одреден број елементи (јазични сигнали) од кои се составени стиховите и строфите. Главни особини на стихот се *ритмичките стапки* и *цезурата*. *Ритмичка стапка* претставува збир, односно комбинација од долги и кратки слогови или, пак, од нагласени (акцентирани) и ненагласени (неакцентирани) слогови во еден стих. Во зависност од бројот на долгите и кратките, односно нагласените и ненагласените слогови постојат повеќе видови ритмички стапки како што се *јамб*, *трохеј*, *дактил*, *амфибрах*, *анапест* и други. *Цезурата* е интонациска пауза во рамките на стихот. Покрај ритмичките стапки и цезурата, како јазични сигнали што го сочинуваат поетскиот ритам се сметаат и слоговите, акцентот и акцентските целисти, границите на зборовите, факторите на еуфонијата, римата и други јазични повторувања. Ритамот на една песна, исто така, може да биде организиран и преку повторување на еден стих, па дури и на цела строфа. Во книжевната теорија има тенденција да се изддели посебна научна поддисциплина под името *ритмика* (или *ритмологија*) којашто како предмет на проучување би ги имала природата и улогата на ритамот во сета книжевност.

*Римата* (фр. *rite*) е повторување, односно звучно совпаѓање на слоговите од зборовите на крајот од два или повеќе стихови во една или во повеќе строфи: *жива – впива, иде – биде, други – слуги, таги – лаги, време – време* и слично. Таа може да се јави и внатре во рамките на еден стих, односно во полустиховите. Римата има мошне значајна улога во поезијата и од синтаксички, но и од семантички аспект – го означува крајот на стихот, ги поврзува меѓусебно стиховите во песната, но има и функција на создавање на звучни (мелодични) ефекти поврзувајќи ги зборовите со идентична звучност при што на своевиден начин ја организира строфата.

Класификацијата на римите е мошне сложена затоа што постојат повеќе обиди за групирање на римите врз основа на неколку критериуми. Овде ќе земеме предвид две класификации на римите и тоа, прво, врз основа на бројот на слоговите и, второ, врз основа на дистрибуцијата на римата во строфите. Врз основа на бројот на слоговите коишто ја сочинуваат римата, односно според бројот на римуваните слогови, се разликуваат четири видови рима: а) едносложна, односно машка рима (*сам – плам*); б) двосложна или женска рима (*племе – семе*); в) трисложна или дактилска рима (*патува – скратува*); г) повеќесложна, односно хипердактилска рима (*промислуваат – домислуваат*). Врз основа, пак, на дистрибуцијата (распределбата, распоредот) на римата во строфите постојат следните основни видови на рима: а) парна рима: кога се римуваат два последователни стиха, односно два стиха што се наоѓаат еден до друг (*aabb–ccdd*); б) вкрстена рима: кога се римуваат првиот и третиот стих, од една страна, и вториот и четвртиот стих, од друга страна (*abab cdcd*); в) прегрната рима: кога се римуваат првиот и четвртиот стих, од една страна, и вториот и третиот стих, од друга страна, односно кога два римувани стиха се наоѓаат меѓу други два римувани стиха (*abba–cddc*); г) преплетена рима: оваа рима се јавува во терцината (трестихот) при што римата преминува од една во друга строфа со разни комбинации (*abc–acb; abc–cba* итн.). Меѓутоа, во современата поезија често се избегнуваат ваквите правила на римување при што комбинациите се безбројни. Се римуваат, на пример, вториот и петтиот стих, третиот и шестиот стих, вториот и седмиот стих, четвртиот и осмиот стих, петтиот и осмиот стих и слично во строфите што се составени од поголем број стихови. Ваквото таканаречено *ново римување* го среќаваме, на пример, во песната „Црква“ од Блаже Конески. (Конески, 1988: 5-9).

### 2.1.2. Лирски видови

Од античкиот период па сè до денес се издвојуваат неколку основни лирски книжевно-уметнички видови коишто извршиле мошне значајно влијание во историскиот развој на лириката како книжевен род: *ода*, *химна*, *дитирамб*, *елегија*, *епиграм* и *епитаф*. Покрај нив, постојат и лирски видови со утврдена (шематизирана) поетска форма како што се *сонет* и *сонетен венец*.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Овде зборуваме за **основни** лирски видови, а покрај споменатите постојат и други како што се, на пример, *еклога*, *мадригал*, *епистола*, *сколион*, *страмбото*, *канциона*, *гнома*, *газела*, *идила* итн.



*Одата* е лирска песна во која се искажуваат возвишени чувства на лирскиот субјект или, пак, на целата заедница кон одредени личности и појави кои се заслужни и кои имаат големо значење за доброто на индивидуата или, пак, на сета заедница.

*Химната* е свечена пофалбена песна со која се воздигнува и се слави некое божество, херој, народ или држава. Тонот на химната е свечен и возвишен. Во зависност од мотивот се разликуваат религиозна и национална химна. Ја наведуваме подолу химната на македонскиот народ и на македонската држава со наслов „Денес над Македонија се раѓа“ чиј автор е Владо Малески.

*Денес над Македонија се раѓа  
ново сонце на слободата,  
Македонците се борат  
за својте правдини!*

*Не плачи, Македонијо, мајко мила,  
крени глава гордо, високо,  
старо, младо, машко и женско  
на нозе се кренало!*

*Одново сега знамето се вее  
на Крушевската Република,  
на Гоце Делчев, Питу Гули,  
Даме Груев, Сандански!*

*Горите македонски шумно пеат  
бојни песни, нови весници:  
„Македонија слободна,  
слободно живее!“.*

*Дитирамбот* се појавува во антиката како хорска лирска песна во чест на македонскиот бог Дионис, богот на виното (Бахус кај Римјаните), а подоцна и во чест на други божества. Во античко време дитирамбот имал обреден карактер. Имено, дитирамбите најчесто се пееле на игрите (процесиите) што биле организирани во чест на богот Дионис. Тие свечености што се наречени дионисии (или баханалии) главно се состоеле од оргии и пијанење. Кај античките Македонци се засведочени такви свечености, односно ритуали на преправање (со маски) што биле поврзани со Дионис и кои имале иницијациски карактер. (Проева, 2004, 132). Со дитирамбот како хорска лирска песна, всушност, се слави и се воспева страста, животната радост, среќата, занесот и восхитот. Од дитирамбот, што често се изведувал и во дијалоска форма, водат потекло и античката трагедија и античката комедија.

*Елегијата* (*elegia* = *тажна песна, тажаленка*) е лирска песна која во антиката била пишувана во форма на дистих со еден широк спектар од теми и мотиви. Од времето на хуманизмот (13 и 14 век) елегијата добива нови форми и специфични содржини така што во европските национални книжевности елегијата станува вид лирска песна со доминантни емоционални, меланхолично-медитативни и сентиментални особености пишувана во разни видови на стихови и строфи. Денес под поимот *елегија* се подразбира вид лирска песна со силно изразена тага. Во неа поетот тагува и жали за нешто што е неповратно загубено – изминатата младост, загубата на блиска личност, изгубената љубов, далечната татковина и слично. Доминантни елегични тонови среќаваме, на пример, во песната на Никола Јонков Вапцаров со наслов „Проштално“ со посвета за неговата сопруга. (Вапцаров, 1991: 96).

### ***На жена ми***

*Понекога ќе идам в твојот сон  
ко нечекан и далек гост...  
Ти не ме оставај на патот, вон,  
од порти истај го лостот!*

*Ќе влезам тивко, кротко ќе си седам  
крај тебе в мракот втренчен, да те гледам сам!  
И кога наситен ќе запрам да те гледам,  
ќе ми те бакнам и – ќе заминам.*

*Епиграмот* (*epigramma* = *натпис*) првично во антиката претставувал натпис во стихови врежан во камен или на некој предмет со кратка содржина и со мошне разновидна тематика. Подоцна, некаде во 1 век од нашата ера, епиграмот ќе ја добие сатиричноста што е својствена и за современиот епиграм. Тоа е сатира што се однесува на човечките, но и на општествените недостатоци. Во денешното значење на овој термин, *епиграм* претставува мошне кратка и концизна лирска песна со неочекувано зајадлив крај во која на саркастичен и на хумористичен начин се жигосуваат моралните недостатоци на одредени индивидуи, на цели слоеви или, пак, на општеството како целина.

*Епитафот* (*epitaphion* = *надгробен, погребен*) најпрво бил натпис на нечиј гроб, во стих или во проза, во кој накратко се опишуваат особините, заслугите, желбите и смртта на покојниот. Во подоцнежниот развој на поезијата, епитафи почнале да пишуваат и поетите и тоа со теми и мотиви што се однесуваат на нивните сфаќања за животот и за смртта. Некои од нив дури и самите пишувале епитафи за себе со сериозен или, пак, со хумористичен тон. Во таа смисла, за епитафот може да се рече дека е лирска песна што има улога на надгробен натпис и во која на сериозен или на хумористичен начин се изнесуваат податоци за покојниот. Во македонската книжевност еден од најпознатите епитафи е оној од Кирил Пејчиновиќ којшто пред смртта самиот го издлабил на надгробна камена плоча во Лешок. Како пример за епитаф од современата македонска книжевност подолу ја наведуваме песната од Гане Тодоровски со наслов „Епитаф“. (Тодоровски, 1987: 50).

*Овдека лежи човек сломен од многу здравје,  
Презаситен од денови, имаштини и славје.  
Почива в метар спокој со црнозем под зглавје.*

*Вие што одовдека имате краток намин  
подзапрете, свртете се, сетете се на замин  
од оваа мраморно-студена рамница  
дека од живеачката немало поголема измамница.  
Амин!*

Покрај овие, како што потенциравме погоре, во лириката како книжевен род постојат и лирски видови со утврдена (шематизирана, фиксирана) поетска форма. Станува збор, имено, за *сонетот* и *сонетниот венец*. Сонетниот венец, всушност, произлегува од самиот сонет, односно од групирањето на повеќе сонети во едно кохерентно книжевно дело.

*Сонетот* (*sonetto* = *ситен звук, мала група од гласови*; *v. sonare* = *звучи, свони*) води потекло од италијанската книжевност и тоа некаде од почетокот на 13 век. Како зачетници, односно основоположници на сонетот како поетска форма се споменуваат двајца автори, а тоа се Џакомо да Лентино и Петрус де Винеја кои биле дворски поети кај императорот Фредерик II на Сицилија. За натамошната афирмација на сонетот во италијанската книжевност особено заслужни се поетите Гвидо Кавалканти (1255–1300), Данте Алигиери (1265–1321) и, во најголема мера, Франческо Петрарка (1304–1374). Во текот на подоцнежните неколку векови сонетот ќе навлегува и во другите национални книжевности не само во Европа туку и во целиот свет со тоа што ќе заземе едно навистина значајно место во сета уметничка книжевност. Двајца европски поети извршиле огромно влијание врз утврдувањето на сонетот како лирски вид. Во француската книжевност тоа е Пјер де Ронсар (1524–1585) со збирката „Сонети за Елена“, а во англиската книжевност Вилијам Шекспир (1564–1616) со неговите 154 сонети, се разбира заедно со нивниот италијански претходник Петрарка.

Првичната форма на *сонетот* содржи 14 стихови распоредени во два катрени и две терцини (4 + 4 + 3 + 3) со неколку различни комбинации во распоредот на римите. При неколкувековното практикување на сонетот имало обиди од страна на одреден број поети да се

внесат иновации во сонетната форма со промена и на бројот и на распоредот на стиховите во строфите како што се, на пример, таканаречениот петраркистички сонет составен од една октава (строфа од осум стиха со распоред на римите од типот abbaabba) и една секстина (строфа од шест стиха со бројни комбинации на римата), сонетите од десет стихови, сонетите со 16 стихови (четири катрени), сонетите со осум стихови (еден катрен и два дистиха), таканаречениот превртен сонет кој почнува со две терцини, а потоа следуваат два катрена (распоред од типот 3 + 3 + 4 + 4) итн. Меѓутоа, во поетската практика како најчеста форма се востановил сонетот со 14 стихови при што се изделиле три основни типа на сонети и тоа италијански, француски и англиски тип. Комбинациите на римите се разновидни. На пример: abab/abab/cdc/dcd; abab/abab/cde/cde; abba/abba/cdc/dcd; abba/abba/cde/cde (во „италијанскиот“ тип); abba/abba/ccd/eed; abba/abba/ccd/ede (во „францускиот“ тип); додека во „англискиот“ тип на сонет се појавуваат три катрени и еден дистих (4 + 4 + 4 + 2) со следниот распоред на римата: abab/abab/efef/gg. Сепак, оваа класификација на сонетите на типови е условна затоа што во поезијата се среќава и комбинација на римите и строфите помеѓу „италијанскиот“ и „англискиот“ тип на сонет (на пример: abba/cddc/effe/gg). Очигледно е дека многубројните сонети во досегашната светска поезија не се подведуваат лесно на какво било групирање.<sup>38</sup> Како пример за сонет приложуваме една песна од Петар Т. Бошковски со наслов „Гроб на вишна рида“ (Бошковски, 1980: 82) со два катрена и две терцини (4 + 4 + 3 + 3) и со следниот распоред на римите: abab/cdcd/efe/gfg.

<i>Да ослепев да не видов толку лична жена:</i>	(стих 1)	(a)
<i>в ноќна вода угреана жив билјур што блеска.</i>	(стих 2)	(b)
<i>Ме наведе игралито руба да ѝ пленам,</i>	(стих 3)	(a)
<i>место радост в срце клето сетив смртна треска.</i>	(стих 4)	(b)
<i>Девет дена јас љубував не жена а стија,</i>	(стих 5)	(c)
<i>девет ноќи јас слугував со нестивнат ламтеж.</i>	(стих 6)	(d)
<i>Дали душа не носеше, туку ладна змија</i>	(стих 7)	(c)
<i>или љубов ја плашеше штом ме трати в пламтеж.</i>	(стих 8)	(d)
<i>Мртов да ме искачите на највишна рида,</i>	(стих 9)	(e)
<i>во гроб да ме оставите, гроб со девет врати,</i>	(стих 10)	(f)
<i>до прелеста што ме уби поблиску да бидам.</i>	(стих 11)	(e)
<i>Таму ветрот да ми носи шум на лесна руба,</i>	(стих 12)	(g)
<i>таму душа да вилнее, да колне, да пати:</i>	(стих 13)	(f)
<i>господ да ги бие тие што сал малку љубат.</i>	(стих 14)	(g)

*Сонетниот венец* е мошне сложена лирска композиција составена од 14 сонети и еден магистрал (вкупно 15 сонети). Последниот стих од секој сонет е прв стих во следниот сонет, а првиот стих од првиот сонет е последен стих на четиринаесеттиот сонет, односно на последниот сонет пред магистралот. Сонетниот венец најчесто е посветен на некоја личност или на некоја идеја. Магистралот (последниот, петнаесеттиот сонет) е составен од првите стихови од четиринаесетте сонети и пишуван е во *акростих* – првите букви од секој стих го даваат името на оној кому му е посветен сонетниот венец.

### 2.1.3. Тематско-мотивска класификација на лирските песни

Една од многубројните поделби на лириката е и онаа врз чија основа лирските песни се класифицирани во неколку групи според тематско-мотивските особености, но и според начинот на кој тие теми и мотиви се обработуваат во песните. Врз основа на овие два критериума лириката најчесто се дели на следните основни групи: *љубовна, социјална, патриотска, религиозна, рефлексивна, пејзажна и сатирична лирика*. Ваквата поделба на

<sup>38</sup> Подетално за историјатот и за структурата на сонетот да се погледне трудот на Јадранка Владова со наслов „Предизвикот на сонетот“. (Владова, 1997: 125–152).

лириката, всушност, се врши врз основа на доминантните теми и мотиви во конкретните лирски песни. Иако и самите термини упатуваат на нивните специфики, сепак ќе наведеме кратки определби за секоја од наведените групи лирски песни како и неколку примери.

*Љубовната лирика* ги опфаќа лирските песни во кои лирскиот субјект (лирското јас) ги изразува своите чувства кон саканата личност. Како илустрација ја наведуваме песната „Бисера“ од Константин Миладинов. (Миладинов, 1975: 19).

*Бисеро моме, Бисеро,  
Шчо носиш бисер на грло?  
Твоето грло хубаво,  
И от дробнаго бисера  
Хилјада п'ти побело.*

*Бисеро, моме, Бисеро,  
Зашчо со бисер покриваш,  
Твоето грло хубаво?  
Ја нејќу бисер да баца,  
Тук сака твоето грло.*

*Бисеро моме, Бисеро,  
За кого низиш бисер'т?  
За кого готвиш дарои?  
Ја дарој бисер не сака,  
Тук сака мома Бисера.*

Во *социјалната лирика* се искажуваат мисли и чувства за неправдата која им се нанесува на угнетените и експлоатираните слоеви и за материјалната (економската) нееднаквост во општеството. Како доминантен елемент на социјалните лирски песни се јавуваат класните разлики во заедницата. Во македонското поетско творештво песната „Денови“ од Кочо Рацин (од збирката „Бели мугри“) е типичен пример за социјална лирика. (Рацин, 1987: 123).

*Како на вратот ѓердани  
ниски камења студени,  
така на плешки денови  
легнале та натежнале.*

*Денови ли се – денови  
аргатски маки големи!*

*Стани си утре порано  
дојди си вечер подоцна,  
наутро радост понеси  
навечер тага донеси –*

*ај пусти да е, пусти да би  
останал животот кучешки!*

*Роди се човек – роб биди,  
роди се човек – скот умри,  
скотски цел живот работи  
за други, туѓи имоти.*

*За туѓи бели дворови  
копај си црни гробови!*

*За себе само 'ргај си  
за себе маки тргај си –  
нижи си ќердан денови  
нижи си алки ковани,*

*нижи си синџир железен  
околу вратот навезен!*

Лирскиот субјект во *патриотската лирика* ги изразува чувствата на љубов, почит и приврзаност кон татковината. Всушност, и самиот поим *патриотизам* значи љубов кон татковината. Како пример за патриотска лирика ја наведуваме песната од Коле Неделковски со наслов „Глас од Македонија“. (Неделковски, 1981: 54).

*О, трајте, трајте, тирани недни!  
Доста се тија лаги и злоба –  
пакостен глас од устите гадни  
над мојот народ у секоја доба.*

*Та ете веќе векови цели  
пишка и стенка од волци гости –  
за брата вијат кој да го дели,  
за да му глода сувите коски.*

*Па нека сега сам да си реши  
со своја волја судба и сева,  
в животот еднаш сам да се теши,  
д'издигне славно свој род без врева.*

*Та Шар и Пирин дружно да викнат  
родната песна в небеса темни  
и бурниот Егеј – на век да плиска  
тешкиот глас на новите химни.*

Неспорно е дека најстариот придружник на човекот како *homo sapiens* е верувањето во разни натприродни сили и нивното персонифицирање во метафизички битија наречени божества. Искажувањето на личната верба токму кон тие божества и изразувањето почит кон нив се доминантните поетски елементи во *религиозните лирски песни*. Имено, во овие песни лирскиот субјект преку своите чувства ги воспева божествата коишто ги почитува. На пример, со религиозни лирски елементи е песната „Со запалена свеќа од црква излегувам“ од Светлана Христова–Јоциќ. (Христова–Јоциќ, 1992: 80).

*Изгасни ја, Боже!  
Кај може стапалкава да ми потоне освен во Темното?  
В земја нека останам – свеќа запалена за живите.  
Нека не видам кај ќе згаснам.  
Еве ти ја свеќата голем Боже, благослови ја!  
И изгасната, таму каде што е местото нека свети!  
Со запалени прсти од црква излегувам...  
Не дај Боже да догорат!*

*Од мене, како до голема свеќа запалена пред олтар  
редици со свеќи. Палат.  
Од запалените прсти капат восочни капки...  
Не дај Боже да догорат!  
Со прстите треба свеќа дома да однесат.*

Рефлексивната лирика (*reflexio* = размислување) уште се нарекува и мисловна лирика или филозофска лирика. Во лирските рефлексивни песни лирскиот субјект преку своите чувства искажува мисли и ставови за одредени вистини за светот и за животот на човекот. Имено, кога одредени „мисловни содржини ќе станат предмет на најдлабокото субјективно доживување, кога тие ќе го придвижат внатрешниот свет на поетот и ќе бидат изразени во уметничка форма, тогаш добиваме мисловна лирска песна“. (*Rečnik književnih termina*, 1991: 932). За илустрирање на рефлексивната лирика ја приложуваме песната „Лист“ од Ацо Шопов. (Шопов, 2008: 71).

*Се откина од гранката сам, полека и несетено  
и остана во воздухот да лебдее така.  
Мислејќи дека е жолта пеперуга, детено  
подаде по него рака.*

*И не се измени ни со прелив мал  
на есента божилото.  
Само гранката задржа скриена жал,  
жал за зеленилото.*

Пејзажната лирика е описна лирика. Овде спаѓаат лирските песни во кои поетот ги искажува своите чувства мотивирани и поттикнати од природата и од појавите во неа. Како пример нека ни послужи песната од Блаже Конески со наслов „Есенско зајдисонце“. (Конески, 1989: 44).

*Како да паднал камен в бунар,  
како да спуштиле в гроб некого  
по некој бесмислен суд –  
сонцето зајде.  
Никогаи така.  
И никогаи ваков да се фати  
околу срцето  
студ.*

Во сатиричната лирика има разновидни теми и мотиви, но лирските сатирични песни се препознаваат според критичкиот и зајадлив тон преку кој поетот ги изразува своите емоции, мисли и ставови. Со сатиричните лирски песни, всушност, се жигосуваат и се исмеваат негативните карактеристики на поединецот и девијантните појави и процеси во општеството. Песната од Гане Тодоровски со наслов „Песна за роботот“ (Тодоровски, 1990: 211) избилува со сатирични сегменти.

*Го жалам роботот што нема роб да биде  
по своја вина! Што нема спонтан еретик да стане!  
Го жалам оти не ќе може да биде мрзлив,  
оти не ќе може да биде неточен, налутен, будалест!  
Го жалам оти нема никогаи да му е здодевно  
ни покрај најрекламираните убавици!  
Го жалам оти не ќе може да користи  
венерична или душевна болница!  
Го жалам оти не ќе може да си ги презре идеалите,  
или: во афект да си ги пресече вените!  
Го жалам оти нема да страхува од рак!  
Го жалам оти ќе остане секогаи само робот!*

## 2.2. Епика

Во епиката како книжевен род доминантен е дијегезисот (раскажувањето, прераскажувањето). Во епските книжевни дела најчесто се обработуваат настани кои се случиле во минатото и кои се значајни за некоја личност или, пак, за целото општество. Авторот во епските дела се стреми кон „објективно“ прикажување на настаните. На тој начин преку епиката се создава, меѓу другото, и една слика за минатите времиња. Тука е, се разбира, и пораката што е специфична за секое конкретно книжевно епско дело.

Прозата како книжевна форма е доминантна во книжевните родови епика и драма, додека во лириката ја среќаваме кај оној комбиниран вид што го нарекуваме кратка лирска проза, односно лирска проза, а кој се нарекува уште и „поетска проза“. Иако прозата доминира во епиката и во драмата, сепак и таму се појавуваат одредени книжевни дела или, пак, фрагменти од дела во стихови, односно во поетска форма, како што се епската песна и епот во епиката или, пак, античката трагедија и комедија во драмата.

### 2.2.1. Општи особености на епиката

Епските книжевни творби се состојат од неколку основни елементи. Основни елементи на секоја епска творба се: *тема, идеја, фабула, дејство, опис, време, простор, лик, наратор*. Темата е предметот за кој се зборува и кој се обработува во епското дело. Темата ги опфаќа настаните, ликовите и проблемите кои се појавуваат и се разработуваат во епиката. Темите во епските книжевни дела се разнородни и разновидни. *Идејата* ја претставува основната замисла на авторот при создавањето на епското дело. Идејата ја покажува и целта на авторот – која е и каква е основната порака што тој ја пренесува до читателот. Темата и идејата се тесно поврзани меѓу себе. Тие се неделиви и се врзани во едно цврсто единство. *Фабулата* е хронолошка низа од настани од кои е изградено епското дело. Тоа се најглавните настани кои меѓу себе имаат причинско-последични врски. Преку нив се отсликуваат особините на ликовите. *Дејството* е активност, случка, настан. Дејството ја претставува акцијата на ликовите, тоа што ликовите го прават. Нема раскажување без дејство, односно нема епско книжевно дело без дејство. *Описот* е елемент на раскажувањето преку кој се претставуваат амбиентот (просторот, сетингот), предметите и ликовите во епската творба. *Времето* и *просторот* се, исто така, задолжителни составни елементи на раскажувањето. Секоја нарација, односно секој настан од раскажувањето, се одвива во определено време и на определен простор. *Ликот* е еден од основните раскажувачки елементи. Во текот на раскажувањето тој се гради со својства, односно со атрибути (слаб, дебел, висок, низок, лош, добар и слично). Ликот се јавува во раскажувањето во најразлични форми и со најразлични улоги. Терминот лик не може да се поистоветува само со терминот личност. Ликот е и личност, но не е само личност. Во басните, на пример, како ликови се јавуваат разни животни кои не се „личности“. Но, ликот не мора да биде и само живо суштество. Во улога на лик (односно актант) може да се јави и некој предмет: јагето со кое јунакот прескокнува некоја бездна е лик-помошник (актант); затворениот прозорец со решетки е, исто така, лик-противник (актант), зашто му попречува на јунакот да го изврши дејството што му е доделено во нарацијата итн. Тоа се таканаречени неантропоморфни ликови. *Наратор* значи раскажувач. Наратор е оној што кажува/ раскажува за настаните, за дејствата и за описите во епското дело. Постојат повеќе видови наратори како, на пример, сеприсутен и сезнаечки наратор, убедлив и колеблив наратор, антропоморфен и неантропоморфен наратор итн.<sup>39</sup>

### 2.2.2. Епски видови

Класификацијата, односно поделбата на епиката најчесто се врши според два критериума – според формата и според обемот на епското дело. Така, според формата се разликуваат епски дела во стих и епски дела во проза. Според обемот се разликуваат: мали епски дела и големи епски дела. Во мали епски дела спаѓаат: епска песна, расказ и новела. Во

<sup>39</sup> Поконкретно и подетално за категоријата *наратор* и за другите составни елементи на прозните книжевни дела (*опис, дејство, време, простор* и слично) ќе зборуваме подолу во третото поглавје кое се однесува на наратологијата, односно на теоријата на прозата

големи епски дела спаѓаат: епопеја, повест и роман. Во епски дела во стих спаѓаат епска песна и епопеја. Во епски дела во проза спаѓаат расказ, новела, повест и роман.

Независно од тоа која класификација ќе ја земеме предвид, во основни епски книжевни видови се вбројуваат: *епска песна, епопеја, расказ, новела, повест и роман*.

*Епската песна* е повеќе карактеристична за народната книжевност, но се јавува и во уметничката книжевност. Епската песна е мала епска книжевна творба во стихови. Во неа се опева една случка, односно еден настан што е значаен за животот на една личност или, пак, за целата заедница. Покрај тоа, постојат и тези според кои епските песни се, всушност, составен дел на епопеите (еповите), односно дека една епопеја настанувала со поврзување на повеќе епски песни.

*Епопејата*, односно *епот* (*épos* = збор, кажување, зборување, но и *стих*) е обемно епско книжевно дело во стихови. Во епопејата се опеваат настани и личности кои заземаат значајно место во историјата на еден народ или, пак, воопшто во историјата на целото човештво. Темата во епопејата е возвишена и херојска. Во неа се среќаваат бројни ликови, а носител на основното дејство е главниот лик, односно јунакот кој се бори и се жртвува за интересите на колективот (заедницата). Се разликуваат два вида епопеи: а) народна епопеја; б) уметничка епопеја. Народната епопеја е дело на целата заедница, но со конечна заслуга на некој поединец. Уметничката епопеја е дело на еден автор. Според тематско-мотивските особености, пак, постојат неколку видови на епопеи (епови) и тоа историско-јуначки, романтични, религиозни, идилични итн. Најпознати светски епови се сумерскиот еп „Гилгамеш“, индиските епови „Махабхарата“ и „Рамајана“, „Илијада“ и „Одисеја“ од Хомер, „Енеида“ од Вергилиј, „Божествена комедија“ од Данте Алигиери, „Ослободениот Ерусалим“ од Торквато Тасо, „Загубениот рај“ од Џон Милтон и други.

*Расказот* е кратка епска творба во проза. Во него се опишува еден настан, односно една случка од животот на еден човек или, пак, еден просторно-временски фрагмент од животот на заедницата. Бројот на ликовите е мал. Станува збор за опишување на еден сосема краток временски период од нивниот живот или за мал број карактеристики на ликовите.

*Новелата* е кратко епско дело во проза со неочекуван и ненадеен крај. Според обемот, новелата е меѓу расказот и повеста. Новелата опишува еден настан или авантура на мал број ликови. Настанот се случува во краток временски период. Дејството е динамично и интересно, а брзо настануваат неочекувани пресврти кои кај читателот предизвикуваат чудење и задоволство.

*Повеста* е средно епско дело во проза. Структурата на повеста е посложена отколку во расказот и новелата. Во него се опишуваат повеќе настани и ликови. Дејството се одвива во повеќе вкрстени и паралелни линии кои потоа се усогласуваат во една целина. Според својот обем, повеста се наоѓа меѓу расказот и романот.

*Романот* е обемна епска творба во проза. Постојат и романи во стихови, но тие се многу ретка појава во книжевноста. Во романот се опишуваат голем број настани и ликови од разни историски епохи во минатото или, пак, настани и ликови со фантастичен карактер. Главните ликови се носители на главното дејство и на главната идеја во романот. Најчесто во романот има главен лик, односно јунак, со кој е поврзано сето раскажување. Ликовите често претставуваат цела една група или класа во општеството, па затоа за нив се вели дека се типични ликови или ликови-типови. Според тематско-мотивските особености романите се делат на општествени, семејни, психолошки, историски, авантуристички, љубовни, витешки, криминалистички романи и други.

Покрај веќе споменатите основни прозни епски видови постојат и други: *пародија, патопис, есеј, биографија, фелтон, репортажа* и слично.

### 2.3. Драма

Ако за лириката како книжевен род, во основа, беа специфични субјективноста и емоционалноста, а за епиката објективноста и историчноста, за книжевниот род *драма* се карактеристични, пред сè, дејството и дијалогот (или монологот во монодрамата). Самиот термин *драма* (*drâma*) значи *дејство, дејствување*, што упатува на суштинското својство на драмата – претставување на настаните со мимезис (подражавање, симулирање, имитирање), преку актери, односно „преку лица што дејствуваат, а не со (пре)раскажување“. (Аристотел,



1990: 44). Покрај тоа, за секоја драма е својствен конфликтот од противставените желби и мислења и што резултира со тензија (таканаречена драмска тензија или напнатост) која се интензивира и која ја следи тенденцијата за разрешување на тој конфликт на кој било начин. Во драмите се прикажуваат настани од минатото, но и настани од сегашноста, од современоста, и тоа настани кои се значајни за историјата на еден народ, но и настани кои се значајни за една личност, односно индивидуа.

Од историски (дијахрониски) аспект, појавата на драмата се забележува во античкиот период, односно во 5 век пр.н.е. во хеленската и во римската книжевност – најпрво се појавува трагедијата (од авторите Есхил, Софокле и Еврипид), а потоа комедијата (Аристофан и Плаут). Во антиката и во средновековието драмите биле пишувани во форма на стих, а со подоцнежниот развој на драмата во неа доминантна е прозата, иако може да се сретнат и драми пишувани со комбинација од стихови и проза. Што се однесува, пак, до потеклото на драмата како книжевен род, многумина драматурзи сметаат дека нејзините корени треба да се бараат во прастарите обредни ритуали (трагедијата, на пример, води потекло од дитирамбите кои биле изведувани при обредите во чест на богот Дионис).

Со драмата тесно е поврзан *театарот*. Театарот претставува гледалиште, односно зграда во која има сцена на која се изведува драмата пред публика. Сценската изведба на драмата се нарекува театарска претстава. Понекогаш драмите се изведуваат и на таканаречени отворени сцени – плоштад, улица, стара тврдина (кале) и слично. Театарскиот режисер ја организира изведбата на драмата на сцена врз основа на драмскиот текст. Актерите се индивидуи кои ги интерпретираат, односно ги глумат на сцена улогите на ликовите од драмата. Освен тоа, мошне значајни елементи на театарската претстава се сценографијата (поставеноста, односно распоредот на објектите и на разните реквизити на сцената), костимографијата (облеката на ликовите, односно на актерите) и друго.

### 2.3.1. Општи особености на драмата како книжевен род

Темелната карактеристика на драмата е тоа што настаните се претставуваат со подражавање, односно преку лица што дејствуваат, а тоа значи дека најзначаен елемент на секоја драма е *драмското дејство*. Освен тоа, други основни елементи на драмата се *фабулата, композицијата, ликовите, просторот и времето, дијалогот, монологот, прологот, епилогот, чинот, сликата, сцената и дидаскалиите*.

Под синтагматскиот термин *драмско дејство* се подразбираат постапките (активностите) што ги преземаат ликовите во драмата. Кажавме веќе неколку пати дека самиот термин *драма* значи *дејство*.

*Фабулата* претставува „состав од собитија“ (како што вели Аристотел), односно збир (низа) од настани од кои е изградена драмата. Тоа се настани кои се меѓусебно поврзани со причинско-последични врски, а преку нив се отсликуваат и особините на ликовите.

*Композицијата* е збир од последователните делови од кои е составена (направена) една драмска книжевна творба. Дејството на драмата се одвива низ пет основни композициски етапи: *експозиција, заплет, кулминација, перипетија и расплет*. Овие композициски белези се повеќе својствени за трагедијата и комедијата, додека авторите на современата драма не се придржуваат доследно кон композициската поставеност на дејството во драмската творба, односно современата драма ги нема сите елементи на композицијата. *Експозицијата* е, всушност, вовед во дејството или воведен сегмент на драмата во кој се објаснуваат настаните кои временски му претходат на драмското дејство, но и се најавуваат основните карактеристики на ликовите (лицата што дејствуваат). *Заплетот* претставува еден вид недоразбирање, несогласување, судир (конфликт) меѓу ликовите во драмата. Дејството на ликовите е насочено кон елиминација (разрешување) на тој конфликт. *Кулминацијата* е највисоката точка што ќе ја постигне конфликтот во драмското дејство. Во таа точка, всушност, започнува разрешувањето на конфликтната ситуација во драмата. *Перипетија* значи пресврт во дејството, односно тоа е момент кога драмското дејство почнува да се одвива во друг правец (понекогаш и во спротивен правец). Во една драма може да има и неколку вакви пресврти, односно перипетии. *Расплетот* веќе го најавува крајот на драмското дејство. Расплетот, всушност, претставува разрешување на конфликтот (судирот), односно елиминирање на заплетот.

*Ликовите* се носители на дејството во драмата. Преку нивниот говор и преку нивните дејства (постапки, активности) се пренесуваат идејните сегменти на драмата до публиката (читателска или театарска).

*Просторот и времето* се неопходни елементи за одвивање на драмското дејство. Тоа дејство во драмата се одвива на определен (извесен) простор во определено (извесно) време. Во врска со театарот, треба да се разликуваат просторот и времето кои се прикажани (подражавани) со драмското дејство, од една страна, и просторот и времето на изведбата на театарската претстава, од друга страна.

*Дијалогот* (*diálogos = разговор*), како што кажува и самиот термин, претставува разговор меѓу два или повеќе ликови во текот на драмското дејство. Преку дијалозите се изразуваат темите, идеите, ставовите (интенциите) на авторот на драмата. Дијалозите често се ползуваат и за искажување на расположенијата на ликовите во драмата, односно на лицата што дејствуваат.

*Монологот* (од *mónos* што значи *сам, еден*, и *lógos* што значи *збор*) ги претставува размислувањата и ставовите на еден лик во драмата. Ликот може да води монолог со себеси, односно гласно да размислува, или, пак, да ѝ се обраќа на публиката.

*Прологот* и *епилогот* се два структурни елементи кои ги заокружуваат (поврзуваат) почетокот и крајот на драмата. *Прологот* се појавува на почетокот од драмата и содржи информации за публиката (гледачите, читателите или слушателите) за времето и за просторот на одвивањето на драмското дејство. *Епилогот* се наоѓа на крајот од драмата и во него се појаснува што се случува натаму со судбината на ликовите по расплетот во драмата или, пак, се искажува извесна порака на авторот.

*Чинот, сликата и сцената* се составни делови на драмата. *Чинот* е една заокружена целина во драмската творба. Чинот се дели на слики и сцени. *Сликата* претставува краток временски дел од драмата кој заокружува едно дејство на ликовите. *Сцената* е заокружена целина на сликата која завршува со влегување (настапување) на нови ликови во драмското дејство.

*Дидаскалиите* (*didaskalia = забелешка, упатство за глумците*) претставуваат текстовни сегменти од драмата со упатства кои авторот на драмата ги пренесува до читателите, актерите и до режисерот. Дидаскалиите се наведуваат во заграда и со курзивни букви (во *италик*, кажано со современиот компјутерско-информатички речник). Во дидаскалиите авторот наведува податоци за времето и просторот (местото) на дејството, за изгледот на сцената, за костимите на актерите, за нивните постапки и слично. Дидаскалиите имаат секундарна (споредна) улога во драмскиот текст.

### 2.3.2. Драмски видови

Книжевните теоретичари и историчари единствено се согласни во ставот дека класификацијата на драмата (како книжевен род) на книжевни драмски видови е сложен процес поради обемиот и мошне разновиден драмски материјал создаван во долг временски период во специфични културни средини. Сè друго во врска со прашањето за драмските видови е разногласие кое резултира со различни приоди во поделбата на драмата на драмски видови. За некаква општа согласност може да се зборува само до поделбата на драмата на *трагедија* и *комедија*, а понатаму кај разни автори се наведуваат разни драмски видови. Би можело да се подготви еден обемен список од понудените парадигми на драмски видови, но колку за илустрација ќе наведеме само неколку: а) трагедија, комедија; б) трагедија, комедија, драма; в) трагедија, комедија, трагикомедија, драма во потесна смисла на зборот;<sup>40</sup> г) трагедија, комедија, драма во потесна смисла на зборот; д) трагедија, комедија, трагикомедија, современа драма; е) трагедија, комедија, трагикомедија, модерна драма; е) трагедија, комедија,

---

<sup>40</sup> *Драмата во потесна смисла на зборот* (или „современата драма“) најчесто се определува како драмска творба во која доминираат теми и мотиви од секојдневниот современ живот. Во неа не се почитуваат стриктно правилата на класичната трагедија и комедија, а авторите внесуваат нови теми, но и нови постапки и драмски техники при создавањето на драмското дело. Во драмата во потесна смисла на зборот доминира внатрешниот свет на ликовите, нивните дилеми, маки и страдања во цивилизациските стеги на современите општества. Според тематските и стилските особености драмата во потесна смисла на зборот може да се подели на *ренесансна, романтичарска, реалистичка, натуралистичка, социјална, психолошка, симболична* и слично.

трагикомедија, мелодрама, фарса, и така натаму. За некои автори, на пример, мелодрамата е посебен драмски вид, додека за други мелодрамата е подвид во видот комедија. За некои автори, трагикомедијата спаѓа во драма во потесна смисла на зборот, а за други таа е посебен драмски вид. И сè така во еден какофониски недоглед. Причините за ваквите дилеми во однос на класификацијата на драмата можеби треба да се бараат во фактот што драмските видови, односно модалитетите или погледите на свет „не постојат во чиста форма. Тие се секогаш хибриди и меѓусебни комбинации“ (Стефановски, 2003: 80).

Како што наведовме погоре, проблемот на класификацијата на драмата во драмски видови би можело да се реши со драмските стапици „како“ (стапици на точка на гледање, драмски модалитети, поглед на свет) од Горан Стефановски кој се повикува на петте *носечки/држечки визи* на свет од американскиот драматург и театролог Роберт Кориган: *трагедија, комедија, трагикомедија, мелодрама и фарса*. (Стефановски, 2003: 79-80).<sup>41</sup> Ќе ги определиме накратко овде овие драмски видови со нивните класични детерминации, а подетално за нив и за проблематиката на драмските видови ќе зборуваме подолу во поглавјето за драматургијата.

*Трагедијата* е драмска творба во која се прикажува несреќната судбина на јунакот кој трага по некоја возвишена, но недостижна цел. При потрагата по целта која си ја поставил пред себе, јунакот влегува во судир (конфликт) со други ликови или, пак, со средината, односно со општеството.

*Комедијата* претставува драмски книжевно дело во кое се подложуваат на потсмев негативните особини на индивидуата или негативните појави во општеството (заедницата). Тоа значи дека во комедијата на книжевно-уметнички начин се обработува „смешната“ страна на животот.

*Трагикомедијата* е драма во која на разни начини и со разни постапки комичните елементи се проткајуваат со трагичните. Драмските дејства и заплетот во трагикомедијата се сериозни и со возвишен стил како во трагедијата, но крајот, односно расплетот е комичен.

*Мелодрамата* (*μῆλοσ* што значи *песна* и *δρῆμα* што значи *дејство*) претставува вид драма со музичка придружба или со делови во кои се вметнува пеење на песни. Тематиката на мелодрамата е сентиментална што е проследено со патетични ликови, патетични ситуации придружувани со соодветна музика и со многу воздишки и солзи, динамично дејство, неочекувани пресврти и со неуверлив среќен расплет.

*Фарсата* (фр. *farce* од лат. *farcire* што значи *пополнува, исполнува*) е вид драма со гротескно-комичен карактер во која доминира грубиот и вулгарен хумор. Во неа ликовите се карикирани, а дејството е динамично со брзи и неочекувани промени на ситуацијата.

#### 2.4. Лирско-епски видови

Во книжевноста се познати и вакви предни, односно хибридни видови помеѓу лириката и епиката. Станува збор, имено, за книжевни творби кои во својата структура содржат елементи од двата книжевни родови – и од лириката и од епиката. Проткајувањето на ваквите елементи во едно книжевно дело не е механичко. Тоа проткајување се врши во еден организиран систем кој резултира со функционално единство меѓу лирските и епските особености.

Меѓу основните својства на лириката ги спомнавме субјективноста и емоционалноста. Лирскиот субјект ги искажува чувствата и мислите, своите доживувања предизвикани од случувањата во надворешниот свет. Препознатливи белези на епиката, пак, се нарацијата (раскажувањето), историчноста и стремежот на авторот за објективно прикажување на настаните. Меѓу основните елементи на епиката најчесто се споменуваат темата, идејата, фабулата, дејството, описите, ликовите и нараторите. Според тоа, како најчести лирски елементи во лирско-епските (или епско-лирските) видови се јавуваат субјективноста и емоционалноста. Епскиот карактер на лирско-епските видови произлегува од наративните (раскажувачките) сегменти, односно од развиената фабула и дејството кое го вршат ликовите во нив.

<sup>41</sup> Редоследот кај Стефановски е следен: трагедија, мелодрама, комедија, фарса и трагикомедија. Но, во основа редоследот не би променил ништо суштинско во ваквата класификација.

Лирско-епските видови се пишувани во стихови. Тоа значи дека станува збор за поетски книжевни творби. Во лирско-епски книжевни видови спаѓаат: *баладата*, *романсата* и *поемата*.

*Баладата* е лирско-епска песна во која се опева некој настан, подвиг или трагична судбина на еден или на повеќе ликови. Настаните и ликовите во баладата се од подалечната и од поблиската историја или, пак, од митологијата. Опевањето на настаните во баладата е потресно и драматично (драмска напнатост, конфликтни ситуации, кулминација на дејството, трагичен расплет) и е проследено со многу чувственост. Често во баладата се среќаваат мистични и фантастични елементи. Ритамот на баладата е бавен, а интонацијата тажна. Крајот е најчесто трагичен, односно завршува со смрт на јунакот. Меѓу најпознатите уметнички балади во македонската книжевност е „Балада за непознатиот“ од Кочо Рацин во која доминираат патриотски мотиви.

*Романсата* е лирско-епска песна чијашто структура е базирана врз некој ведар и весел настан од секојдневниот живот. Во романсите најчесто се опеваат љубовни приказни, односно љубовни истории. Стилот во романсите е мирен и одмерен, секогаш со ведар и весел тон. За разлика од баладите, во романсите епилогот не е трагичен. Романсите, всушност, завршуваат со среќен крај. Тие се ведри, раскошни и често хумористични. Поради таквиот карактер романсите кај читателот побудуваат најчесто ведрина, радост и смеа.

*Поемата* е подолга лирско-епска песна во која се опева некој настан од историјата или од митологијата на еден народ или, пак, некоја случка од животот на една личност. Поемата има епска основа, но во тој епски поетски материјал авторите ги внесуваат своите чувства и лирски расположенија со драматични заплети и расплети. За поемата е карактеристично тоа што таа има развиена фабула низ која се јавуваат бројни ликови. Еден од тие ликови е носител на главното дејство, односно тој е јунак во поемата. Јунак во поемата може да биде и лирскиот субјект кој го опева и го пренесува настанот преку своите лични, субјективни доживувања. Поемата се појавила во книжевноста на почетокот од 19 век, односно во времето на романтизмот. Прв автор кој пишувал поеми е англискиот поет Џорџ Гордон Бајрон. Познати се неговите поеми „Странствувањата на Чајлд Харолд“, „Дон Жуан“, „Манфред“ и други. По него поеми пишувале и Александар Пушкин, Михаил Лермонтов, Адам Мицкиевич и многу други. Во македонската книжевност поемата се појавила во втората половина на 19 век. Најпозната е поемата „Сердарот“ од Григор Прличев. Покрај Прличев, македонски автори на поеми се и Коле Неделковски, Блаже Конески, Анте Поповски, Михаил Ренцов, Атанас Вангелов, Петре Бакевски, Ефтим Клетников итн.

## ПРАШАЊА И ЗАДАЧИ

1. Наведете ги книжевните родови и појаснете ги нивните суштински карактеристики.
2. Кои книжевни видови спаѓаат во книжевниот род лирика? Наведете дефиниција за секој лирски книжевен вид одделно.
3. Наведете ги основните карактеристики на строфата.
4. Што е римата? Какви видови рима постојат? Наведете неколку конкретни примери за рима од македонската поезија.
5. Објаснете ја структурата на сонетниот венец.
6. Кои се основните карактеристики на рефлексивната лирика?
7. Наведете ги и објаснете ги општите особености на епиката како книжевен род.
8. Што е епопејата? Наведете неколку примери за епопеја.
9. Наведете ги и дефинирајте ги основните епски книжевни видови.
10. Елаборирајте ги општите особености на драмата како книжевен род.
11. Наведете ги основните драмски видови и нивните суштински особености.
12. Што е поема? Кога се појавува поемата како книжевен вид и кои се првите автори на поеми?

## II

## ДРАМАТУРГИЈА (ТЕОРИЈА НА ДРАМАТА)

Драмата, според севкупната своја структура и долгиот историски развој, е најсложениот книжевен род, односно најсложеното книжевно-уметничко дело. Формите и начините преку кои драмата допира до реципиентите се мошне разновидни: драмски текст, театарска претстава, радиодрама, ТВ-драма, опера, оперета, балет, драмски перформанс итн. За драмата е карактеристичен мимезисот (подражавањето, имитирањето), односно претставувањето на настаните преку подражавање со помош на лица што дејствуваат, а не со раскажување (дијезис) како што е тоа, на пример, во епските книжевни дела (роман, новела, расказ и слично). Ваквото претставување на настаните со подражавање се постигнува преку клучните сегменти на секоја драма: дејство, дијалог, монолог, конфликт, тензија и разрешување на конфликтот. Подражавачкиот карактер на драмата мошне суптилно го опишува Горан Стефановски во неговата „Мала книга на стапици“:

„Добар дел од животот го имам поминато во театар. Кога имав пет години, мајка ми ја убија на сцена, на крајот на една мелодрама во која таа ја изграше романтичната хероина. Таа симулираше смрт, ја имитираше смртта, не ја опишуваше и не зборуваше за неа, туку ја покажуваше. По претставата таа ми кажа дека е сè уште жива, дека тоа е само преправање, иако јас не ѝ верував. Ниту тогаш, ниту подоцна. Но од тој момент почна да ме фасцинира разликата меѓу фактот и фикцијата, меѓу реалноста и илузијата, меѓу сцената и кулисата, меѓу она што се *причинува* и она што *е*“. (Стефановски, 2003: 13).

Изворите, односно корените на драмата треба да се бараат во магиските обреди (ритуали), односно во обредните игри кои го претставуваат првобитниот синкретизам – спојот (комбинацијата) од песна, музика, игра, глума, пантомима и друго. Најсилниот аргумент што може да се приложи како поткрепа на ваквата теза е фактот што двата основни драмски вида, трагедијата и комедијата, потекнуваат токму од ритуални игри. Имено, трагедијата потекнува од дитирамбската поезија (дитирамбската песна) којашто била суштински составен дел на неколкудневните свечени игри (обреди) во чест на богот Дионис (наречени баханалии), а и комедијата води потекло од народните обреди на што упатува и самиот нејзин назив (од *κῶμος* / *kōmos* што значи *весела поворка* и *ὄδη* / *ōdē* што значи *песна*). Појавата на драмата во европската книжевност е забележана во антиката и тоа во хеленската и во римската книжевност во 5 век пр.н.е. кога прво се појавува трагедијата, а набрзо потоа и комедијата како драмски видови. Античката трагедија и комедија биле пишувани во форма на стих. Најзначајни автори од времето на почетоците на драмската книжевност се: Есхил со неговите трагедии „Окованиот Прометеј“, „Хикетиди“, „Персијци“ и други; Софокле со трагедиите „Цар Едип“, „Антигона“, „Едип на Колон“, „Електра“ и други; Еврипид со трагедиите „Медеја“, „Електра“, „Ифигенија на Таврида“, „Ифигенија во Авлида“, „Орест“, „Архелај“ и други; Аристофан со комедиите „Жаби“, „Птици“, „Лисистрата“ и други; Плаут со комедиите „Скржавецот“, „Лажливец“, „Магариња“, „Трговецот“ и така натаму. Во средниот век, независно од античката трагедија и комедија, се развива еден нов вид драма кој води потекло од христијанските верски обреди. Овие драмски претстави се нарекуваат мистерии (или миракули, пасии, моралитети), а во нивната основа лежат библиски теми и мотиви или, пак, подвизите на одделни христијански светци и маченици. Во времето на ренесансата се следат класичните модели на античката трагедија и на античката комедија, но се појавуваат и нови видови на драма како што е, на пример, комедија дел арте базирана врз импровизациите што често ги прават актерите не придржувајќи се во детали до предвидениот (утврдениот) тек на драмското дејство. Во епохата на ренесансата ќе се појави и еден од најзначајните драмски автори во светската книжевност, Вилијам Шекспир, во чии трагедии и комедии не се следи докрај композициската структура на античката драма и кои се пишувани и во форма на стих, но и во прозна форма. Неговите драми се карактеризираат со „широко согледување на проблематиката на човечките страсти и психолошко продлабочување на карактерите“. (Solar, 2005: 245). Во времето на класицизмот (неокласицизмот) повторно се на сцена драмските норми на класичната (античката) драма што подразбира воведување на строги правила во креирањето на драмата, а се инсистира особено

на тројното драмски единство – единство на дејството, времето и местото (просторот) во драмата. Но, романтичарите ги отфрлаат ваквите строги класицистички норми и се залагаат драмата да го претставува вистинскиот живот што во голема мера ќе се одрази подоцна и во таканаречената натуралистичка драма. Кон крајот на 19 и почетокот на 20 век се појавуваат голем број на нови струења во драмската книжевност и нови драмски видови како што се, на пример, психолошката (лирската) драма на Чехов, симболистичката драма, експресионистичката драма и така натаму. Во 20 век драмата и натаму се ослободува од строгите теориско-драмски канони што ќе доведе и до појава на т.н. антидрама, односно антитеатар или драма на апсурдот, каде што основна тема ќе стане модерниот човек со неговата изгубеност, осаменост и страв во модерното динамично општество, а тоа се постигнува со нелогичен развој на драмското дејство, отсуство на акција во вистинска смисла на зборот, апсурдни монолози и дијалози, нагласена недоследност на карактерите и слично.

Системското проучување на драмата, пак, е обележано со почетоците на системското проучување и промислување на книжевноста воопшто. Првата книга со целосен книжевно-теориски карактер е книгата „За поетиката“ од Аристотел која, како што е познато, се однесува на темелно анализирање, но и нормирање на карактерот на трагедијата (и во сосема мала мера на епот, односно на епопејата, но во функција на расветлување на суштинските разлики меѓу трагедијата и епот, односно меѓу „прикажувачката“ и „раскажувачката“ книжевност). Со таа книга, всушност, се поставени основите на денешната теорија на книжевноста, но и конкретно на драматургијата како теорија на драмата, односно како научна дисциплина чиј предмет на истражување се структурните особености (во најопшта смисла на зборот и од секој потенцијален аспект) на драмскиот текст.

Голем број истражувачи многу често ја нагласуваат непосредната поврзаност на драмата како книжевен текст, од една страна, и неговата сценска изведба, од друга страна, односно врската меѓу драмата и театарот. Во пренагласувањето на интеракцијата меѓу драмското книжевно дело и театарската претстава и нивната меѓусебна зависност се оди дури и дотаму што се тврди дека театарскиот режисер (оној што го поставува на сцена драмскиот книжевен текст) создава сосема ново дело и дека неговата улога е позначајна од онаа на драмскиот автор. Јасно е дека драмата како книжевен текст и театарот се тесно поврзани меѓу себе, меѓутоа треба да се има на ум и тоа дека станува збор за два различни медиуми коишто имаат свои специфики и свои посебни вредности. Како и да е, самиот термин *театар* е сложен термин „кој истовремено може да означува и одредена уметност (’театарска уметност‘), но и разни установи (Македонски народен театар), дејности и/или професии (театарски вештини/занаети), одделни практики и теории на изведувањето (антички театар, куклен театар, патувачки театар, експериментален театар...), па дури и места на кои се изведуваат претставите (Драмски театар Скопје)“. (Поимник на книжевната теорија, 2007: 528). Сепак, терминот *театар* овде го употребуваме со неговото значење кое упатува на простор каде што се реализира комплексната сценска изведба на драмскиот книжевен текст во што голема улога имаат бројни фактори како што се самиот текст на драмата, авторот на текстот, режисерот, актерите, сценографијата, костимографијата, реквизитите, светлото, публиката и така натаму. Науката, пак, што се занимава со проучување на театарот со сите негови специфики и од историски и од теориски аспекти се нарекува *театрологија* (од *theatron* што значи *гледалиште* и *logos* што значи *наука, учење, знаење*). Teatrologijata е релативно нова научна дисциплина која своите зачетоци ги бележи пред еден век (во втората деценија на 20 век) и нејзината најзначајна особеност е мултидисциплинарноста, односно тоа што во себе обединува поголем број други науки како што се литературологијата, естетиката, митологијата, историјата, фолклористиката, музикологијата, етнологијата, социологијата, психологијата и така натаму.

Очигледно е дека станува збор за една мошне сложена наука со комплексен предмет на истражување која бара и заслужува посебно внимание и поголем простор, па токму затоа овде (во овој дел од учебникот) нема да ги разгледуваме специфичните проблемски прашања од областа на teatrologijata. Како што покажува и самиот наслов на ова поглавје од учебникот, нашата цел ќе биде да ги посочиме и да ги елаборираме суштинските и специфични резултати од истражувањата до кои дошла досега драматургијата сфатена како теорија на драмата, односно како теорија на драмскиот книжевен текст. Свесни сме за интенциите и за тенденциите да се истражуваат во контекст драмата (како книжевен текст) и театарот (како

сценска изведба на драмскиот текст), но го имаме предвид и тоа дека во овој учебник се обработуваат прашања поврзани со теоријата на книжевноста што, секако, значи дека предмет на нашиот интерес, пред сè, треба да биде драмскиот книжевен текст, односно драмската книжевност. Свесни сме, исто така, за повеќезначноста на терминот *драматургија* (што ќе биде детално елаборирано подолу), но и за појавата на терминот *драматологија* (да се види подетално за овој термин: Поимник на книжевната теорија, 2007: 131), но овде ќе се занимаваме со основните, најсуштинските (би рекле сега веќе класичните) карактеристики на драмата како книжевен род и како книжевно-уметнички текст заради што и го користиме терминот *драматургија*.

## 1. ДРАМАТУРГИЈА – ПОИМ

Како и многу други термини во книжевната теорија (за што веќе зборувавме погоре), така и терминот *драматургија* добил повеќе значења, односно и овој термин е полисемичен што, во секој случај ја отежнува работата околу неговото определување. Во Речникот на книжевни термини се наведени четири значења на терминот *драматургија*: 1. Техника на композицијата на драмскиот текст; 2. Теорија која ги определува правилата на драмското творештво; 3. Научна дисциплина која ги проучува видовите и законите на драмската композиција и од тоа создава материја за универзитетска настава; 4. Драмските дела на некој автор или, пак, драмското творештво воопшто. (Речник književnih termina, 1991: 149-150). Во одредницата за *драматургија* во *Поимникот на книжевната теорија* успеавме да издвоиме девет значења што му се даваат на овој термин: 1. Низа специфични театарски правила чиешто познавање е неопходно како за секој обид за пишување драмски текст, така и за секој вид негово читање/толкување (вклучително и она читање/толкување што се случува со посредство на театарската изведба; 2. Техника (или поетика) на драмската уметност која настојува да ги утврди принципите на изградбата на делото, било – по индуктивен пат – да поаѓа од конкретни примери или – по пат на дедукција – да тргнува од одредени системи на апстрактни принципи; 3. Традиционално, работата на драмскиот писател, неговото авторство; 4. Начин на пишување драми во одделен културен простор (македонска драматургија); 5. Начин на пишување драми во еден историски/стилскоформативен период (драматургијата на класицизмот); 6. Наука за драмската книжевност; 7. Техника на подготвување и на завршно обликување на некој драмски текст; 8. Збир на естетички и идеолошки определби на уметничката екипа (почнувајќи од режисерот, завршувајќи со последниот соработник) која го реализира театарскиот проект; детерминирање и проучување на стилот и на поетиката на таквиот проект; ангажманот на клучниот соработник во тој процес – драматургот на проектот – кој има задача однапред да го дефинира потенцијалниот однос помеѓу претставата која се подготвува и публиката која допрва ќе треба да ја види, прифати и разбере; 9. Глобален и структурален склоп на хомогени естетичко-идеолошки принципи. (Поимник на книжевната теорија, 2007: 133). Во Толковниот речник на македонскиот јазик се дадени само две значења на лексемата *драматургија*: „1. Наука за драмата и за драмската уметност; 2. Драмска книжевност“. (Толковен речник на македонскиот јазик, 2003: 539).

Од многубројните наведени определби се добива впечаток дека под терминот *драматургија* може да се подразбере сè што е во некаква (каква било) врска со драмската книжевност и со театарската уметност. Тоа би значело дека при секоја употреба на овој термин треба да се нагласува со какво значење е тој употребен во одреден контекст, а тоа секако не е во согласност со „научното учење“ за неопходната потреба од унифициран и функционален терминологички систем. Токму затоа, ќе потенцираме дека терминот *драматургија* го употребуваме тука со значење теорија на драмата или поетика на драмата, што би подразбирало дека драматургијата ја сфаќаме како научна дисциплина која ги проучува законитостите според кои е структурирана драмската книжевност.<sup>42</sup> Уште во далечната 1927 година Сергеј Балухати на таков начин и го подразбира терминот *драматургија*:

---

<sup>42</sup> Зошто драматургија, а не драматологија? Терминот *драматологија*, според колебливите укажувања на истражувачите, повеќе би се однесувал на проучување на театарот, а терминот *драматургија* на проучување на драмската книжевност. (Поимник на книжевната теорија, 2007: 132). Нагласивме погоре дека во ова поглавје ќе се занимаваме, пред сè, со драмата како книжевно-уметнички текст, а помалку (или воопшто не) со театарската уметност (или умешност/вештина). Од друга страна, не сме сосема убедени во тезата за некаква неминовна (задолжителна) меѓусебна зависност на драмата како книжевен текст и нејзината сценска изведба (театарот). Напротив, сметаме дека драмските книжевни дела може да имаат (и веруваме дека имаат) „солиден живот“ со читателската публика и без да доживеат театарска изведба. И самиот Аристотел нагласува: „...“, а сценското прикажување вистина најмногу ја плени душата, но е во најслаба врска со уметноста и најмалку својствено на поетиката; зашто ефектот на трагедијата треба да се добие и без претстава и без артисти, а освен тоа во уредувањето на сцената поважна е вештината на сценографот одошто поетската уметност“. (Аристотел, 1990: 46). Со ова, секако, не се негира поврзаноста на драмскиот текст со театарот и на театарот со драмскиот текст, што сама по себе е разбирлива. Во таа смисла, не сме сосема убедливи ни тврдењата дека драматургијата по секоја цена треба да ја сметаме како научна поддисциплина во рамките на театрологијата.



„Драматургијата, всушност поетиката на драмата, може да се создаде на два начина: или со создавање на 'теорија' која во целост ги опфаќа 'природата' на драмската уметност, 'законите' на создавањето на драмата, типовите и случаите на 'чиста' или на нарушена драмска форма, или со примена на споредбено-аналитичкиот метод, што значи по пат на опишување на поединечните и општите постапки на драмското творење, постапките на литерарно-сценската обработка на драмскиот материјал – драмските карактери и ситуации: по пат на набројување на редица драмски фактори кои го одредуваат стилот на интерферентната игра; по пат на утврдување на основните особини на драмската форма и на нејзините функции. За конституирањето на идната наука за драмата ни се чини плодотворен некаков 'среден' пат при што од првенствено значење е претходното и системско опишување на материјалот на драмата, а притоа да не се забораваат секогаш активните принципи што се пресудни за создавањето на драмата“. (Baluhati, 1981: 43).

Основоположник на драматургијата како научна дисциплина е Аристотел со неговата книга „За поетиката“ од 4 век пр.н.е. Се разбира, драматургијата постигна голем напредок и приложи многубројни нови сознанија за особините на драмата во изминативе 24 века, но таа книга на Аристотел и денес останува да функционира како „буквар“, како основно четиво за сите истражувачи на полето на драмата (и на театарот).

### ПРАШАЊА И ЗАДАЧИ

1. Кои се формите и начините преку кои драмата допира до реципиентите?
2. Кога се појавуваат трагедијата и комедијата како драмски видови во европската книжевност и кои се првите автори на трагедии и на комедии?
3. Од каде, односно од што потекнуваат трагедијата и комедијата?
4. Што е театрологија? Објаснете.
5. Што е драматургија? Објаснете.
6. Кој е основоположник на драматургијата и која е првата системска студија за драмата, односно за трагедијата?
7. Пронајдете ги, посочете ги и елаборирајте ги Аристотеловите тези за драмата како мимезис (подражавање) во студијата „Мала книга на стапици“ од Горан Стефановски.

## 2. ДРАМА – ПОИМ

Терминот *драма* (од *дрџма/ drâma* што значи *дејство, акција*) има релативно стабилно (утврдено) значење затоа што секогаш се однесува на подражавачките (миметичките) книжевно-уметнички дела во дијаложка форма. Може да се изделат неколку значења на терминот *драма* кои се блиски меѓу себе: а) драма е книжевен род, односно еден од трите основни книжевни родови (покрај лириката и епиката) кој ги опфаќа сите книжевни видови од книжевноста пишувана во дијаложка форма; б) драма е драмски вид кој се појавува во 18 век кога со терминот *драма* биле означувани француските сентиментални драми во кои се обработувале современи теми од секојдневниот живот во прозна форма, а во втората половина на 19 век и во форма на стих; в) драма е драмски вид (во одредени класификации на книжевниот род драма) со кој се обележуваат драмите што не припаѓаат на видовите трагедија или комедија, а овој вид уште се нарекува и драма во потесна смисла на зборот (за што зборуваме погоре). Сепак, забележливо е дека терминот *драма* секогаш се однесува на истиот тип на книжевни творби. Земајќи ги предвид основните карактеристики на драмата како конкретно книжевно дело, односно како творба која ѝ припаѓа на драмската книжевност, би можеле да дадеме една обопштена (па затоа и нецелосна) дефиниција: *драмата е книжевно-уметничко дело што е напишано во форма на дијалог и во кое настаните се претставуваат со подражување преку лица (ликови) коишто физички и вербално дејствуваат.*

Во драмата, значи, текстот е замислен како разговор меѓу два лика (или лица што дејствуваат, како што ги нарекува Аристотел) или меѓу поголем број ликови кои со својот говор, со своите дејства (акции), со мимика и со пантомима (обележана со забелешките во дидаскалиите) и слично прикажуваат одредени настани, случки, теми и идеи. Затоа се вели дека драмата е прикажувачка (подражавачка), а не раскажувачка уметност, односно дека драмата е подражавачка илузија на конкретната стварност. Оттаму доаѓаат и нејзините суштински специфицирачки (диференцијални) особини со чија помош лесно можеме да ги разликуваме драмските од лирските и од епските видови: дејство, дијалог (монолог), конфликт (меѓу два или повеќе ликови или внатре во менталната структура на еден лик, меѓу еден или повеќе ликови и средината, односно општеството и слично), напнатост (драмска тензија), расплет (разрешување на конфликтот). Имајќи ги предвид ваквите базни својства на драмата, еден од нашите најпознати и најупатени истражувачи на тоа поле, Горан Стефановски, ја нагласи и ја елаборираше тезата дека драмата, всушност, не се пишува туку се прави.<sup>43</sup>

„Во англискиот јазик зборот за драмски писател е *playwright*. Овој збор е составен од два дела: *play*, кој значи драма, пиеса и суфиксот *wright* кој значи мајстор, занаетчија, изведувач, правач. Овој суфикс во англискиот јазик се среќава уште во серија стари зборови кои означуваат занаети: *cartwright*, колар, *wheelwright*, оној кој прави тркала за коли, *ploughwright*, оној кој прави плугови. Следствено на ова *playwright* не е оној кој пишува драми, туку оној кој ги прави, составува, изведува, структурира. Оваа дистинкција е клучна... Е, сега, ако пиесите се прават, а не се пишуваат, значи дека тие не се прават од зборови. Од што, тогаш, се прават? Чарли Чаплин има направено 150 сјајни драмски пиеси без употреба на зборови. Кој е нивниот материјал? Тој употребува драмски агли, пресврти, кривини. Тоа се основните единици на драмското структурирање... Овој драмски агол се гради, се структурира, се прави, тој не се пишува. Занаетот (умешноста) на драмската градба е посебна дисциплина, само номинално поврзана со пишувањето. И навистина, ако на овој принцип му се пријде од пишувачка страна, литерарноста може да биде пречка. Можеби е полесно да се структурираат драми со *лего*-коцкички наместо со молив и хартија. Поучно е да се гледаат деца како играат со парче дрво или пластика и како играчката ја превртуваат од момче во девојче, од каубој во индијанец, од оружје во авион или летечка чинија“ (Стефановски, 2003: 21-23).<sup>44</sup>

<sup>43</sup> И Аристотел во книгата „За поетиката“ зборува за „правење“ на драмата, односно на трагедијата: „...да се направи трагедија...“ (Аристотел, 1990: 45).

<sup>44</sup> Подетално за карактерот на драмските агли (стапици, кривини) ќе зборуваме подолу при претставувањето на мошне значајната драмска студија на Горан Стефановски со наслов „Мала книга на стапици“.

Токму поради ваквиот начин на создавање или „правење“ драма и се тврди дека драмата е најсложениот книжевен род, а за што има општа согласност и кај теоретичарите и кај историчарите на книжевноста.

За драмата како книжевна творба, во текот на нејзиниот историски развој, се својствени и двете книжевни форми – и стихот и прозата. Имено, класичната драма (и трагедија и комедија) е пишувана во форма на стих, а прозата во драмските книжевни дела ќе стане доминантна дури во 19 век, иако прозниот израз ѝ е познат на драмата и во ренесансниот период, но не во доминантна форма. За драмата на 20 и 21 век може да се рече дека е пишувана во доминантно прозна форма.

Во досегашната историска книжевна практика е позната и постапката на драматизација, односно преработката на одредени епски видови (најчесто романи, новели и раскази) во драмска форма при што наративот (раскажувањето) како основно изразно средство на епиката се трансформира во дијалози и монолози. Познати се поголем број вакви постапки на драматизации во светската книжевност, а оваа практика не ѝ е туѓа и на македонската книжевна продукција. На пример, во 2004 година Венко Андоновски објави драматизација на романот „Папокот на светот“ со ист наслов, но со назнака „драма, или: театарски роман“, а во предговорот се нагласува дека „тука најдобро можат да се видат специфичните жанровски мутации (хибридни особености добиени со вкрстување на драматичното од драмата и епското од романот)“. (Андоновски, 2004: 5).

## ПРАШАЊА И ЗАДАЧИ

1. Што се означува со терминот *драма*?
2. Кои се основните особини на драмата како книжевно-уметничко дело што неа ја изделуваат од лирските и од епските книжевни видови?
3. Во каква книжевна форма биле пишувани драмите во античкиот период – во стих или во проза?
4. Што се подразбира под терминот драматизација?
5. Прочитајте го романот „Папокот на светот“ и драматизацијата на тој роман со истиот наслов од Венко Андоновски и наведете ги суштинските разлики меѓу тие две книжевни дела.

### 3. ОСНОВНИ ДРАМСКИ СПЕЦИФИКИ

Како најсложен книжевно-уметнички род драмата се карактеризира со многубројни особини коишто неа ја одделуваат и ја оддалечуваат од лириката, епиката и од хибридниот лирско-епски род и ја прават специфична и препознатлива духовна творба чија првична појава во европскиот книжевно-културен круг се бележи пред безмалку два и пол милениуми, односно некаде во 5 век пр.н.е. во античката хеленска и римска книжевност. Во прв ред меѓу тие драмски специфики се дијалогот и монолот како особени форми на прикажување (претставување) на настаните, но со нив (со дијалогот и монолот) се поврзани и многу други својства на драмската книжевност: дејство (односно лица што дејствуваат), конфликт, тензија, композиција (вовед, заплет, кулминација, перипетија, расплет), чинови, сцени, слики, разновидни модели (модалитети) на поглед на свет (бројни драмски видови), сценската изведба на драмскиот книжевен текст („гледање“, како што го нарекува тоа Аристотел во неговата расправа за трагедијата) и така натаму.

Во ова поглавје нашата амбиција не е да ги елаборираме *сите* особини на драмата од нејзината појава до денес што, секако, е сложен зафат и ги надминува потребите на овој труд, но и можностите на индивидуата,<sup>45</sup> туку да дадеме една општа слика за најзначајните специфики (сега веќе класични) на драмските книжевно-уметнички дела, како што се дејство, конфликт, тензија, дијалог, монолот, драмската композиција со петте нејзини сегменти и драмските видови, а со цел да се предочи (и да се добие) една општа претстава за овој мошне сложен и специфичен книжевен род.

#### 3.1. Дејство → конфликт → тензија

*Дејството*, односно „драмското дејство“, е суштинското својство на драмата, зашто таа (драмата) е подражавање (мимезис) што значи прикажување на настаните преку лица што дејствуваат, а и, како што веќе кажавме погоре, самиот термин *драма* значи *дејство*.<sup>46</sup> Дејството можеме да го дефинираме како низа од меѓусебно поврзани настани кои ја сочинуваат драмската основа или, едноставно, како „состав од собитија“<sup>47</sup> (збир од настани) кажано со вокабуларот на Аристотел кој покажува (во поглавјето каде што зборува за деловите на трагедијата што треба да се сфатат како видови) дека дејството е најважниот дел од трагедијата, а тоа значи и на драмата воопшто:

„Најважен од сите (овие делови) е составот на собитијата, зашто трагедијата е подражавање не на луѓе ами на дејства и на живот, и на среќен и на несреќен, а среќата и несреќата се состои во дејство, и целта е некакво дејствување а не состојба (качество); зашто луѓето според своите карактери се вакви или онакви, а според дејствувањето среќни или обратно. Затоа тие и дејствуваат, не за да ги подражаваат карактерите, ами тие ги добиваат своите карактери поради самите дејствувања, така што собитијата и фабулата се цел на трагедијата, а целта е најважна од сè... Освен тоа, без дејствување и не би можело да се направи трагедија“ (Аристотел, 1990: 45).

Од тезата на Аристотел за потребата од единствено и цело дејство во трагедијата (Аристотел, 1990: 48) во времето на ренесансата се појавува таканареченото правило за единство на дејството, времето и местото во драмата, а ваквата драмска норма се зацврстува особено во епохата на класицизмот (неокласицизмот). Во врска со единството (и целостта) на дејството Аристотел пишува:

<sup>45</sup> Еден солиден пресек на драматуршките и на театролошките истражувања е приложен во збирката (хрестоматијата) со наслов „Теорија на драмата и театарот“ што ја приреди Јелена Лужина. Да се види: Лужина, 1998. Преведувачи на избраните текстови во оваа збирка се Огнена Никуљски, Венко Андоновски, Ирена Павлова, Елисавета Поповска, Ирина Бабамова, Наташа Аврамовска, Деспина Ангеловска и Калиопа Петрушевска.

<sup>46</sup> Токму затоа синтагмата „драмско дејство“ ја ставаме во наводници. Ако докрај ја помакедончиме таа синтагма ќе добиеме тавтолошки исказ: „дејствено дејство“. Но, неопходноста од употребата на оваа синтагма ја гледаме во потребата од разликување на *драмското дејство* од *епското дејство*, оти општопознато е дека дејството е карактеристично и за епиката.

<sup>47</sup> Се добива впечаток дека Аристотел ги поистоветува или, во најмала рака, ги приближува во значењата термините дејство, собитија и фабула што е и сосема логично, зашто дејствата создаваат собитија (настани) од коишто, пак, е составена фабулата. (Да се види: Аристотел, 1990: 48).

„Значи треба, исто како што е и во другите подражавачки уметности, едното подражавање да е подражавање на едно нешто, така и во фабулата, штом е таа подражавање на едно дејство, тоа треба да биде цело и единствено, а деловите на собитијата да бидат составени така што, кога ќе се преместува или одзема некој дел, треба да се расипува и преместува целото; зашто ако не се забележува јасно она што е или не е присутно, тоа и не е дел од целото“ (Аристотел, 1990: 48).

Што се однесува, пак, до единството на времето, Аристотел зборува за должината (времметраењето) на трагедијата во споредба со епот (епопејата) при што нагласува: „...трагедијата може да трае колку што грее сонцето од изгревот до неговиот заод или со мало отстапување, а епот временски не е определен и по тоа се разликува од трагедијата...“ (Аристотел, 1990: 43).

Единството на местото во драмата е правило што е придодадено кон правилата за единство на дејството и на времето и Аристотел за тоа воопшто не зборува. Правилото за единство на местото во драмата подразбира дека просторот на кој се одвива драмското дејство треба да остане ист од почетокот до крајот на драмата. Но, ова правило за драмските единства веќе се напушта во 19 век со појавата на романтичарската драма.

Од дејството произлегува уште една суштинска особеност на драмата, а тоа е *драмскиот конфликт*, односно судирот на идеи, ставови, мислења и слично. Токму затоа драмската книжевност уште се нарекува и книжевност на конфликт или на конфликти. Драмскиот конфликт може да се манифестира на неколку релации:

- а) конфликт меѓу два или повеќе драмски лика;
- б) конфликт меѓу драмскиот лик и заедницата (општеството);
- в) конфликт внатре во самиот драмски лик, односно во неговата ментална матрица.

Од друга страна, драмскиот конфликт ја произведува *драмската тензија* што се појавува во точката на пресвртот (перипетијата) и во тие точки на пресврти (драмски стапици, драмски агли или драмски кривини), како што нагласува Горан Стефановски, се наоѓа драмската енергија: „Овој агол ја содржи драмската тензија на сцената, тука се крие драмскиот пресврт, нејзината драмска енергија, нејзината драмска калорична вредност“ (Стефановски, 2003: 22).

### 3.2. Дијалог и монолог

Драмскиот дијалог и драмскиот монолог се структурни елементи на драмата кои функционираат како формални показатели за книжевно-уметничкиот род драма, односно тоа се два значајни елементи кои, меѓу другите, ја специфицираат драмата и како книжевен род и како книжевен вид. Дијалогот и монологот се, всушност, основни форми на драмското изразување.

*Драмскиот дијалог* (од *διάλογος* што значи *разговор*) е разговор меѓу два или меѓу повеќе драмски ликови во конкретна драмска ситуација. Карактеристиките на дејството (конфликт, заплет, тензија, расплет и слично) и на ликовите во голем дел се предадени токму преку драмскиот дијалог меѓу ликовите (актерите, артистите). Почетоците на драмата во антиката се поврзани со дијалогот меѓу еден актер и хорот, односно корифејот (водачот, предводникот на хорот). Подоцна Есхил ќе воведо уште еден актер (артист), а Софокле воведува тројца актери во трагедијата: „Па и бројот на артистите од еден на двајца прв го воведо Ајсхил скратувајќи ги хорските делови и давајќи му на разговорот прва ролја; а тројца артисти и сценографија вовел Софокле“ (Аристотел, 1990: 42).

*Драмскиот монолог* (од *μόνος* што значи *сам, еден* и *λόγος* што значи *збор, говор*) претставува специфична форма на прикажување на драмското дејство при што еден драмски лик не му се обраќа на друг лик, туку себеси или на публиката. Во историскиот развој на драмата, монологот е постар од дијалогот, зашто драмското дејство се развило (се појавило), всушност, од хорот чиј говор на почетокот имал монолошки карактер. Се разликуваат четири видови на монолог:

а) *Раскажувачки* (односно *наративен, епски или технички*) монолог. Тоа е монолог на еден (конкретен) лик кој им раскажува на другите ликови или на публиката за настаните кои се случиле надвор од сцената, а кои се значајни за драмското дејство, односно за драмската

фабула. Ликот што раскажува најчесто ја има само таа драмска улога (на пример, гласникот во античката трагедија);

б) *Лирски монолог*. Тоа е монолог кој има функција еден лик да ги искаже своите чувства и своите мисли (ставови) за некоја конкретна драмска ситуација, односно за некој конкретен настан или став на некој друг лик.

в) *Рефлективен монолог*, односно монолог во кој еден драмски лик ги искажува своите ставови, своите размислувања, својата филозофија за човековиот живот.

г) *Драмски монолог*. Тоа е монолог во кој ликовите ја искажуваат внатрешната борба (конфликтот во себе) што е во директна врска со драмскиот конфликт. Тоа е, всушност, најтипична форма на внатрешен дијалог (разговор на драмскиот лик со самиот себе).

Кога сето дејство во драмата е исполнето само со говорот на еден драмски лик тогаш станува збор за *монодрама*.

### 3.3. Композиција

Драмската композиција претставува начин на кој различните елементи на драмата се поврзуваат во единствена книжевно-уметничка целина. Ваквата единствена целина, според класичната теорија, се постигнува со начелото за трите единства – единство на дејството, единство на времето и единство на местото (за што зборувавме погоре). Во врска со правилото (начелото) за единство на дејството (кое, според Аристотел, треба да биде завршено и цело дејство со почеток, средина и крај) теоретичарите на драмата наведуваат пет основни етапи (фази) во развојот на драмското дејство од кои треба да се состои една „идеално замислена драма“ (Solar, 2005: 238). Петте етапи на композицијата на драмското дејство се следните: *експозиција, заплет, кулминација, перипетија и расплет*.

*Експозиција* (од *expositio* што значи *излагање, објаснување, вовед*) е воведниот дел од драмата во кој на реципиентите им се предочуваат ликовите и нивните меѓусебни врски (односи), настаните што ѝ претходат на фабулата, средината во која ќе се одвива дејството, времето во кое ќе се одвива дејството, почетната ситуација од настаните (дејствата) што следуваат и условите што го иницирале драмското дејство. Експозицијата трае од почетокот на драмата па сè до воведувањето на првиот динамичен мотив, односно до првата воведна акција со која започнува заплетот. Експозицијата најчесто се дава преку разговор на два или на повеќе ликови на почетокот од развивањето на драмското дејство. Во античката драма експозицијата се реализирала преку *прологот* кој го претставува „оној дел од трагедијата што се наоѓа пред првото настапување на хорот“ (Аристотел, 1990: 52), односно тоа е почетната сцена на драмата во која преку говор на еден или на повеќе ликови се воведуваат реципиентите во дејството. Во средновековната драма прологот најчесто се изостава, но тој повторно е воведен во ренесансната драма, а во епохата на реализмот прологот исчезнува од драмата.

*Заплет* е оној дел од драмата што следува по експозицијата и кој започнува со воведувањето на првиот динамичен мотив во драмата со што се предизвикуваат одредени спротивности во ставовите или судири (конфликти) меѓу драмските ликови при што се создава тензија. Конфликтот (или конфликтите) и тензијата (или тензиите) треба да се разрешат на крајот од драмата, односно во текот на расплетот. За заплетот зборува уште Аристотел во неговата расправа за трагедијата каде што нагласува: „Деловите што се случиле надвор од драмата и некои од самата драма го чинат обично заплетот... Под заплет го разбираам сето она што се случува од почетокот на драмата до она место кај што започнува преминувањето од несреќа во среќа или обратно од среќа во несреќа“. (Аристотел, 1990: 61).

*Кулминација* (или *климакс*) е оној дел од драмското дејство кога настанува напнатоста со највисок интензитет, односно кога конфликтот ја достигнува највисоката точка, а и натаму остануваат две или повеќе опции за разрешување (елиминирање) на конфликтот и на тензијата. Тоа е, всушност, моментот во драмата кога протагонистите и антагонистите се наоѓаат на исто рамниште во однос на нивната моќ и „кога барем за момент се чини дека сè уште се можни компромиси и спогодувања“. (Rečnik književnih termina, 1991: 359). Имено, „кулминацијата настанува кога напнатоста ќе порасне до нужната потреба таа да биде разрешена, а сè уште не е јасен правецот на нејзиното разрешување“. (Solar, 2005: 239).

*Перипетија* (од *περίπτεσις* што значи *пресврт*) претставува етапа од драмата во која настанува скршнување на дејството во одреден правец што доведува до конечно решение на

конфликтот и на тензијата што се појавуваат во заплетот. Според Аристотел, *пресвртот* е еден од трите делови на фабулата во трагедијата (покрај *препознавањето* и *страдањето*), а во неговата дефиниција за пресвртот се инсистира на промена на дејството во „спротивен“, а не во „друг“ правец, што е поткрепено и со пример од Софоклевата драма „Цар Едип“ (или „Ојдип тиранин“): „Пресврт се вика промената на дејствувањето (работите) во спротивен правец, како што е речено, и тоа пак, како што велíme, по веројатноста или по нужноста, како на пример во *Ојдип (Едип)*, кога дојде гласникот да го израдува Ојдипа и да го ослободи од стравот во врска со мајка му, штом му јавил кој е тој (Ојдип), го постигнал обратното“. (Аристотел, 1990: 51). Во пресвртот, како што веќе спомнавме погоре, Горан Стефановски ја лоцира суштинската драмска енергија: „Ако ја погледнеме структурата на секоја драмска сцена, или пак на кој било виц, ќе забележиме дека има еден момент каде што насоката на движењето се менува, каде што правата линија формира агол, прави нагол пресврт, фаќа кривина, неочекувано се крши, формира лак. Овој агол ја содржи драмската тензија на сцената, тука се крие драмскиот пресврт, нејзината драмска енергија, нејзината драмска калорична вредност“. (Стефановски, 2003: 22).

*Расплет* е крајната етапа од драмата во која се разрешуваат спротивностите и конфликтите и се елиминираат тензиите што се создале во етапата на заплетот. Со расплетот „се воспоставуваат конечните смисловни односи меѓу бројните настани и мотиви кои во заплетот создавале напнатост и барале разрешување“. (Речник književnih termina, 1991: 675-676). Аналогно на заплетот, Аристотел го дефинира расплетот како „оној дел од кај што започнува преминувањето од несреќа во среќа или обратно од среќа во несреќа до крајот на драмата“. (Аристотел, 1990: 61).

Овие пет композициски етапи од развојот на дејството во драмата претставуваат, пред сè, нормативни книжевно-теориски конструкции што значи дека не мора задолжително во секоја драма да се најдат сите пет елементи на композицијата ниту, пак, да бидат поставени по таков редослед и докрај разграничени меѓу себе. Овие правила се однесуваат најмногу на класичната (античка) драма и на оние подоцнежни драми (пред сè трагедии и комедии) што се работени (направени) според моделот на класичната драма.

### 3.4. Видови

Прашањето за драмските видови претставува мошне сложен класификациски проблем во делот на книжевниот род *драма* и тоа најмногу поради разноликоста во манифестирањето на драмската книжевност во нејзиниот долг историски развој. Имено, книжевната историја познава голем број на видови и типови на драмата како што се трагедија (античка, неокласицистичка, „модерна“), комедија (античка, „модерна“), сатирска игра, мим, пантомима, пасторала, трагикомедија (античка, барокна, „модерна“), мелодрама, драма на апсурдот, драма на идеи, драма со теза, драма во драма, драма за читање (или затворена драма), драмска хроника, комедија дел арте, фарса, граѓанска драма, драмска пословица, монодрама, дуодрама, драмолетка (едночинка), ТВ-драма, радиодрама и така натаму. Поради тоа, многубројни и разновидни се и обидите (предлозите) за класификација на родот *драма* во драмски видови, но како што веќе кажавме погоре ќе го земеме предвид критериумот *модалитет*, односно *поглед на свет* што доминантно го содржи секој драмски текст (Стефановски, 2003: 79-84) од што може да се изделат петте основни драмски видови: *трагедија*, *комедија*, *трагикомедија*, *мелодрама* и *фарса*.<sup>48</sup> Ќе ги разгледаме овде повторно (но затоа подетално) нивните карактеристики.

*Трагедијата* е првиот вид драма што се појавува во европската книжевност (хеленската и римската), но и првиот вид драма за кој имаме посериозна теориска студија уште во 4 век пр.н.е. Имено, првите автори на трагедии се Есхил („Окованиот Прометеј“, „Хикетиди“, „Персијци“ и други), Софокле („Цар Едип“, „Антигона“, „Едип на Колон“, „Електра“ и други) и Еврипид („Медеја“, „Електра“, „Ифигенија на Таврида“, „Ифигенија во Авлида“, „Орест“, „Архелај“ и други), додека првата книжевно-теориска студија за трагедијата е онаа на

<sup>48</sup> Нагласуваме тука (за да нема никакви забуни) дека Горан Стефановски во посочениот дел од „Мала книга на стапици“ воопшто не зборува за драмски видови, туку за драмската стапица „како“, односно за „стапици на аспект, точка на гледање, природ, однос, модалитет и/ или визија“. (Стефановски, 2003: 79).

Аристотел (што веќе ја споменавме во неколку наврати) со наслов „За поетиката“ од 4 век пр.н.е. Од тоа време, всушност, ни доаѓа и првата дефиниција за трагедијата токму од Аристотел: „Трагедијата е, значи, подражавање на сериозно (, цело) и завршено дејство со определена должина во дотеран говор, и тоа одделно за секој вид во неговиот дел, преку лица што дејствуваат, а не со (пре)–раскажување, а што со жал и страв го исполнува составот на такви (т.е. жални и страшни) собитија“. (Аристотел, 1990: 44). Трагедијата, всушност, е драма во која се прикажува несреќната судбина на јунакот кој трага по некоја возвишена, но недостижна цел. При потрагата по целта која си ја поставил пред себе, трагичниот јунак влегува во конфликт со други ликови или, пак, со средината, односно со општеството. Трагичниот јунак постојано се наоѓа во опасна зона во која тој не е заштитен на кој било начин. Стилот во трагедијата е возвишен и достоинствен, а дејството е динамично. Несреќата на трагичниот јунак предизвикува чувство на страв и жал кај реципиентите (читатели, гледачи, слушатели) поради немоќта на човекот да ја победи и да ја промени својата зла судбина. Во врска со трагедијата како модалитет, односно како поглед на свет, Стефановски на мошне едноставен начин ги приложи нејзините основни особености:

„Базирана на *трагичниот поглед на свет*: што и да направиш, што и да избереш, ќе изгубиш; родени сме да умреме; животот е нужно зло. Базирана на концептот на *Судбина*, преддетерминација (европоцентрично сфаќање). Имаме потреба да му дадеме смисла и значење на нашиот живот, иако сме осудени на пропаст и смрт... Духот на трагедијата е дух на *борба и бунтување*. Трагедијата покажува немирење во лицето на смртта. Штом не можеме да ја избегнеме нашата судбина, тогаш барем можеме да ја *избереме*. Базирана на концептот *хубрис*, трагична суета на главниот јунак. Трагичниот лик е поделен и трагедијата произлегува од оваа негова внатрешна поделеност, а не поради надворешни сили. Трагичните јунаци ја заслужуваат својата судбина. Трагедијата не дава *лесни одговори* и лесни решенија за проблемите на постоењето. Напротив, трагедијата поставува уште прашања“. (Стефановски, 2003: 80-81).

Инаку, терминот *трагедија* (хел. *τραγῳδία* /лат. *tragoedia*) потекнува од зборовите *τραγος* што значи *јарец* и *ὠδή* што значи *песна*. Иако постојат повеќе толкувања/ објаснувања за потеклото и значењето на терминот, сепак меѓу истражувачите најприфатливо е мислењето дека терминот доаѓа оттаму што во антиката членовите на хорот кои учествувале во сценската изведба на трагедиите носеле наметки од јарешки кожи со цел симболично да ги претстават митските следбеници на богот Дионис. (Да се види за ова: Поимник на книжевната теорија, 2007: 549).

Во врска со трагедијата треба да се нотираат и да се коригираат тука неточните тврдења, кои се чести, дека трагедијата е „драма со несреќен крај“. Трагедијата може, но не мора секогаш да заврши несреќно за трагичниот јунак и за трагичните ликови. Тоа го нагласува уште Аристотел кога зборува за трагичниот ефект во неговата расправа „За поетиката“. Имено, Аристотел наведува три начини за постигнување на трагичниот ефект:

„Дејството, значи, може да се изнесува така како што го прикажувале старите, т.е. како да се врши со (полна) свест и знаење (од страна на оние што тоа го прават), како што и Еврипид ја претставил Медеја кога ги убивала децата. Може, значи, да го сториле страшното дело, но го сториле несвесно и дури подоцна разбрале дека убиениот им бил близок, како во Софоклевиот *Ојдип*... Останува покрај овие уште и трет случај, кога некој се готви да направи некое непоправливо дело поради незнаење, но да разбере пред да го стори. И нема друг случај надвор од овие: значи, или мора да се изврши злосторството или не, и тоа, или свесно или без знаење“. (Аристотел, 1990: 55).

Очигледно е дека третиот случај (начин) за постигнување на трагичниот ефект се однесува на трагедија во која никому не му се нанесува непоправлива штета, односно на трагедија со среќен крај.

*Комедијата* (хел. *κωμῳδία* /лат. *comedia*, од *κόμος* што значи *весела поворка* и *ὠδή* што значи *песна*) е вториот драмски вид што хронолошки се појавува во античката книжевност. Првите значајни автори на комедии се Аристофан („Жаби“, „Птици“, „Лисистрата“ и други) и Плаут („Скржавецот“, „Лажливец“, „Магарина“, „Трговецот“ и други). И за комедијата, како и за трагедијата, првата определба ни доаѓа во расправата „За поетиката“ од Аристотел: „Комедијата е, како што рековме, подражавање на попусти луѓе, само сепак не на сосема



лоши, ами на она што е кај нив грдо, од коешто смешното е само еден дел; зашто смешното е некаков недостаток и безболна грдост што не донесува голема штета, како што, наедно, и смешното лице е нешто грдо и искривено но без болка“. (Аристотел, 1990: 43). Ако сакаме да ги сумираме современите тематско-мотивски детерминации за комедијата како драмски вид, тогаш ќе треба да се каже дека комедијата е драмско книжевно дело во кое се подложуваат на потсмев негативните особини на индивидуата или негативните појави во општеството (заедницата). Тоа значи дека во комедијата на книжевно-уметнички начин се обработува „смешната“ страна на животот воопшто. Во неа доминираат ликови и настани од секојдневниот живот. Комичниот ефект се постигнува со потенцирање на неусогласеноста меѓу способностите и можностите на ликовите, од една страна, и нивните желби, копнежи и стремежи, од друга страна. Тоа значи дека комичните јунаци најчесто се вообразени, скржавци, страшливци, ограничени, карактеристици и слично. За комедијата Стефановски вели:

„Комедијата ја слави човековата способност да *поднесуваме и да преживееме наспроти сè*. Ние луѓето сакаме да преживееме независно од тоа колку пати животот ќе нè удри по глава. Човекот во комедијата е феникс во свет на постојана преродба. Животот продолжува и наспроти смртта, и наспроти судбината и наспроти несреќата. Комедијата разработува сериозни теми. Во неа животот е загрозен, компликациите се огромни исто како и во трагедијата, но во комедијата оперира една специјална гравитација: комичниот херој се движи во *заштитена зона*. Тој е недопирлив, неуништулив, околу него како да има специјална аура, како да е заштитен од судбината, како да го чуваат боговите. Тоа е зона на мистериозна слобода. Во комедијата има *отсуство на вистинска болка*. Комедијата е базирана на концептот *ludicrous* или *бесмисленост*. Нашите очекувања ги растура нешто неочекувано и несоодветно. Комедијата оперира на границата меѓу сериозното и апсурдното“. (Стефановски, 2003: 82).

Врз основа на темите и начинот на кој се обработува комичното се разликуваат неколку подвидови на комедијата: *психолошка комедија*, *општествена комедија*, *комедија на интриги*, *комедија дел арте (commedia dell'arte)*, *гротеска* и слично.

*Трагикомедијата* (лат. *tragicomoedia*) како посебен драмски вид се појавува уште во антиката. Имено, терминот за првпат го употребува Тит Макциј Плаут (254-184 пр.н.е.) кој неговата драма „Амфитрион“ (митолошка пародија) ја нарекол „трагикомедија“ (*tragicocomedia*) затоа што во неа рамноправно настапуваат лица кои ѝ се својствени на трагедијата (богови, митски херои, кралеви и слично) и лица кои се карактеристични за комедијата (обични луѓе, робови и слично). Трагикомедијата е возобновена во епохата на ренесансата, а некаде во 19 век веќе се јавува трагикомедијата во прозна форма која и натаму се развива во модерната и во постмодерната драмска книжевност. Типична трагикомедија е пасторалата, а во поновата книжевност како посебен тип на трагикомедија се јавува драмата на апсурдот. Трагикомедијата, всушност, е хибриден вид драма во кој на разни начини и со разни постапки комичните елементи се проткајуваат со трагичните. Драмските дејства и заплетот во трагикомедијата се сериозни и со возвишен стил како во трагедијата, но крајот, односно расплетот е комичен. Затоа за трагикомедијата се употребуваат уште и термините *трагична комедија* или *комична трагедија*. Како хибриден драмски вид, односно „како ’мешана‘, ’оксиморонска‘ драмска форма, трагикомедијата вешто ги доближува – со интенција сосема да ги релативизира, дури и меѓусебно да ги поништи – субјективноста на комичното и универзалноста/ возвишеноста на трагичното, откривајќи ја парадоксалната структура на театарот како место во кое најсилните контрасти создаваат најголеми и најфункционални сценски илузии“. (Поимник на книжевната теорија, 2007: 551). Во идентичен контекст е ставена трагикомедијата и во елаборациите на Горан Стефановски:

„Хибриден жанр кој го меша сериозното со комичното, каде што на беспомошноста се гледа од нејзината комична страна. Меѓу тагата и среќата едвај да има разлика. Комичното и трагичното се споени и измешани. Трагикомедијата се појавува во историски периоди кога општествените вредности и морални норми стануваат нејасни и несигурни. Тоа е нестабилен жанр кој се јавува во време на општествени транзиции. За работите да можат да бидат смешни или тажни, тие мора да имаат смисла и значење. А работите имаат смисла и значење само во време на силни *социјални договори*. Визијата на трагикомедијата е визија на *беспомошен очај*. Тоа е визија на ужас. Но, парадоксално, ова е многу слично на нашите секојдневни животи

каде што се смешкаме и туркаме, одиме натаму. Како Диди и Гого, како Мајката Храброст“ (Стефановски, 2003: 83-84).

*Мелодрамата* (μέλος што значи *песна* и *дрџа* што значи *дејство*) како драмски вид се појавува кон крајот на 17 век во Франција и во Англија, а својот подем го доживува во првите неколку децении на 19 век и нејзината популарност трае и до денес. Овој драмски вид во своите почетоци е комбинација од проза и музика, но со текот на времето се редуцираат музичките фрагменти. Во денешно време „постои склоност со терминот *мелодрама* да се нарекуваат сите драмски дела со нагласена сентименталност, со неочекувани пресврти и со еуфорични чувства, па во таа смисла може да се зборува и за филмска или телевизиска мелодрама во која може да бидат вткаени подолги или пократки музички и балетски секвенци“ (Реџник *književnih termina*, 1991: 447). Мелодрамата, всушност, претставува вид драма со музичка придружба или со делови во кои се вметнуваат песни што се пеат. Тематиката на мелодрамата е сентиментална што е проследено со патетични ликови, патетични ситуации придружувани со соодветна музика и со многу воздишки и солзи, динамично дејство, неочекувани пресврти и со неуверлив среќен расплет. Мелодрамата е драмски вид „кој се практикува како театарски пастиш: комбинација од текст, музика, глума, танц, сценографија, конструирање/ производство на силни, но неочекувани сценски ефекти“ (Поимник на книжевната теорија, 2007: 309). Во мелодрамата најчесто се возвеличуваат позитивните човечки особини – добрината, праведноста, чесноста и слично. За мелодрамата Горан Стефановски ги дава следните основни карактеристики:

„Мелодрамата им дава глас на *нашите најдлабоки стравови* и некако успева да ги разреши. Таа им дава директна, објективна форма на нашите суеверија и невротични фантазии. Светот на мелодрамата е свет на: *еве ги доаѓаат по мене*. Тоа е свет на параноја. Свет на болка и самосожалување, свет на *оф леле*. Мелодрамата слика едноставен свет на *црно и бело*. Мелодрамата го лоцира злото, болката и несреќата надвор од нас; ние сме автоматски добрите, невини жртви. Мелодрамата е свет на *е камо да*, свет на пожелување. Е камо да имав повеќе пари или помал нос. Мелодрамата не поставува прашања. Таа нуди решенија или во овој или во оној свет. Мелодрамата ги разрешува нашите стравови потхранувајќи го нашето самосожалување“ (Стефановски, 2003: 81).

*Фарсата* (фр. *farce* од лат. *farcire* што значи *пополнува, исполнува*) како драмски вид се појавува во средновековието, односно во 14 век, а популарна станува особено во 15 век. Првично фарсите биле прикажувани како меѓуигри во паузите од средновековните духовни драмски претстави со библиски мотиви и ликови, наречени мистерии, а оттаму доаѓа и нивниот назив – тие ги пополнувале, ги исполнувале паузите во текот на прикажувањето на мистериите. Подоцна фарсите биле прикажувани како самостојни драмски претстави и тоа по две или три заедно поради нивното кратко времетраење. Во периодот од 14 до 16 век зачувани се околу 150 фарси што, секако, зборува за нивната популарност во тоа време, а најпозната е „Фарса за адвокатот Патлен“ од непознат автор која потекнува од 1470 година. Во епохата на класицизмот (неокласицизмот) фарсата останува „во сенка“ на другите драмски видови, но од 19 век таа повторно се враќа на книжевно-театарската сцена и останува популарна како драмски вид до денес. Од тематско-мотивски аспект фарсата е вид драма со гротескно-комичен карактер во која доминира грубиот и вулгарен хумор. Во неа ликовите се карикирани, а дејството е динамично со брзи и неочекувани промени на ситуацијата. Таа е краткотрајна драма исполнета со ведрината и со искреноста на народниот дух од што произлегува и остроумниот, потсмешлив и речиси карикирано искривен поглед на светот и на меѓусебните човечки односи, како и грубиот комичен стил. Фарсата се одликува со едноставни заплети засновани врз недоразбирање, со карневализам, со каламбур, со гротескни маски, клонови и слично. Таа е „примитивна и простачка драмска форма која не може да стигне до нивото на вистинска комедија“ (Поимник на книжевната теорија, 2007: 569).

Фарсата е, всушност, „логика на хаосот“ – нагласува Горан Стефановски. „Тоа е свет превртен на глава, свет на хаос и неред, свет на насилна енергија и побуна. Фарсата е свет на *ослободени потсвесни желби*. Во неа експлодираат нашите сексуални соништа и желби за социјален престиж. Како и нашите соништа, во суштина фарсата е *суреалистична*. Таа има вратоломна брзина и автоматизам на потсвесното. Таа зависи од брзината со која се изведува. За да се почувствува како што треба, нејзе треба да ѝ се пријде со детска отвореност. Фарсата

единствено *постои во изведба*. Тешко е да се открие на хартија или во литературата. Фарсата е актерски медиум пар екселанс“ (Стефановски, 2003: 82-83).

Покрај ова, постојат и други, формални, класификации на драмата. Така, на пример, врз основа на бројот на ликовите што се појавуваат во драмата се разликуваат *монодрама* и *дуодрама*. *Монодрамата* е вид драма во која учествува само еден лик, односно во која драмскиот текст му е доделен само на едно драмско лице, додека *дуодрамата* претставува драма во чие дејство учествуваат два лика. Од друга страна, пак, развојот на технологијата овозможи да се појават и таканаречените *радиодрама* и *телевизиска драма* (или *ТВ-драма*). Во таа смисла, специфична е радиодрамата, зашто во неа звукот ја има главната улога при претставувањето на драмското дејство. Со помош на гласовите на актерите и на разни звуци и шумови кај слушателите се создава сликата за настаните што се случуваат во радиодрамата.<sup>49</sup>

## ПРАШАЊА И ЗАДАЧИ

1. Кои се основните особини на драмата како книжевен род врз чија основа можеме да ја разликуваме неа од лириката, од епиката и од лирско-епскиот хибриден книжевен род?
2. Објаснете која е функцијата и какво е значењето на дејството, конфликтот и тензијата во драмата како книжевно-уметничко дело?
3. Што претставува драмскиот дијалог?
4. Колку видови драмски монолог постојат и кои се тие? Објаснете.
5. Наведете ги петте делови на драмската композиција и објаснете ги накратко.
6. Прочитајте ја трагедијата „Парите се отепувачка“ од Ристо Крле. Пронајдете ги, посочете ги и појаснете ги петте етапи од драмската композиција во оваа трагедија.
7. Колку драмски видови постојат и кои се тие?
8. Наведете ги и појаснете ги суштинските карактеристики на трагедијата како драмски вид.
9. Која е суштинската разлика меѓу трагичниот јунак и комичниот јунак? Објаснете.
10. Која е разликата меѓу монодрамата и дуодрамата?
11. Прочитајте ја драмата „Чорбаџи Теодос“ од Васил Иљоски. Одредете во кој драмски вид спаѓа оваа драма на Иљоски и елаборирајте ги нејзините специфики според кои сте го определиле нејзиниот вид како драмска творба.

<sup>49</sup> Во драматургијата се зборува, исто така, и за класификација на драмското творештво на *драма во стихови* (поетска драма) и *драма во проза* (прозна драма). Во македонската драмска продукција, на пример, поетски драми имаме во книжевното дело на Георги Сталев: „Болен Дојчин“ (1971) и „Ангелина“ (1972). Подетално за ова да се види: Петковска, 2003: 113-130.

## 4. КНИЖЕВНО-ТЕОРИСКИ ЧИТАЊА НА ДРАМАТА

Од времето на Аристотел (4 век пр.н.е.) па до денес драматургијата како книжевно-теориско промислување на драмата (и на театарот) се разви во сериозна научна дисциплина која приложи многубројни студии за расветлување на карактерот на драмските книжевно-уметнички творби како специфичен вид на книжевно творештво. Во текот на овие два и пол милениуми приодите во проучувањето на драмата беа од различна природа – нормативни, дескриптивни, позитивистички, формалистички, структуралистички, постструктуралистички (деконструктивистички), феноменолошки, семиотички, културолошки, интердисциплинарни и така натаму – но целта на сите нив беше иста: да се изолираат и да се опишат сложените драмски структури и да се одгатне значењето (сместата) на драмскиот текст (и на театарската изведба). Факт е дека теоријата на драмата од Аристотел до средината на 19 век се карактеризираше со доминантно нормативен карактер што значи дека целта беше да се изнајде моделот на секој драмски вид одделно и да се понудат упатства за авторите на драмата за тоа како треба да се „прават“ драмските дела. Од втората половина на 19 век, со појавата на позитивизмот (историцизмот), истражувањата на драмската книжевност станаа доминантно дескриптивни – повеќе се опишуваа веќе постоечките драмски книжевни творби од книжевната традиција и од современоста, а помалку се укажуваше како треба да се создава драмата од каков било вид. Денес се соочуваме со мноштво од изработени и објавени студии за драмата како книжевен род што, секако, ни дава за право да заклучиме дека драматургијата создаде богат теориски инструментариум за интерпретација на конкретните драмски творби.

Од тоа мноштво на сериозни и продлабочени драматуршки студии, од кои на некој начин произлегоа модели за опишување и за интерпретирање на драмата, во ова поглавје ги izdelуваме истражувањата на тројца мошне значајни проучувачи на книжевноста како феномен: Аристотел со неговата мошне значајна студија за трагедијата со наслов „За поетиката“, Алжирдас Жилиен Грејмас кој го изработи сега веќе популарниот актантен модел и Горан Стефановски чии упатства за „правење“ драма дадени во „Мала книга на стапици“ може да бидат исползувани и од еден друг аспект, односно како „теориски алатки“ за анализа на драмскиот текст (и, се разбира, на театарската претстава). Ќе ги дадеме подолу контурите на овие истражувања коишто имаат значајно место во областа на драматургијата.

### 4.1. Поетиката на Аристотел

Аристотел (384-322 пр.н.е.) е еден од најзначајните антички филозофи кој оставил значајни дела од повеќе области како што се филозофијата, логиката, психологијата, политикологијата, историјата, етиката, естетиката и други. Во областа на естетиката Аристотел приложи две мошне значајни дела – „Реторика“ и „За поетиката“. За драмата, односно за трагедијата, Аристотел зборува детално во својата студија „За поетиката“ која, според толкувачите на неговото дело, била замислена во две книги – една за трагедијата, а другата за комедијата. Денес во наследство ја имаме само книгата за трагедијата (која е зачувана само благодарение на преписи, зашто оригиналниот автограф на Аристотел е загубен), а судбината на книгата за комедијата е непозната – или воопшто не била напишана (останала само како идеја) или, пак, исчезнала со текот на времето. Имено, претпоставката за постоењето на втора книга од *Поетиката* која се однесува на комедијата, истражувачите ја црпат од почетокот на шестата глава каде што Аристотел забележува: „Што се однесува до подражавачката уметност во хексаметри (т.е. до епската поезија) и до комедијата, ќе зборуваме подоцна“. (Аристотел, 1990: 44). Таа претпоставка се потпира и на последната незавршена реченица од *Поетиката*: „А за јамбските песни и за комедијата...“. (Аристотел, 1990: 80). Покрај ова, се даваат и претпоставки дека книгата за комедијата веројатно постоела и била уништена, како што наведува Петрушевски, „од влагата и црвјето во избата на Нелејевите наследници во Скепсида, според кажувањето на Страбон“ (Аристотел, 1990: 85) каде што биле засолнети ракописите на Аристотел. Меѓутоа, станува збор само за паушални претпоставки и ништо повеќе, зашто на истиот начин и со истите „аргументи“ може да се претпостави, на пример, дека постоела и трета книга од *Поетиката* која се однесува на театарската уметност врз основа на идентичното укажување на Аристотел во четвртата глава од *Поетиката*: „...а пак за театарот (т.е. за гледачите) ќе зборуваме друг пат“. (Аристотел, 1990: 42). И за ваквата евентуална трета

книга од *Поетиката* што би се однесувала на театарот може да се претпоставува дека постоела и дека била уништена од влагата и од црвите, односно од „забот на времето“ во визбата каде што се чувале книгите (ракописите) на Аристотел. Но, да нагласиме уште еднаш – станува збор само за паушални претпоставки коишто не се поткрепени со никакви сериозни аргументи.

Во своето дело „За поетиката“ (или само „Поетика“, односно „Поетиката“, како што често се нарекува)<sup>50</sup> Аристотел, во основа, зборува за особеностите и структурата на трагедијата, а во некои делови (глави) од книгата зборува и за комедијата и за епот со цел да ги спореди нив со трагедијата. На почетокот Аристотел дава општ преглед на особините на уметноста воопшто. Според него, сета уметност (односно поезија, како што тој ја нарекува) претставува подражавање (мимезис = имитирање). Но, како што нагласува Георги Старделов во предговорот кон *Поетиката*, „подражавањето во уметноста не е пасивно отсликување на природата и човечкиот свет. Аристотел тоа го аргументира со следниве зборови во 'Физиката': 'Уметноста... го завршува она што природата не е во состојба да го направи...'. Тоа значи дека уметноста не го отсликува она што е во природата дадено како такво, туку таа ја надградува природата, исполнувајќи го она што природата не може да го заврши“ (Аристотел, 1990: 12).

Откако ќе ги наведе и ќе ги појасни трите видови на поезијата (според средствата на подражавање, според предметот на подражавање и според начинот на подражавање) и откако ќе ги образложи почетоците на поезијата како и разликите и сличностите меѓу комедијата, епот и трагедијата, во шестата глава од *Поетиката* Аристотел ја дава неговата позната дефиниција за трагедијата:

„Трагедијата е, значи, подражавање на сериозно (, цело) и завршено дејство со определена должина во дотеран говор, и тоа одделно за секој вид во неговиот дел, преку лица што дејствуваат, а не со (пре)–раскажување, а што со жал и страв го исполнува составот на такви (т.е. жални и страшни) собитија“ (Аристотел, 1990: 44).

Во продолжение Аристотел дава објаснувања за оние сегменти од дефиницијата за трагедијата за коишто сметал дека на читателот нема да му бидат докрај јасни. Така, на пример, за *дотеран говор* вели дека тоа е говор што има ритам, хармонија и песна, а *одделно за видовите на дотераниот говор* значи дека едните видови се исполнуваат само со стихови, а пак другите со пеење. Едноставноста и луцидноста на стилот во Аристотеловите елаборации за особините на трагедијата ќе ги илустрираме со неговото објаснување за тоа што значи *цело дејство* кога зборува за големината на фабулата, а што секако е поврзано и со дефиницијата за трагедијата:

„Цело е она што има почеток, средина и крај. Почеток е она што по нужност не се наоѓа зад ништо друго а по него може да се наоѓа или да настанува нешто друго; крај е пак, спротивно од тоа, она што се наоѓа зад друго или по нужност или најчесто а по него нема ништо друго, а средина е она што се наоѓа по нешто друго а и по него има нешто друго. Според тоа, добро составените фабули не треба ни да започнуваат од каде било ни да завршуваат каде и да е, но да се држат за определените принципи“ (Аристотел, 1990: 46-47).

Во врска со содржинските сегменти, според Аристотел, секоја трагедија мора да има шест делови коишто, како што тој вели, треба да се сфатат како видови: 1) фабула (состав од собитија); 2) карактери; 3) израз (говор на лицата што дејствуваат); 4) расудување (т.е. мисли); 5) гледање (претстава); 6) музичка композиција.

*Фабулата* е состав на собитија, односно збир од настани. Фабулата е основа и нешто како душа на трагедијата. Фабулите треба да имаат должина, вели Аристотел, но така што да може тие лесно да се запомнат, односно трагедијата може да трае колку што грее сонцето од изгревот до неговиот заод или со мало отстапување. Според Аристотел, постојат два вида фабули: а) прости (едноставни), кои се со просто дејство; б) сложени (заплетени), со сложено дејство. Просто (едноставно) дејство е она дејство што се развива без препознавање или пресврт, односно дејство во кое препознавањата и пресвртите не се доминантни. Сложено (заплетено) дејство е она дејство што се развива низ препознавање или пресврт, или пак и со

<sup>50</sup> Целосниот назив на оваа многу значајна расправа на Аристотел за трагедијата, како што нагласивме и погоре, гласи „За поетската вештина“ (Περὶ ποιητικῆς τέχνης/ Peri poiētikēs téchnē, или на лат. De arte poetica). Оттаму, всушност, потекнува и терминот *поетика* – од придавката *поиητικός/ poiētikos* што значи: *поетски, што се однесува на поетската вештина; создавање, креирање, творење*.

едното и со другото. Фабулата на трагедијата, според елаборациите на Аристотел, е составена од три дела: а) пресврт; б) препознавање; в) страдање. Пресврт е промена на дејствувањето во спротивен правец, според веројатноста или нужноста. Препознавање е преминување од незнаење кон знаење, и тоа или кон пријателство или кон непријателство, на луѓе што биле определени за среќа или за несреќа. Препознавањето е најубаво, вели Аристотел, кога истовремено со него се случуваат и пресврти, како што е во трагедијата „Цар Едип“ од Софокле. Страдањето, пак, како дел од фабулата е „нешто што причинува штета или болка, како што се убиствата извршени јавно (пред нашите очи), измачувањата, ранувањата и други слични работи“. (Аристотел, 1990: 51-52). Во врска со препознавањето како еден од трите делови на фабулата (покрај пресвртот и страдањето), Аристотел нагласува дека постојат пет основни начини на препознавање во трагедијата: а) препознавање со помош на знаци при што се разликуваат, прво, знаци од природата (на пример, ѕвезди) и, второ, придобиени знаци (лузни/ белези на телото, накит, облека и слично); б) препознавања измислени од самиот поет (вештачки), односно кога самиот лик кажува кој е; в) препознавање по досетување, односно кога некој од ликовите ќе се сети на нешто од минатото со некаков поттик (песна, слика и слично); г) препознавање со размислување и заклучување – тоа е начин на препознавање кога се заклучува едно нешто врз основа на нешто друго; д) препознавање од самите собитија со изненадување преку веројатни случки (како што е во трагедијата „Цар Едип“ од Софокле), а за ваквиот начин на препознавање Аристотел вели дека е најдобар, односно најуспешен: „Од сите, пак, е најарно она препознавање што произлегува од самите собитија кога настанува изненадувањето преку веројатни случки, како што е во Софоклевиот *Ојдип*... Значи само ваквите препознавања се ослободени од измислените знаци и ѓердани. На второ место доаѓаат оние препознавања што произлегуваат од заклучување“. (Аристотел, 1990: 59).

*Характерите* (или карактерите), всушност, се особините/ својствата на лицата што дејствуваат, односно на ликовите во трагедијата. Характерите се добиваат поради или преку дејствувањата: „Затоа тие и дејствуваат, не за да ги подражаваат характерите, ами тие ги добиваат своите карактери поради самите дејствувања“. (Аристотел, 1990: 45). Според Аристотел, характерите треба да бидат примерни, прилични, соодветни и доследни. За примерните карактери Аристотел објаснува: „Еден човек ќе има некаков (определен) карактер, ако говорот или дејството негово покажува, како што е речено, некаква волја (намисла); тој ќе има добар карактер ако покажува добра волја“. (Аристотел, 1990: 56). Покрај тоа, характерите треба да бидат прилични, односно ним да им прилегаат особините што ги добиваат, „зашто има на пример човек по карактер храбар, но не ѝ приличи воопшто на жена да биде храбра или страшна“. (Аристотел, 1990: 56). Характерите, исто така, треба да бидат соодветни, односно да ѝ одговараат на реалноста. Овде, очигледно, Аристотел се повикува на своето сфаќање на сета уметност како мимезис што, секако, има допирни точки со стварноста, односно со реалноста. Кога Аристотел вели дека характерите треба да ѝ одговараат на реалноста, тој упатува на тоа дека характерите треба да бидат онакви какви што се во стварноста, односно во реалниот живот. И, конечно, характерите треба да бидат доследни (правилни), односно да останат исти од почетокот до крајот на дејството во трагедијата. Дури и тогаш кога характерите се недоследни, нагласува Аристотел, тие треба да останат доследни во недоследноста: „Зашто, и ако би бил некој што му послужил на поетот за подражавањето недоследен и ако би претставувал образец на ваков карактер, тој сепак треба да биде доследен во недоследноста (т.е. да биде недоследен на доследен начин)“. (Аристотел, 1990: 56). Како и на многу други места, односно како и за други својства на трагедијата, и за характерите Аристотел инсистира на категориите нужност и веројатност: „Меѓутоа, и во характерите исто како и во составот на собитијата секогаш треба да се бара или нужното или веројатното, така што да биде или нужно или веројатно таквиот човек така да зборува или да дејствува, и ова да станува по она според нужноста или според веројатноста“. (Аристотел, 1990: 57).

*Изразот* (текстот) е, всушност, говорот на лицата што дејствуваат. Изразот претставува објаснување преку именување на предметите (на нештата, на работите). За изразот (говорот) и за расудувањето (мислите) Аристотел посветил неколку глави од *Поетиката* во кои зборува за деловите на говорниот израз (глава 20), за мислата и за начинот на говорот (глава 19), за видовите на именката (глава 21) и за поетскиот израз и стил (глава 22). Во врска со изразот, односно со говорниот израз, се наведуваат неколку негови делови како што се глас, слог,

сврзник, именка, глагол, член, падеж и реченица, а потоа се појаснуваат детално сите овие делови на изразот. Посебно место во изразот Аристотел ѝ дава на метафората: „Голема работа е да знае човек да се служи со секој од речените видови како што прилега: и со сложенките и со глосите (провинцијализмите), а најмногу кога поетот знае добро да се служи со метафората; зашто само тоа не може да се наследи од друг и претставува знак на висока надареност; а доброто служење со метафората, имено, значи способност да се согледа сличното“. (Аристотел, 1990: 69). Покрај тоа, во упатствата за соодветната употреба на изразот Аристотел опоменува за примената на изразот во контекст на дејството: „Што се однесува до изразот, нему треба да му се обрне особено внимание во оние делови кај што нема (толку) дејство, ниту сликање на карактери ниту мисли, зашто инаку премногу сјајниот говор би ги засенил и карактерите и мислите“. (Аристотел, 1990: 73).

*Расудувањата* (односно мислите) се оние делови од говорите со коишто нешто се докажува дека е или дека не е или, пак, се искажува некое општо мислење. И во објаснувањето на овој дел од содржинскиот аспект на трагедијата доаѓа до израз аналитичноста на Аристотел кој зборува за тоа кои се деловите на говорот што му припаѓаат на расудувањето: „А на мислата се однесува поправо она што треба да се подготвува со помошта на говорот. Тука доаѓаат како негови делови: докажувањето, побивањето, подготвувањето на чувства (афекти), како што е жалта или стравот или гневот и други слични, па и претставувањето на нешто поголемо или помало“. (Аристотел, 1990: 63).

*Гледањето* (односно претставата), всушност, се однесува на сценското прикажување на трагедијата. Тоа е она што ние денес го нарекуваме театар, т.е. театарска претстава. Според важноста (значајноста), овој дел од трагедијата Аристотел го става на последно место затоа што, според него, претставата има најслаба врска со уметноста (со поезијата): „...а сценското прикажување вистина најмногу ја плени душата, но е во најслаба врска со уметноста и најмалку својствено на поетиката; зашто ефектот на трагедијата треба да се добие и без претстава и без артисти, а освен тоа во уредувањето на сцената поважна е вештината на сценографот одошто поетската уметност“. (Аристотел, 1990: 46).

*Музиката композиција* е најважниот дел од украсите во трагедијата, вели Аристотел. Таа е реализирана и претставена преку хорот во трагедијата. И за овој дел од трагедијата Аристотел дава упатства за поетите, односно за авторите на трагедиите: „Што се однесува пак до хорот, треба да се земе и тој како еден од артистите и да биде и тој дел од целото и да земе учество (на сцената), не како кај Еврипид, ами како кај Софокле. Кај мнозина од поетите хорските песни не се чувствуваат потесно сврзани со (содржината на) својата фабула одошто со (некоја) друга трагедија. Затоа тие си пеат 'припевки', онака како што започнал да прави прво (поетот) Агатон. Туку, каква би била разликата помеѓу пеењето такви вметнати песни и пренесувањето на еден текст или на цела епизода од една во друга драма?“. (Аристотел, 1990: 62).

Покрај деловите на трагедијата од нејзиниот содржински аспект (или делови на трагедијата што треба да се сфатат како видови, како што нагласува Аристотел), во *Поетиката* се наведени и деловите на трагедијата од нејзиниот формален аспект, односно деловите на трагедијата според нејзината надворешна поделба (според квантитетот). Имено, според формата, трагедијата ги има следните делови: а) пролог; б) епизода; в) ексод (исход); г) хорски делови (песни). *Прологот* е оној цел дел од трагедијата што се наоѓа пред првото настапување на хорот. *Епизода* е цел дел на трагедијата што се наоѓа меѓу две цели хорски песни. *Ексодот* (исходот) е оној цел дел од трагедијата по којшто нема повеќе хорска песна. *Хорските делови* ги претставуваат песните на хорот во трагедијата. Постојат два вида хорски песни: хорски парод и хорски стасим. Хорски парод е првата песна на целиот хор, односно таа го претставува доаѓањето, пристапувањето на хорот. Хорски стасим е песна што хорот ја пее стоејќи откако ќе излезе на сцената. Освен овие, постои и комот, односно тажачка песна: „комот (тажачка, редба) е заедничка тажовна песна на хорот и на оние од сцената“. (Аристотел, 1990: 52).<sup>51</sup>

<sup>51</sup> Овие делови на трагедијата (според квантитетот) се дадени во *Поетиката* во глава 12 за која Петрушевски коментира дека или била многу оштетена и не се наоѓа на своето првобитно место или, пак, не е автентична, односно не е од Аристотел, туку од некој подоцнеж автор. (Аристотел, 1990: 92).

Аристотел мошне прецизно ги детерминира и трагичните лица и јунакот на трагедијата. *Трагичен јунак*, според Аристотел, е човек што не се одликува со својата добродетел и праведност, ниту пак поради својата лошотија и злоба запаѓа во несреќа, туку поради некоја грешка и тоа треба да биде некој од оние луѓе што се наоѓале во голема слава и среќа, каков што е, на пример, Едип. Треба да се има предвид дека Аристотел зборува за тоа каков треба да биде трагичниот јунак во најуспешните трагедии и тоа е потенцирано во *Поетиката*:

„Бидејќи, значи, композицијата на најубавата трагедија треба да биде не проста ами заплетена и тоа преку подражавање на страшни и жални собитија, зашто е ова специфично за оваа уметност, јасно е прво дека не треба да се прикажуваат примерни мажи како преминуваат од среќа во несреќа, зашто тоа не предизвикува ни страв ни жал ами гнасење; па ни сосем лоши како минуваат од несреќа во среќа, зашто тоа е најмалку трагично од сè бидејќи нема ништо од она што треба да го има, оти не е ни хумано, ни жално ни страшно; па ни мошне злобен човек како паѓа од среќа во несреќа, зашто ваквиот состав би можел да содржи нешто хумано но ниту жал ниту страв, бидејќи жалта се јавува за оној човек што е незаслужено несреќен а стравот за човек сличен и близок, така што не би било ни жално ни страшно она што се случува. Останува, значи, (да се прикажува) оној (човек) што се наоѓа меѓу двајцава. А тој би требало да биде таков човек што не се одликува со својата добродетел и праведност ниту пак поради својата лошотија и злоба запаѓа во несреќа, ами поради некоја грешка, и тоа треба да биде некој од оние луѓе што се наоѓале во голема слава и среќа... Според тоа, најубавата трагедија од уметничка гледна точка може да се добие од таквиот состав. Затоа и грешат (сите) оние што му забележуваат на Еврипида дека тоа го спроведува во своите трагедии и многу од нив свршуваат со несреќа; зашто е тоа, како што рековме, правилно, а доказот за тоа е сосем јасен: ваквите трагедии, ако успеат, се покажуваат на сцените и на натпреварите како најтрагични, па и Еврипид, иако во другите детали не е одличен мајстор, сепак се гледа дека е најтрагичен меѓу поетите“. (Аристотел, 1990: 52-53).

Еден од суштинските сегменти на трагедијата е и *трагичниот ефект* кој претставува предизвикување на чувство на жал и страв кај реципиентите (кај читателите или гледачите). Според Аристотел, постојат три основни начини за постигнување на трагичниот ефект, односно на чувство на жал и страв: а) дејството да се врши со полна свест и знаење (од страна на оние што тоа го прават); б) дејството да се врши несвесно, а подоцна оние што го вршат дејството да разберат дека им бил близок оној кому му нанеле непоправлива штета; в) кога некој се готви да направи некое непоправливо дело поради незнаење, но да разбере пред да го стори делото. „И нема друг случај надвор од овие: значи, или мора да се изврши злосторството или не, и тоа, или свесно или без знаење“. (Аристотел, 1990: 55). И во врска со трагичниот ефект Аристотел ја појаснува разликата меѓу драмскиот текст и театарската претстава:

„Страшното и жалното, значи, можат да се добиваат и со гледањето, а можат да се постигнуваат и со самиот состав на собитијата, што е подобро и (укажува на дело) од подобар поет. Зашто фабулата треба да се состави така што, и без гледање, оној што само ќе чуе за собитијата како настануваат и да затрепери и да сети жал од самото она што се случува; што би доживеал некој кога ќе ја чуе содржината на *Ојдип*. Постигнувањето, пак, на тие нешта (само) преку гледањето, од уметничка гледна точка е послабо и има нужда од режија. Оние пак што со гледањето (постановката) не го постигнуваат страшното ами само згрозување, тие немаат ништо заедничко со трагедијата“. (Аристотел, 1990: 54).

Според Аристотел, секоја трагедија се состои од *заплет* и *расплет*. *Заплетот* е од почетокот на драмата до она место каде што започнува преминувањето од среќа во несреќа или од несреќа во среќа. *Расплетот* е оној дел од драмата од каде што започнува преминувањето од среќа во несреќа или од несреќа во среќа па до крајот на драмата. И за овие два дела од трагедијата Аристотел дава упатства за поетите: „Мнозина (поети) знаат да направат добар заплет, а расплетот им е лош; а треба и во едното и во другото да се биде добар мајстор; зашто е нужно, како што често (обично) се вели, да се има на ум дека од трагедијата не треба да се прави епски состав. Под 'епски', пак, овде го разбираам долгото и опширно раскажување, како на пример кога би зел некој да ја обработи целата содржина на *Илијадата*...“ (Аристотел, 1990: 62) „зашто она што е позбиено произведува поубав впечаток одошто она што е развлечено во подолго време. Го имам пред вид случајот, кога би го изнел некој, на пример, Софоклевиот *Ојдип* во онолку стихови колку што има *Илијадата*“. (Аристотел, 1990: 79).



Во *Поетиката* Аристотел нуди и една класификација на трагедијата на видови. Имено, постојат четири видови на трагедијата: а) едноставна (односно, проста); б) сложена (односно, заплетена); в) патетична; г) етичка. *Едноставна* (проста) е онаа трагедија во која нема доминација на пресврти и препознавања. *Сложена* (заплетена) е трагедијата која е составена од пресврти (перипетии) и препознавања, односно во која доминираат пресврти и препознавања. *Патетична* е трагедијата која е полна со страдања. *Етичка* е онаа трагедија во која доминираат издиференцирани карактери.

Во врска со книгата „За поетиката“ и со тезите на Аристотел за трагедијата и за уметноста воопшто постојат неколку заблуди чиешто потекло треба да се бара во ренесансата и во неокласицизмот. За тие заблуди свој коментар дава и Михаил Д. Петрушевски, преведувачот на *Поетиката* на македонски јазик. Ќе спомнеме овде само две заблуди што се непосредно поврзани со трагедијата, но и општо со драмата. Имено, се зборува за таканареченото тројно единство во драмата (единство на дејството, времето и местото) и тоа често му се припишува на Аристотел што, се разбира, е сосема погрешно. Аристотел јасно зборува само за единство на дејството (поточно за „единство на фабулата“, како што гласи насловот на осмата глава од *Поетиката*), а сето друго е само имплицитно изведено од бројни негови искажувања. Истото се однесува и на фамозната „катарза“ за што Петрушевски е дециден: „Всушност нема кај Аристотела никаква 'теорија за катарзата'. Тоа е по секоја веројатност исто така една заблуда, раширена од времето на ренесансата и до денес“ (Аристотел, 1990: 31).

Но, како и да е, останува фактот дека книгата „За поетиката“ на Аристотел е од огромно значење за науката за книжевноста и тоа, пред сè, затоа што извршила огромно влијание врз подемот на драматургијата и воопшто на теоријата на книжевноста.

#### 4.2. Актантниот модел на Грејмас

Алжирдас Жилиен Грејмас (1917-1992) е еден од најзначајните француски семиотичари од епохата на структурализмот и постструктурализмот. Неговите лингвистички, семиотички, фолклористички, антрополошки и книжевни истражувања се темелат врз делата на поголем број претходници како што се Фердинанд де Сосир, Владимир Проп, Клод Леви-Строс, Морис Мерло-Понти и други. Во студиите со наратолошко-интерпретативен карактер често се цитира и се практикува неговиот таканаречен актантен модел кој називот го добил според изолираната единица што Грејмас ја нарекува *актант*. Мошне солидна разработка на актантниот модел изврши Ан Иберсфелд, француска теоретичарка на драмата и на театарот, во нејзината книга „Читање на театарот“ (*Lire le théâtre*, 1977) каде што се демонстрира применливоста на овој модел и во областа на драмата, односно на театарот. (Ibersfeld, 1982).

*Актантот* претставува, всушност, синтаксичка единица на рамниште на длабинската структура на текстот. Станува збор за еден конструиран книжевно-теориски термин којшто ги означува, пред сè, односите меѓу дејствителите во една наративна или во една драмска книжевна длабинска структура. Грејмас го гради својот основен модел преку екстраполација<sup>52</sup> на синтаксичката структура. Како што во реченицата има составни елементи коишто имаат своја посебна функција и коишто се меѓусебно поврзани со тие свои улоги (подмет/ субјект, прирок/ предикат, предмет/ објект и така натаму), така и на длабинското ниво на текстот (наративен или драмски) постојат составни елементи коишто имаат своја функција и коишто се поврзани во една сложена мрежа од меѓусебни предикативни односи, а што се составен дел на таканаречената наративна граматика.

За разлика од Владимир Јаковлевич Проп, којшто во сказните издели седум „ликови“, односно „сфери на дејствување“, а кои би можеле да ги наречеме и „улоги“ како што потенцира Јордан Стојаноски (2010: 139-152), Грејмас izdelува шест актанти (актантни функции) со чија помош може да се опише длабинската структура на секое наративно или драмско книжевно дело. Тоа се следните актантни функции: а) субјект; б) објект; в) адресант/ испраќач; г) адресат/ примач; д) помошник; е) противник. *Субјект* претставува актант кој се стреми кон остварување на одредена зацртана цел (конкретна или апстрактна). Таа цел се

<sup>52</sup> *Екстраполација* значи примена на законитости што се утврдени во едно научно подрачје, во една поширока и сè уште непроучена област.

нарекува предмет (објект) на желбата на субјектот. Субјектот може да биде колективен (една група која се стреми кон одредена цел). За разлика од сите други актанти, субјектот не може да биде апстракција. Субјектот секогаш е живо битие, претставено како живо и како дејствено. (Ibersfeld, 1982: 61). *Објект* е актант кој ја претставува целта кон која се стреми субјектот. Тоа е предметот на желбата на субјектот. *Адресант* (испраќач) е актант (некој или нешто) кој го води (иницира, поттикнува, наведува) субјектот да се стреми кон реализирање на зацртаната цел. *Адресат* (примач) е актант којшто има полза од дејството на субјектот, односно од остварувањето на целта кон која се стреми субјектот како актант. *Помошник* е актант кој му помага на субјектот во остварувањето на зацртаната цел, односно да стигне до објектот. *Противник* е актант кој му одмага, кој го попречува субјектот да ја реализира зацртаната цел, односно го попречува да стигне до објектот. Овие шест составни елементи на актантниот модел на Грејмас се меѓусебно поврзани и интерактивни. Врз основа на тоа, Иберсфелд нуди опис на овој модел во една реченица. Имплицитната реченица на актантниот модел на Грејмас, според Ан Иберсфелд, би изгледала вака: „Воден од дејството на испраќачот (адресантот, А1), субјектот (S) трага по објектот (O) во полза или по желба на примачот (адресатот, А2) којшто може да биде конкретен или апстрактен. Во таа потрага субјектот има помошници (P) и противници (Pr.)“. (Ibersfeld, 1982: 53).

Актантниот модел е мошне функционален и во интерпретациите на драмскиот текст со оглед на тоа што драмската структура е, пред сè, дејствена (во неа се претставуваат настаните преку лица што дејствуваат).<sup>53</sup>

#### 4.3. Драмските стапици на Стефановски

Во 2003 година Горан Стефановски ја објави својата „Мала книга на стапици“ („Табернакул“, Скопје) со сугестивниот поднаслов „помогало за пишување драми“. Со поднасловот се нагласува намената, односно целта на содржината од оваа книга – да се предочи еден збир од упатства за пишување, односно за „правење“ на драма, зашто создавањето на драма и воопшто на книжевно-уметнички дела, според Стефановски, е уметност, вештина, односно занает:

„Оваа книга нуди помош во таа смисла. Таа е малечок алат, инструмент кој можете да го користите на ваш начин. Алатот, се разбира, не работи сам по себе. Тој мора да се користи за да биде корисен, и мора да се научи како да се користи. Овој 'драматуршки' инструмент нема да напише драма за вас, но може да ви помогне *вие* да напишете драми. Алатот е едноставен, но тој се користи за создавање сложена магија“. (Стефановски, 2003: 9).

Вистина е, значи, дека во оваа книга Стефановски нуди алатки (инструменти) со чија помош може да се напише (да се „направи“) драма, но вистина е, исто така, дека тие алатки може да се исползуваат за анализирање/ интерпретирање на веќе постоечката драмска продукција. Имено, овие упатства на Стефановски може да ни послужат за да ги откриеме, пред сè, драмските точки (драмските позиции) во кои е концентрирана драмската енергија или калоричната вредност, како што вели Стефановски, на која било драма. Тоа, секако, значи дека „Мала книга на стапици“ има нормативен карактер, но таа може да послужи и за дескриптивно-интерпретативни цели во однос на драмските текстови.

Определбите на драмата како книжевно-уметнички текст кај Горан Стефановски се идентични со определбите на драмата кај Аристотел во неговата книга „За поетиката“. Имено, Аристотеловиот мимезис (подражавање) како суштинско својство на драмската уметност го наоѓаме и кај Стефановски во неговите елаборации за драмскиот инстинкт:

„Добар дел од животот го имам поминато во театар. Кога имав пет години, мајка ми ја убија на сцена, на крајот на една мелодрама во која таа ја играше романтичната хероина. Таа *симулираше* смрт, ја *имитираше* смртта, не ја опишуваше и не зборуваше за неа, туку ја *покажуваше*. По претставата таа ми кажа дека е сè уште жива, дека тоа е само преправање, иако јас не ѝ верував. Ниту тогаш, ниту подоцна. Но од тој момент почна да ме фасцинира разликата меѓу фактот и фикцијата, меѓу реалноста и илузијата, меѓу сцената и кулисата, меѓу она што се *причинува* и она што *е*“. (Стефановски, 2003: 13).

<sup>53</sup> Подетално за актантниот модел на Грејмас зборуваме подолу во делот „Наратологија (теорија на прозата)“.

Очигледно е дека во овој цитиран фрагмент од Стефановски се дадени поголем број синоними за мимезисот, односно за драмската уметност како мимезис, со што е нагласен „покажувачкиот“ карактер на драмата наспроти „раскажувачкиот“ карактер на епиката (расказ, новела, поевст, роман). Во драмата, односно во трагедијата, како што тврди Аристотел, настаните не се претставуваат со раскажување, ами со подражавање преку лица што дејствуваат. Тоа што е *мимезис (подражавање)* кај Аристотел, кај Стефановски го наоѓаме во една подолга низа од синоними коишто го дообјаснуваат мимезисот: *симулирање = имитирање = покажување = преправање = фикција = илузија*. Од друга страна, и тезата за човекот како миметичко (подражавачко, имитативно) битие, што е значајна причина и веројатно предуслов за уметничкото творење, ја среќаваме и кај Аристотел и кај Стефановски. Кај Аристотел читаме: „...подражавањето им е вродено на луѓето уште од детска возраст; по тоа тие и се разликуваат од другите живи суштества што се најмногу склони кон подражавање, што своите први знаења ги постигнуваат преку подражавање и што сите луѓе уживаат во подражавањето“. (Аристотел, 1990: 40). Идентичен став среќаваме и кај Горан Стефановски: „Сите лесно играме разни улоги во животот затоа што сите имаме вроден инстинкт за имитација; ние луѓето сме имитативни суштества“. (Стефановски, 2003: 14). Предочените паралели во голема мера го олеснуваат разбирањето на суштинските особености на драмата како книжевен род.

Откако ќе ги елаборира најосновните својства на секој драмски текст, Стефановски појаснува дека драмите, всушност, не се пишуваат, ами се прават од драмски агли (драмски пресврти, драмски кривини, драмски стапици). Стефановски појаснува:

„Чарли Чаплин има направено 150 сјајни драмски пиеси без употреба на зборови. Кој е нивниот материјал? Тој употребува драмски агли, пресврти, кривини. Тоа се основните единици на драмското структурирање. Ако ја погледнеме структурата на секоја драмска сцена, или пак на кој било виц, ќе забележиме дека има еден момент каде што насоката на движењето се менува, каде што правата линија формира агол, прави нагол пресврт, фаќа кривина, неочекувано се крши, формира лак. Овој агол ја содржи драмската тензија на сцената, тука се крие драмскиот пресврт, нејзината драмска енергија, нејзината драмска калорична вредност. Овој драмски агол се гради, се структурира, се прави, тој не се пишува. Занаетот (умешноста) на драмската градба е посебна дисциплина, само номинално поврзана со пишувањето“. (Стефановски, 2003: 22-23).

Јасно е дека, според елаборациите на Стефановски, основни единици на драмската структура се *драмските агли (драмски пресврти, драмски кривини)*. *Драмскиот агол* е момент каде што насоката на движењето се менува, каде што правата линија формира агол; тоа е драмска тензија на сцената, односно драмски пресврт. Ваквите места во драмата Горан Стефановски ги нарекува *драмски стапици*. Цело едно поглавје од книгата е посветено на определбата и на начините за поставување на драмските стапици. Овие драмски елементи не се некакви чисти апстракции, туку многу често се дел од нашето секојдневие, а тоа е илустрирано на сосема едноставен и разбирлив начин:

„Сиот свет можеме да го разгледаме како серија стапици. Стапици со кои луѓето ловат или од кои бегаат за да не бидат уловени, стапици кои ги поставуваат за други или стапици во кои самите бидуваат фатени, стапици со кои напаѓаат или стапици кои ги избегнуваат. Создадете навика сè да видите како можна стапица, како потенцијален драмски материјал. Вашите секојдневни алишта се соодветни за по дома, но истите тие алишта лесно ќе се претворат во стапица ако со нив отидете на свечена вечера кај некоја кралица. Ако престанете да дишете, по 30 секунди прво ќе поцрвените, па потоа ќе помодрите, па ќе се претворите во клопче кое се бори за гол живот, фатено во стапицата на преживувањето. Ако не спиете неколку дена, умот ќе почне да ви поставува незгодни и невидени стапици... Ако сте по националност Македонец постојано ќе паѓате во стапиците на визните режими на тврдината Европска Унија. Ако ве боли забот, фатени сте во стапица на физичка болка која никој друг не може да ја сподели со вас и да сака. Ако ја погледнете вашата лична карта или пасош, ќе видите како овој документ ги содржи стапиците во кои сте фатени: прво тој сведочи за државата која го издала документот и која ве држи во својата стапица како нејзин граѓанин. Името и презимето сведочат за тоа која е стапицата на вашата нација, традиција, јазик, фамилијарно дрво и така натаму. Возраста е вашата физичка стапица; фотографијата сведочи

за стапицата на вашиот физички изглед и така натаму и така натаму. Ако наутро ја отворите вратата од својот дом и таму најдете оставено бебе, како ќе се справите со таа стапица?... Имате ли алармен уред во станот: стапица за крадците?“. (Стефановски, 2003: 30-31).

Но, Стефановски приложува примери за стапици и од областа на драмскиот занает:

„Шекспир отвора стапици во првите сцени на своите пиеси. Ричард Трети ни кажува дека сака да постави стапица за сиот свет... Во холивудските филмови исто: на самиот почеток на филмот Индијана Џонс и Џејмс Бонд се фрлени во замки од кои успеваат да се спасат на самиот крај, некаде кај одјавната шпица. Пустината станува стапица кога херојот ќе остане без вода. Човековото тело станува стапица кога е болно. Бракот станува стапица ако во него веќе нема љубов... Секоја професија крие свои замки. Сите опсесии и фобии се замки за духот. Смртноста е конечната замка за луѓето. Полот е замка, како и религиозното убедување, како и политичките идеи и така натаму и така натаму... до бесконечност“. (Стефановски, 2003: 32).

И една луцидна сугестивна забелешка на Стефановски до младите читатели на крајот од елаборациите за карактерот на драмските стапици: „Имајте на ум дека ако смислите каква било стапица (место, време, драмски лик, мотивација, ситуација...) која Холивуд сè уште ја нема искористено, можете да станете милионер пред вашата триесетта година“. (Стефановски, 2003: 34).

Постојат шест категории на драмски стапици коишто се елаборирани во „Мала книга на стапици“: „каде“; „кога“; „кој“; „што“; „зошто“; „како“.

*Драмската стапица „каде“* се однесува на стапиците на место. Тоа се, всушност, стапици на локациите каде што се случува дејството. Стефановски дава примери за можни (но и веќе практикувани) локации како драмски стапици на место: авион, воз, брод, циркус, црква, длабока шума, пустина, лифт, гробишта, куќа со сеништа, болница, внатре во човековото тело или душа, ментална болница, минско поле, канцеларија, плоштад, отворен пат, затвор, трговски центар, мочуриште, Теба, тунел, зоолошка градина и слично. (Стефановски, 2003: 39-40). На крајот од објаснувањата на секоја драмска стапица Стефановски му задава на читателот по неколку задачи, односно вежби. На пример, една од вежбите за драмската стапица „каде“ изгледа вака: „Променете го просторот на приказната за Црвенкапа: на пример Црвенкапа во космос, Црвенкапа меѓу Ескимите, Црвенкапа среде Њујорк. Забележете што ѝ се случува на целината на приказната“. (Стефановски, 2003: 41).

*Драмската стапица „кога“* се однесува на стапиците на време. Тоа се, всушност, стапици на времето или на времињата кога се случува дејството. На пример: среден век, 1492, златна есен, длабока зима, долго топло лето, преодна година, прва зора, на полноќ, точно на пладне, дел од секунда, детство, пубертет, старост, празник, матура, никогаш, сега, некогаш во старо време и така натаму. (Стефановски, 2003: 45-48). Изделуваме и овде една од задачите (вежбите) што ги нуди Стефановски во врска со драмската стапица на време: „Изберете еден елемент на 'време': на пример 'сабота навечер'. Обидете се да замислите какви сè можни стапици се кријат во 'саботната вечер'. Направете мало истражување. Пронајдете филмови кои го употребуваат ова време. Кого го гледате во стапицата на саботната вечер? Натамошното истражување ќе ве одведе во цел универзум на можности. Направете листа на разни стапици на 'саботната вечер'. Што би правел Хамлет во сабота навечер? Што би можела да прави баба ви во сабота навечер?“. (Стефановски, 2003: 49).

*Драмската стапица „кој“* се однесува на стапиците на карактерот, односно на драмскиот лик. Тоа се стапици на физичките (тело), менталните (душа) и социјалните (општество) својства на драмскиот лик. Во оваа категорија спаѓаат и *предметите како стапици*, односно она со што се изведува дејството. Примерите се разложени според типот на драмската стапица на карактерот: а) телесни (физички) стапици: род, раса, пол, возраст, физички изглед и слично (снешко, вонземјани, сеништа, вампири, Одисеј, Тарзан, убав, грд, дебел, слаб, гол, слеп, инвалид, трудна жена, бебе, дете, старец, белец, Еским, Кинез, женско, машко и слично); б) душевни (ментални) стапици: агресивен, во кома, конфузен, депримиран, пијан, расположен, алчен, идиот, несигурен, навреден, љубоморен, упорен, фобичен, праведен, лудо вљубен, нежен, суетен и така натаму; општествени (социјални) стапици: чиновник, бизнисмен, доктор, славна ѕвезда, домаќинка, емигрант, музичар, полицаец, политичар, спортист, таксист, Македонец, левичар, аристократ, работничка класа, просјак, христијанин, муслиман, брат, татко, мајка, син и слично. (Стефановски, 2003: 53-59). Предметите, пак, може

да бидат приватни (да му служат на телото), духовни (да му служат на духот) и јавни (да им служат на професионалните и на општествените потреби на ликот). Во книгата се наведени неколку примери за предмети како драмски стапици: шапка, фармерки, кусо здолниште, сувенири, компјутери, накит, пиштол, шминка, маска, музички инструменти, телефони и така натаму. (Стефановски, 2003: 60). Вежба (задача) за драмската стапица на карактерот: „Простудирајте ги малите огласи во весниците и комерцијалните ’жолти’ страници во телефонскиот именик. Тие се библија на драмските стапици. Никогаш нема да бидете осамени и никогаш нема да имате писателски блок“. (Стефановски, 2003: 63).

*Драмската стапица „што“* се однесува на стапиците на дејството. Тоа се стапици на активностите, движењата, потфатите на драмскиот лик. Овде спаѓаат два вида стапици на дејството: а) она што ликот го прави; б) она што ликот го поднесува (она што му се прави на ликот). Најчесто станува збор, всушност, за стапици на ситуации: несреќа, прелуба, уцена, карневал, прослава, натпревар, заговор, соочување со смртта, фамилијарна кавга, борба за слобода, патување, брак, трка со време, заведување, почнување од почеток, борба за вистина, чекање, војна и слично. (Стефановски, 2003: 68-69). За драмската стапица на дејството ја izdelуваме следната вежба: „Што прави Црвенкапа во вашата верзија? Дали се крие, дали флертува, дали е заведена? Дали ситуацијата е магија, војна, љубов, одмазда, борба за опстанок, годишен одмор, потрага, елементарна непогода, омраза, сон, уцена, илузија, жртвување, откритие“. (Стефановски, 2003: 70).

*Драмската стапица „зошто“* се однесува на стапиците на мотивација. Тоа се стапици на причините поради кои ликот го изведува, односно го врши дејството. И за оваа стапица се наведуваат поголем број примери: амбиција, присила, случајно, опсесија, копнеж, љубопитност, од кеф, од здравствени причини, од инает, од алчност, омраза, хоби, надеж, љубомора, љубов, носталгија, притисок на околината, политичко уверување, одмазда, самосожалување, искушение и така натаму. (Стефановски, 2003: 73-74). Вежба: „Изберете една мотивација. На пример ’опсесија’. Обидете се да замислите какви сè можни замки се кријат во опсесијата. Знаете ли некоја од нив? Колку многу замки се наброени во психолошка енциклопедија? Има ли некоја опсесија за која Хичкок нема направено филм? Направете мала студија. Кој драмски лик би бил најмногу фатен во стапицата на оваа мотивација? Натамошното истражување ќе ве одведе во цел универзум на можности. Што мислите дека била опсесијата на баба ви?“. (Стефановски, 2003: 75).

*Драмската стапица „како“* се однесува на стапиците на точката на гледање. Тоа се стапици на аспектот, природот, односот, модалитетот и/ или визијата. Оваа стапица, всушност, се однесува на погледот на свет што ни го нуди авторот во една драма, односно какво е неговото сфаќање за човековиот живот што е рефлектирано во драмскиот текст. Според Стефановски, постојат пет базични драмски модалитети (визии) низ кои може да се гледа светот: а) трагедија; б) комедија; в) трагикомедија; г) мелодрама; д) фарса. Определбите на овие пет модалитети што ги дава Стефановски ги наведовме погоре кога зборувавме за драмските видови. Овде треба да се нагласи тезата на Стефановски дека „овие погледи на свет не постојат во чиста форма. Тие се секогаш хибриди и меѓусебни комбинации“. (Стефановски, 2003: 80). Покрај тоа, Стефановски вели дека овие разни приоди и погледи на свет може лесно да се илустрираат со поговорки: Сила бога не моли; Далеку од очи, далеку од срце; Крвта не е вода; Злосторството не се исплатува; Подели и владеј; Око за око, заб за заб; Парите се отепувачка; Никогаш не е доцна да се научи нешто ново; Браќот е лотарија и така натаму. (Стефановски, 2003: 84). И за оваа драмска стапица Стефановски наведува неколку мошне провокативни вежби од кои izdelуваме една: „Сета ренесансна љубовна поезија е базирана на идејата на *carpe diem*. Во насловот на големиот хит на Елвис Присли ова е преведено како ’Сега или никогаш’. Колку е денес релевантна таа идеја?“. (Стефановски, 2003: 85).

За сите шест категории на драмските стапици е карактеристичен принципот на иронија, односно сите отворања на стапици се иронични, нагласува Стефановски. Иронијата е исказ, често хумористичен и саркастичен, со употреба на јазик со кој едно се говори, а се мисли спротивното. На пример, иронија е тоа што Едип е единствениот кој не го знае митот во кој учествува. Кога тој ја наведува казната што треба да ја добие убиецот на Лај, не знае дека со тоа, всушност, се казнува и се проколнува самиот себеси. Стефановски појаснува: „Техниката на поставување стапици употребува методи на пронаоѓање на ироничен принцип, *обратност*,

пронаоѓање на опозит, потрага по контрадикција, воспоставување на противудар, контратежа, контраст“. (Стефановски, 2003: 90). Ова се илустрира со примери за најсилна опозиција: живот/ смрт, лево/ десно, љубов/ омраза, мир/ војна, ден/ ноќ, целат/ жртва, тело/ душа и други.

Сосема на крајот од „Мала книга на стапици“ Стефановски нуди една полезна сугестија за почетниците во драмското творештво која, секако, би можела да се однесува и за почетниците во интерпретацијата на драмски текстови, но и би можела да има и еден општ, универзален карактер:

„Кога бев дете очајнички се трудев да научам да возам велосипед. Мојот постар братучед, кој ми го зајмуваше својот велосипед, го држеше седлото и трчаше по мене. Со недели паѓав и станував и ги окрвавував колената. Се борев упорно и со страст. Одлично се сеќавам на моментот кога се свртев и видов дека братучед ми е далеку зад мене, дека ме пуштил да возам, дека сум сам! Се случи некаква мистерија! Научив една скапоцена вештина која ја немам заборавено до ден денешен. Имајте ја на ум страста од вашите детски денови!“ (Стефановски, 2003: 102).

## ПРАШАЊА И ЗАДАЧИ

1. Наведете ја дефиницијата на Аристотел за трагедијата и појаснете го значењето на деловите од таа дефиниција.
2. Кои се, според Аристотел, шесте делови на трагедијата што треба да се сфатат како видови? Објаснете.
3. Што е фабулата во трагедијата, според Аристотел, и кои се нејзините основни карактеристики?
4. Што претставува *препознавањето* како дел од фабулата во трагедијата? Објаснете во кој сегмент од трагедијата „Цар Едип“ од Софокле се случува препознавањето?
5. Кои се петте начини на препознавање во трагедијата и кој од нив, според Аристотел, е најуспешен од книжевно-уметничка гледна точка?
6. Наведете ги и објаснете ги деловите на трагедијата според нејзината надворешна поделба (според квантитетот), односно според нејзината форма, дадени во *Поетиката* од Аристотел.
7. Кои се видовите на трагедијата според Аристотел? Објаснете.
8. Пронајдете ги и објаснете ги трагичните елементи во драмата „Цар Едип“ од Софокле.
9. Наведете ги и дефинирајте ги шесте актантни функции од актантниот модел на Алжирдас Жилиен Грејмас.
10. Што е драмски агол (драмски пресврт, драмска кривина, драмска стапица) според Горан Стефановски?
11. Наведете ги и објаснете ги шесте драмски стапици од „Мала книга на стапици“ на Горан Стефановски.
12. Елаборирајте ги драмските стапици во кои запаѓаат ликовите во драмата „Парите се отепувачка“ од Ристо Крле.

## III

## НАРАТОЛОГИЈА (ТЕОРИЈА НА ПРОЗАТА)

Прозата е една од двете форми на книжевниот израз (покрај поезијата, односно стихот) која е доминантна во епскиот книжевен род (роман, повест, новела, расказ, патопис, есеј, мемоарска книжевност и слично) и таа ќе биде основниот предмет на интерес во ова поглавје од книгата. Тој предмет на интерес (прозата) е истовремено и базниот предмет на истражување во наратологијата, односно во теоријата на прозата, а тоа подразбира дека во ова поглавје, всушност, ќе се занимаваме со суштинските резултати коишто се произлезени од досегашните книжевно-теориски (поконкретно наратолошки) проучувања. Имено, во ова поглавје најпрво ќе бидат дефинирани термините *наратологија* и *проза* како фундаментални теориски ентитети коишто се обработуваат во овој дел од учебникот, по што ќе бидат елаборирани најзначајните научни модели за анализа (интерпретација) на прозните книжевно-уметнички дела: моделот за руската сказна на Владимир Јаковлевич Пропп (од неговата книга со наслов „Морфологија на сказната“), актантниот модел на Алжирдас Жилиен Грејмас заедно со анализите и доразработките на тој модел од страна на француската теоретичарка на драмата и на театарот Ан Иберсфелд, како и моделот на францускиот структуралист (и подоцна постструктуралист) Ролан Барт за функциите и индициите во раскажувачките структури. Тоа се, во суштина, формалистичко-структуралистички истражувања кои резултираа со мошне практични (и конкретни) теориски инструменти за функционални интерпретации на прозните книжевни видови. Освен тоа, посебно внимание ќе се обрне на прашањето за семиолошките определби на книжевниот лик како еден од позначајните сегменти на наративните книжевни дела. Основа за тоа ќе ни биде студијата на Филип Амон со наслов „За еден семиолошки статус на ликот“ која од поодамна ја имаме во превод на македонски јазик благодарение на професорот Атанас Вангелов кој ја подготви збирката од книжевно-теориски студии со наслов „Теорија на прозата“ (Вангелов, 1996) во која е објавена и оваа значајна студија на Амон. Покрај елаборацијата на семиолошката дефиниција на книжевниот лик, во овој дел ќе бидат обработени и основните наративни техники за семантичко интегрирање на книжевниот лик изведени од студиозните анализи на Амон, но овој дел ќе биде надополнет и со нашите согледувања за наративните техники за семантичка дезинтеграција на книжевниот лик што е својствена особено за постмодернистичката прозна продукција. Тоа значи дека овие основни модели за анализа на прозата нудат теориски инструментариум за интерпретација на проза од каков било вид и од која било стилска формација. Сосема на крајот од овој дел за теоријата на прозата е приложена во најкратки црти типологијата на книжевниот лик којашто е, исто така, преземена од веќе спомнатата студија на Филип Амон за семиолошките аспекти на книжевниот лик.

Се разбира дека остануваат надвор од овој дел на учебникот посветен на наратологијата уште голем број сознанија за преостанатите сегменти на наративните текстови коишто се, исто така, мошне значајни за анализата на раскажувачкиот дискурс, но невозможно е во книга од ваков карактер да се елаборираат сите тие сознанија до кои досега дошла науката за книжевноста. Меѓутоа, во делот каде што се приложени библиографските единици што се користени при изработката на учебникот наведени се поголем број наратолошки студии коишто може да се консултираат и да се продлабочат знаењата за карактерот на книжевните дела со наративен карактер.<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Во нашата скрипта со наслов „Наратологија“ објавена во 2012 година во Е-библиотека на веб-порталот на Универзитетот „Гоце Делчев“ во Штип се елаборираат подетално, меѓу другото, и основните наративни структури како што се, на пример, време и простор, опис и дејство, нарација и наратор, фокализација, сегменти на наративниот комуникациски канал и така натаму. (Младеноски, 2012: 15-33). Од друга страна, содржината на споменатата скрипта и искуството стекнато при нејзината изработка во голема мера помогнаа да се заокружат елаборациите за раскажувачките структури во овој дел од учебникот.

## 1. НАРАТОЛОГИЈА – ПОИМ

*Наратологијата* како книжевно-теориска дисциплина е составен дел на општата наука за книжевноста. Нејзиниот основен предмет на проучување е раскажувањето (нарацијата) или, поточно речено, структурата на раскажувањето. Иако раскажувањето, како што покажа Ролан Барт (еден од предводниците на структуралистичката школа и еден од основоположниците на наратологијата) е универзална категорија,<sup>55</sup> сепак овде се задржуваме конкретно на книжевните нарации, односно на раскажувањата во книжевноста. Но, да го погледнеме најпрво местото на наратологијата во рамките на општата наука за книжевноста.

Како што е познато, науката за книжевноста се состои од три научни дисциплини со чија помош се проучува книжевноста од различни нејзини аспекти: а) *Историја на книжевноста*; б) *Теорија на книжевноста*; в) *Книжевна критика*.

*Историјата на книжевноста* се однесува на дијахронискиот пристап кон книжевноста, односно таа го истражува, т.е. го проучува историскиот развој на книжевноста од нејзините почетоци па сè до денес. Историјата на книжевноста најчесто ги истражува биографиите на авторите, општествените околности во коишто авторите живееле и твореле, времето и условите во кои биле пишувани и објавувани книжевните дела, разните периоди од развојот на книжевноста како што се книжевните епохи (стилските формации) и книжевните правци, закономерностите според кои се појавувала, се развивала и се унапредувала книжевноста, појавата на нови книжевни видови итн.

*Теоријата на книжевноста* ги проучува начелата и принципите со чија помош се создава книжевноста, нејзините категории и критериуми. Тоа е научна дисциплина која се занимава со истражување на општите особености на книжевното дело како јазично уметничко дело, односно таа ја проучува природата на книжевните дела. Таа ги опишува принципите и законитостите со чија помош се создава книжевноста како уметност на зборот.

*Книжевната критика* е спознајна дисциплина чија основна цел е да ги вреднува, да ги валоризира книжевните дела, да дава суд за нивната естетска, односно уметничка вредност. Предмет на книжевната критика, односно на литературната критика, најчесто се новообјавените книжевни дела. Тоа значи дека книжевната критика како дел од науката за книжевноста се занимава со современата книжевност, со онаа литература што се создава во современоста.

Во рамките на *теоријата на книжевноста* во втората половина од 20 век се разви една нова научна дисциплина за проучување на спецификите на прозните книжевни дела. Таа дисциплина е детерминирана како *наратологија*.

Терминот *наратологија* произлегува од латинскиот збор *narratio* што значи *раскажување* и од *logos* што значи *наука, учење, знаење*. Наратологијата е посебна научна дисциплина која функционира како гранка на теоријата на книжевноста. *Наратологијата е книжевно-теориска спознајна дисциплина чија цел е да открие некаков вид граматика*<sup>56</sup> *на книжевните постапки во раскажувачкиот текст*.

Наратологијата како научна дисциплина произлезе од структурализмот, односно од структуралистичкиот метод во проучувањето на книжевноста. Таа се појавува во 60-тите години на 20 век во Франција, а како „година на раѓање“, како вистински почеток на наратологијата најчесто се наведува 1966 година. Во таа година во Париз е објавен осмиот број од списанието *Communications* со уводната статија на Ролан Барт кој зборува токму за наратологијата. Меѓутоа, никулците на наратологијата треба да се бараат поназад во времето, односно во првите децении од 20 век со појавата на руската формалистичка школа (1915-1925 година). Меѓу руските формалисти, на пример, е и Виктор Борисович Шкловски кој се занимава со проучување на структурните елементи на прозата и кој, меѓу другото, ја елаборира

<sup>55</sup> Подетално за универзалноста на категоријата *раскажување* ќе зборуваме во делот со наслов „Наратолошки модели“ при елаборацијата на наратолошкиот модел на Ролан Барт (да се види подолу разделот со наслов „Моделот на Ролан Барт“).

<sup>56</sup> Терминот *граматика* овде не се употребува со неговото примарно значење (наука за јазикот и за неговите законитости) туку со неговото секундарно значење: збир од основните чинители, односно од составните делови на некоја дисциплина или на некоја уметност. Конкретно, овде ние зборуваме за *граматика на прозните книжевни дела* (збир од составните делови, од чинителите и од законитостите според кои тие се структурирани).



суштинската разлика меѓу термините *фабула* и *сјџе*. Како предвесник на наратологијата треба да се смета и Владимир Јаковлевич Пропп со неговата позната книга „Морфологија на сказаната“ со која се направи голем исчекор во проучувањето на книжевните наративни структури и која беше основа за подоцнежното развивање на неколку модели за проучување и опишување на прозните книжевни текстови, каков што е, на пример, моделот на Алжирдас Жилиен Грејмас. Сепак, како што веќе нагласивме, својот вистински подем наратологијата како книжевно-теориска дисциплина ќе го доживее во 60-тите и во 70-тите години на 20 век, а во подоцнежните децении таа ќе се развива со мошне забрзана динамика.

Неколкумина книжевни теоретичари се носители на наратолошките книжевно-научни постулати. Во прв ред тука мислиме на Ролан Барт кој во својот уводник во споменатиот осми број од списанието *Communications* ги елаборира сопствените тези за општите основни структурни елементи на секоја раскажувачка структура. Таму Барт зборува за суштинските структурни елементи на нарацијата како што се *нуклеус* (примарен сегмент на нарацијата), *катализатор* (секундарен сегмент на раскажувањето којшто претставува премин од еден нуклеус кон друг) и *функции* (нарративни сегменти кои на прв поглед не изгледаат значајни, но тие ќе одиграат важна улога во натамошниот развој на раскажувањето). Покрај ова, Барт ги izdelува и *индексите* коишто се детерминираат како описи, односно како дополнителни елементи за некој предмет или настан. Подоцна Барт ќе ги доработи и ќе ги систематизира овие свои елаборации во еден општ модел на нарацијата за кој ќе зборуваме подолу. Жерар Женет, исто така, има свој значаен удел во развивањето и унапредувањето на наратолошката книжевно-теориска мисла. Неговите истражувања се насочени кон маркирање на дистинкцијата меѓу времето на раскажувањето, од една страна, и времето на самите настани во раскажувањето, од друга страна, па зборува за прикажување на времето, за уредувањето, повторувањето, зачестеноста во нарративните структури, како и за нарративниот глас, односно за носителот на нарацијата. Американскиот теоретичар Симор Четмен, пак, ќе изолира два основни сегменти на нарацијата, а тоа се *приказна* (како материјал на раскажувачкиот текст) и *дискурс* (како обработка на приказната). Четмен, исто така, ги воведува разликите меѓу *авторот* (писателот како приватна, граѓанска личност) и *раскажувачот* (кој не мора да биде идентичен со авторот), како и *имплицитниот автор* (што се однесува на општиот став, односно на основната ориентација на самото книжевно раскажувачко дело). Треба да се споменат тука и Алжирдас Грејмас кој понуди еден општ модел за функциите (дејствата) во нарративните текстови, како и Филип Амон кој во систематизирана форма понуди нови (семиолошки) аспекти за детерминирањето на книжевниот лик како еден од суштинските елементи на раскажувањето.

Во македонската книжевно-теориска средина, во однос на наратологијата, мошне значајна е дејноста на универзитетскиот професор Атанас Вангелов кој од 70-тите и 80-тите години на 20 век на наше тло ги популаризира европските структуралистички истражувања, а во тие рамки и достигнувањата на полето на наратологијата. Во таа смисла, огромен е придонесот и на универзитетскиот професор Венко Андоновски чии книжевно-теориски истражувања внесоа еден нов и свеж дух во книжевно-теориските, а во тие рамки и во наратолошките научни достигнувања во нашата држава. Исто така, за унапредувањето на наратолошката мисла кај нас свој придонес дадоа и Катица Ќулавкова, Весна Мојсова–Чепишевска, Јасмина Мојсиева–Гушева, Елизабета Шелева, Ангелина Бановиќ–Марковска, Јасна Котеска, Славица Србиновска, Луис Караниколова-Чочоровска, Иван Додовски и други.

## 2. ПРОЗА – ПОИМ

Наратологијата, во основа, се однесува на проучувањето на составните елементи во книжевната проза. *Прозата* (од латинското *prosa oratio* што значи непосреден, директен говор) претставува начин на изразување кој најчесто од метрички аспект не е толку правилно уреден како поезијата во смисла на стихот, римата, ритмот, акцентот, интонацијата итн. Прозата уште се дефинира и како врзан текст, односно дискурс. Прозата има различни функции во стандардниот и во книжевниот јазик. Во стандардниот јазик прозата се употребува за секојдневното разбирање, односно за секојдневната комуникација. Во книжевниот јазик прозата се употребува во дискурсниот книжевни видови како што се есеј, трактат, мемоарска книжевност, драма, роман, новела, поевст, расказ итн.

Прозата како книжевна форма се појавила уште во најстарите видови како што се митот и бајката, а застапена е и во фолклорните умотворби како што се басните, легендите, преданијата, приказните итн. Подоцна, со текот на развојот на уметничката книжевност и со појавата на нови книжевни видови, прозата се употребува во романот, расказот, новелата, поевста, па и во драмата.

Општ е ставот дека прозата како книжевна форма, односно како епска уметничка структура, има три основни карактеристични елементи: а) одреден настан; б) раскажувач (наратор); в) слушател (читател, реципиент). Сепак, прозата претставува една сложена книжевна наративна структура којашто има бројни составни (структурни) елементи како што се фабула, сиже, теми, мотиви, дејства, описи, ликови, актанти, настани, ситуации итн.

### ПРАШАЊА И ЗАДАЧИ

1. Што претставува наратологијата како книжевно-теориска дисциплина?
2. Објаснете кога се појавуваат никулците (зачетоците) на наратологијата?
3. Во кој период се појавува наратологијата како научна дисциплина и кога се случува нејзиниот подем?
4. Наведете ги најзначајните претставници на наратологијата и нивните конкретни научни истражувања.
5. Кои се позначајните истражувачи на полето на наратологијата во македонската книжевна наука?
6. Како е класифицирана книжевноста според формата на книжевните дела?
7. Што е проза? Објаснете.
8. Кога се појавила прозата како книжевна форма?
9. Кои книжевни видови се напишани во прозна форма?
10. Наведете ги и објаснете ги основните разлики меѓу прозата и поезијата.

### 3. НАРАТОЛОШКИ МОДЕЛИ

Три суштински аналитичко-интерпретативни модели од областа на наратологијата детално ќе бидат елаборирани во овој дел од книгата. Тоа се моделите на Владимир Јаковлевич Проп (1895-1970), на Алжирдас Жилиен Грејмас (1917-1992) и на Ролан Барт (1915-1980). Проп го понуди моделот на руската сказна со кој, според неговото тврдење, може да се опише секоја сказна во светот; Грејмас го приложи актантниот модел со кој се опишуваат дејствата (поточно кажано, односите меѓу дејствителите) во наративниот текст; Ролан Барт, пак, зборува за *функциите* и *индициите* коишто се општи елементи на раскажувањето како универзална категорија. Освен тоа, во ова поглавје се обработуваат и семиолошките аспекти на книжевниот лик врз основа на една значајна наратолошка студија со наслов „За еден семиолошки статус на ликот“ од францускиот книжевен теоретичар Филип Амон (роден 1940 година).

#### 3.1. Моделот на Владимир Јаковлевич Проп

Книгата „Морфологија на сказната“ од Владимир Проп за првпат е објавена во 1928 година во Русија. Во времето кога се појавила, оваа книга не предизвикала голем интерес кај научната и пошироката јавност. Нејзината популаризација и актуелизација се случува во 1958 година со американскиот превод (на англиски јазик) проследен со предговор од Сватава Пиркова-Јакобсон. Во 1969 година во Русија е објавено второто издание на книгата „Морфологија на сказната“ од Проп. Исто така, оваа книга е преведена на бројни јазици – италијански, француски, германски итн. Во 2009 година книгата „Морфологија на сказната“ е преведена и на македонски јазик. Владимир Проп е пионер на структуралната фолклористика, застапник на формалистичките истражувања, но и зачетник на структурализмот како мошне значаен метод во проучувањето на книжевноста.

Проп му дава историско првенство на митот над сказната, односно според него прво настанал митот, а потоа со десакрализацијата на митот<sup>57</sup> настанува сказната. Според Проп, во проучувањето на сказните треба да се имаат предвид двата клучни приода – *синхронија* и *дијахронија*. Синхронијата го подразбира проучувањето на структурата на сказната, а дијахронијата се однесува на проучувањето на историскиот развој на сказната. Проп смета дека најпрво треба да се проучи структурата на сказната (синхронија), а дури потоа да се тргне во создавање на еден историски преглед на сказната (дијахронија). Или, како што вели Проп: „Јасно е дека пред да го поставиме прашањето: *од каде потекнува сказната?*, треба да се одговори на прашањето: *што е сказната?*“ (Проп, 2009: 27).

Терминот *морфологија* Проп го презема од ботаниката. *Морфологијата, всушност, е наука за формите*. Оваа дисциплина, заедно со нејзините методи на работа, Проп ја пренесува на рамништето на сказната, односно во теоријата на книжевноста, со што ја создава синтагмата *морфологија на сказната* што подразбира проучување на формата, односно на структурата на сказната, а неговата крајна цел е да создаде еден општ модел на сказната со кој ќе може да се опишат сите сказни во светот.

На почетокот од својата книга, Проп нуди една општа слика за дотогашните проучувања на сказната како народна умотворба, но и воопшто на дотогашните проучувања на народното творештво. Проп дава забелешки за бројните дотогашни несоодветни класификации на народните приказни при што аргументирано ги посочува нивните конкретни слабости. Проп се задржува особено врз работата на двајца негови претходници – *Александар Веселовски* и *Жозеф Бедие*.

Според *Веселовски*, *мотивот* е најмалата раскажувачка единица којашто натаму не може да се расчленува („Под мотив јас ја подразбирам наједноставната единица на раскажувањето“, вели *Веселовски*). Но, Проп не се согласува со *Веселовски* дека мотивот е најмалата и нерасчленлива единица на раскажувањето и тој покажува и докажува дека мотивот може и натаму да се расчленува. Според *Бедие*, пак, во сказната *има постојани и променливи величини*. Постојаните, суштинските величини *Бедие* ги нарекува *елементи*. Но, Проп му

<sup>57</sup> Митот најчесто се дефинира како света приказна преку која луѓето во дамнешните времиња се обидуваат да ги објаснат појавите во природата коишто за нив во тоа време претставувале мистерија.

забележува на Бедие дека не го определил докрај поимот „елементи“ и нејасно е кои се и што се тие постојани величини.

Проп се согласува со Веселовски дека треба да се трага по најмалата раскажувачка единица и потоа таа прецизно да се дефинира (да се определи), а исто така се согласува со Бедие дека во сказните постојат постојани и променливи величини. Но, тој не се согласува со Веселовски дека мотивот е најмалата единица на раскажувањето, а на Бедие му забележува дека е неопходно прецизно да се дефинираат променливите и непроменливите елементи во сказната.

Од анализата на сто руски сказни Проп дошол до заклучокот дека во сказните навистина има постојани (непроменливи) и непостојани (променливи) величини. Според Проп, постојани величини (елементи) во сказните се *функциите на ликовите (дејствата)*, а променливи величини се *ликовите*, односно *сферите на дејствување* (вршителите на дејството, односно носителите на функциите).

### 3.1.1. Функции на ликовите (непроменливи елементи на сказните)

Преку анализа и компарација на неколку конкретни примери од руските сказни Владимир Проп покажува и докажува дека функциите на ликовите се непроменливи, а ликовите (сферите на дејствување, улогите) променливи величини во сказните. Тој ги дава следните примери:

1. Царот му дава орел на јунакот. Орелот го носи јунакот во друго царство;
2. Дедото му дава коњ на Сученко. Коњот го носи Сученко во друго царство;
3. Волшебникот му дава кајче на Иван. Кајчето го носи Иван во друго царство.

Проп обрнува внимание на дејствата и на ликовите во трите примери и заклучува:

„Во наведените случаи има постојани и променливи величини. Се менуваат имињата (а со нив и атрибутите) на ликовите што дејствуваат, но не се менуваат нивните дејства или функции. Оттука доаѓа и заклучокот дека сказната често им припишува еднакви дејства на различни ликови. Тоа ни овозможува да ја изучуваме сказната според функциите на ликовите... За изучувањето на сказната е важно прашањето *што* прават ликовите во сказната, а прашањето *кој* прави и *како* прави – тоа се веќе прашања само за дополнително изучување... Значи, функциите на ликовите се основни делови на сказната и токму нив, пред сè, треба да ги издвоиме. За да се издвојат, функциите треба најпрво да се определат. Определувањето треба да тргнува од две гледни точки. Прво, тоа во никој случај не треба да се базира на ликот-вршител на функцијата. Определбата најчесто претставува именка што го изразува дејството (забрана, испитување, бегство и сл.). Второ, дејството не може да се определува надвор од своето место во текот на раскажувањето. Треба да се зема предвид тоа значење кое го има одредена конкретна функција во текот на дејството“. (Проп, 2009: 43-45).

Функцијата на ликот Проп ја дефинира на следниот начин:

*Под функција на ликот се подразбира постапката на ликот определена од аспект на нејзиното значење за текот на дејството.* (Проп, 2009: 45).

Во врска со функциите на ликовите во сказните, Проп доаѓа до четири клучни заклучоци:

1. *Функциите се постојани, непроменливи елементи на сказната, независно од тоа кој и како ги изведува;*
2. *Бројот на функциите во сказната е ограничен. Во сказните има 31 функција.*<sup>58</sup>
3. *Редоследот на функциите во сказните секогаш е еднаков.*
4. *Сите сказни имаат структура од ист тип.*

Во третата глава од книгата „Морфологија на сказната“ Проп ги наведува и ги објаснува функциите на ликовите во сказните. Според Проп, како што наведовме, постојат 31 функција на ликовите во сказните. Во продолжение се наведени функциите на ликовите со кратко појаснување. (Проп, 2009: 50-90).

<sup>58</sup> Бројот на функциите (31) се однесува општо за сказните. Во врска со бројот на функциите во секоја конкретна сказна и со нивниот редослед Проп потенцира: „Пред сè, треба да се каже дека сите сказни никако не ги имаат сите функции. Но, тоа воопшто не го менува законот на редоследот. Отсуството на некои од функциите не го менува распоредот на другите“. (Проп, 2009: 46-47).

### I. Оддалечување

Еден од членовите на семејството се оддалечува од дома. Вообичаени се следните форми на заминување: на работа, во шума, по трговија, во војна, по некоја „работа“. Засилена форма на оддалечување претставува смртта на родителите.

### II. Забрана

На јунакот му се изрекува забрана, односно наредба/ налог. На пример: „Во таа одаја немој да сиркаш“; „Ако дојде баба Јага, ништо не зборувај, молчи“. Обратна форма на забрана претставува наредбата или налогот: да се однесе појадок на нива, да се земе со себе братот во шумата и слично. Проп ја појаснува сличноста и разликата меѓу забраната и наредбата: „Улога на забрана понекогаш игра налогот. Ако на децата им се наложи да излезат во поле или да појдат во шума, исполнувањето на таа наредба има исти последици како нарушувањето на забраната да се излегува во шума или во поле“. (Проп, 2009: 52).

### III. Прекршување на забраната

Се прекршува изречената забрана. Формите на прекршувањето одговараат на формите на забраната. Функциите II и III формираат парен елемент. Исполнетата наредба соодветствува на прекршената забрана.<sup>59</sup> Проп потенцира дека во сказната сега влегува ново лице, а тоа е антагонистот (противникот на јунакот), односно нанесувачот на штета.

### IV. Распрашување

Антагонистот се обидува да изврши распрашување. Распрашувањето има цел да го открие местото на престојот на децата, понекогаш на скапоцените предмети и друго. Распрашувањето има цел да ја открие слабоста на противникот.

### V. Издавање

На антагонистот му се даваат информации за неговата жртва. Антагонистот добива непосредно одговор на своето прашање. Тука спаѓа и дијалогот на маќеата со огледалцето. Издавањето може да биде во форма на невнимателна постапка, односно оваа функција да се изврши и без функцијата распрашување. На пример, мајката гласно го вика синот дома и со тоа го издава неговото присуство пред вештерката.

### VI. Измама

Антагонистот се обидува да ја измами својата жртва за да ја завладее неа или нејзиниот имот. Најпрво антагонистот зема туѓ лик. На пример: змејот се преправа во златна коза, вештерката се престорува во „срдечна старица“. Потоа следува и самата функција „измама“. Проп наведува три општи начини на функцијата измама: а) антагонистот дејствува преку наговарање; б) антагонистот дејствува со непосредна примена на одредени волшебни средства; в) антагонистот дејствува со други средства на измама или насилство.

### VII. Соучество

Жртвата допушта да биде измамена и со тоа не сакајќи му помага на непријателот. Јунакот се согласува на сите наговарања на антагонистот. Јунакот механички реагира на примената на волшебните и други средства. Проп потенцира: „Може да се забележи дека забраните секогаш се прекршуваат, додека, напротив, измамувачките предлози секогаш се прифаќаат и се исполнуваат“.

### VIII. Нанесување штета

Антагонистот му нанесува штета или загуба на еден од членовите на семејството. Оваа функција е многу важна, вели Проп, затоа што со неа се раздвижува дејството. Оддалечувањето, прекршувањето на забраната, издавањето, успехот на измамата ја подготвуваат оваа функција, ја овозможуваат или едноставно ја олеснуваат. Затоа, нагласува Проп, *првите седум функции може да се разгледуваат како подготвителен дел на сказната, додека со нанесувањето штета почнува заплетот*. Формите на нанесување штета се разновидни: грабнување човек, грабнување или одземање на волшебно средство, ограбување или уништување на посевот, грабнување на дневната светлина, нанесување телесна повреда, ненадејно исчезнување итн.

<sup>59</sup> Со оглед на ваквиот однос меѓу прекршувањето на забраната и исполнувањето на наредбата, треба да се внимава при определувањето на дејството како забрана или како наредба во конкретната сказна.

### **VIII-а. Недостиг**

На еден од членовите на семејството нешто му недостига; тој би сакал нешто да има. На пример: недостиг на свршеница (или пријател, воопшто човек), недостиг на волшебното средство, недостиг на некои реткости, недостиг на пари, недостиг на средства за егзистенција и слично.

### **IX. Посредништво, соединувачки момент**

Несреќата или недостигот се соопштува, му се обраќаат на јунакот со молба или со наредба, го испраќаат или го пуштаат. Со оваа функција се воведува јунакот во сказната. Значењето на овој момент е во тоа што тој го предизвикува заминувањето на јунакот од дома. На пример: се упатува повик за помош и следува испраќање на јунакот, јунакот директно се испраќа, јунакот се пушта да замине од дома, протераниот јунак го одведуваат од дома, јунакот осуден на смрт тајно се ослободува итн.

### **X. Почеток на противставување**

Трагачот се согласува или решава да се противстави. Овој момент е карактеристичен само за тие сказни во кои јунакот е трагач. Кај протераните, убиените, маѓепсаните, заменетите јунаци нема свесен стремеж кон ослободување и тука овој елемент отсуствува.

### **XI. Заминување**

Јунакот го напушта домот. Ова заминување е нешто различно од привременото оддалечување. Заминувањата на јунаците-трагачи и јунаците-жртви се, исто така, различни. Целта на првите е потрага, а вторите го почнуваат патот без потраги, а на патот јунакот го чекаат разни доживувања. На ова ниво од сказната влегува ново лице кое може да се нарече дарител или, поточно, снабдувач. Обично тоа лице се среќава во шумата, на патот и слично. Од него јунакот добива некакво средство (најчесто волшебното) кое ќе овозможи подоцна да се совлада несреќата.

### **XII. Прва функција на дарителот**

Јунакот се проверува, се испрашува, се напаѓа и слично, со што се подготвува да го добие волшебното средство или помошникот. На пример: дарителот го проверува јунакот, дарителот го поздравува и го испрашува јунакот, оној што умира или што умрел моли за услуга, заробениот моли за ослободување, на јунакот му се обраќаат со молба за поштеда, непријателско суштество се обидува да го уништи јунакот, непријателско суштество почнува борба со јунакот, на јунакот му го покажуваат волшебното средство и му се нуди размена.

### **XIII. Реакција на јунакот**

Јунакот реагира на постапките на идниот дарител. Во повеќето случаи реакцијата може да биде позитивна или негативна. На пример: јунакот го издржува/ не го издржува проверувањето, јунакот одговара/ не одговара на поздравот, јунакот му врши/ не му врши услуга на умрениот, јунакот го победува/ не го победува непријателското суштество. Или: јунакот го ослободува заробеникот, јунакот го поштедува оној што моли, јунакот ја врши делбата и ги помирува оние што се препираат, јунакот врши некоја друга услуга, јунакот се согласува на размена, но веднаш ја применува волшебната сила на предметот врз тој што му го дал итн.

### **XIV. Снабдување, добивање на волшебното средство**

Јунакот се здобива со волшебното средство. Како волшебни средства може да служат: а) животни (коњ, орел и слично); б) предмети од кои се појавуваат волшебни помошници (огнило со коњ, прстен со јунаци и слично); в) предмети што имаат волшебно својство (стапови, мечови, кугли и др.); г) својства што се подаруваат директно (сила, способност за преобразување во разни животни и слично). Постојат повеќе начини на добивање на волшебното средство: средството се дава директно, средството се покажува, средството се изработува, средството се продава и се купува, јунакот случајно го добива средството, средството ненадејно се појавува само од себе, средството се испива или се изедува, средството се грабнува, разни ликови сами се ставаат на располагање на јунакот итн.

### **XV. Просторно преместување од едно царство во друго, патување со помош на водич**

Јунакот се пренесува, донесува или се доведува до местото каде што се наоѓа бараниот предмет. Објектот на барањето обично се наоѓа „во друго“, „во некое“ царство. Тоа царство може да биде или мошне далеку по хоризонтала, или мошне високо или длабоко по вертикала.

Постојат бројни начини на доаѓање на јунакот до објектот на барањето. На пример: јунакот лета низ воздухот (на коњ, на птица, на летечки килим и слично), јунакот патува по копно или по вода, јунакот го водат, на јунакот му го покажуваат патот, јунакот користи неподвижни транспортни средства (се качува по скали, наоѓа подземен премин и го користи и слично), јунакот оди по крвави траги итн.

#### **XVI. Борба**

Јунакот и неговиот антагонист (противник) стапуваат во директна борба. Овој облик треба да се разликува од борбата (тепачката) со непријателскиот дарител (да се погледне функцијата XII). Има неколку начини на реализирање на функцијата „борба“: јунакот и антагонистот се борат на отворено поле, јунакот и антагонистот почнуваат натпревар (во хумористичните приказни понекогаш не ни доаѓа до борбата), јунакот и антагонистот играат карти и слично.

#### **XVII. Жигосување, обележување**

Јунакот го обележуваат – белегот се остава на телото; јунакот добива прстен или крпа; други форми на обележување. На пример: белегот се остава на телото (јунакот за време на борбата добива рана; царската ќерка го буди пред борбата нанесувајќи му рана со нож на образот), јунакот добива прстен или крпа (спој на двете форми имаме кога јунакот го рануваат за време на борбата и раната се преврзува со шамичето на принцезата или на кралот), други форми на обележување.

#### **XVIII. Победа**

Антагонистот (противникот) е победен. На пример: противникот е победен во отворена борба, противникот губи на карти, противникот губи при мерење, противникот е убиен без претходна борба (змејот го убиваат додека спие), противникот директно се истерува („ѓаволската сила како облак летна надвор“).

#### **XIX. Ликвидација на несреќата или недостигот**

Почетната несреќа или недостиг се ликвидира. Оваа функција формира пар со нанесувањето штета или со несреќата во заплетот. Со оваа функција сказната ја достигнува својата кулминација. На пример: објектот на потрагата се грабнува со примена на сила или итрина, до објектот на потрагата доаѓаат неколку ликови одеднаш со брзо менување на нивните дејства, објектот на потрагата се пронаоѓа со помош на мамци, здобивањето на бараниот предмет е директен резултат на претходни дејства, објектот на потрагата се добива моментално со примена на волшебено средство, со примена на волшебено средство се ликвидира сиромаштијата, објектот на потрагата се лови, од маѓепсаниот се симнува магијата, убиениот оживува, заробениот е ослободен итн.

#### **XX. Враќање**

Јунакот се враќа, односно јунакот тргнува да се враќа назад до местото од каде што заминал – најчесто дома. Враќањето обично се врши на ист начин како и пристигнувањето. Понекогаш враќањето има карактер на бегство.

#### **XXI. Прогонување, потеря**

Јунакот го прогонуваат. На пример: прогонувачот лета по јунакот (змејот го стигнува Иван), прогонувачот го бара виновникот, прогонувачот го прогонува јунакот брзо преобразувајќи се во разни животни, прогонувачите се преобразуваат во привлечни предмети и застануваат на патот на јунакот („Ќе истрчам напред и ќе му пуштам топол ден, а јас ќе се сторам зелена ливада: на таа зелена ливада ќе се претворам во бунар, во тој бунар ќе почне да плива сребрен пехар...“), прогонувачот се обидува да го голтне јунакот, прогонувачот се обидува да го убие јунакот итн.

#### **XXII. Спасување**

Јунакот се спасува од прогонувањето, од потерата. На пример: јунакот се спасува по воздушен пат, јунакот бега ставајќи му пречки на прогонувачот за време на бегството, јунакот за време на бегството се преобразува во предмети што го прават непрепознатлив, јунакот за време на бегството се крие, јунакот се крие кај ковачите, јунакот го избегнува соблазнувањето на преобразените змеици, јунакот не дозволува да го проголтаат, јунакот се спасува од обидот да биде убиен, јунакот прескокнува на друго дрво итн. Често во сказните се повторува нанесувањето штета со што се создава нов заплет. Понекогаш тоа се повторува во истите облици како и во почетокот, понекогаш во други, нови облици за дадената сказна. Со тоа

почнува новата приказна. Специфични форми на повторно нанесување штета нема, т.е. повторно имаме грабнување, маѓепсување, убивање итн. Оваа појава значи дека многу сказни се составени од две низи на функции кои може да се наречат **текови**. Новата несреќа создава нов тек (развиток) и на тој начин понекогаш во една приказна се обединуваат цела низа сказни.

### **XXIII. Пристигнување inkognito (тајно, без да го препознаат)**

Јунакот непрепознаен стигнува дома или во друга земја. Покрај обичното, вообичаеното доаѓање, овде може да се забележат два случаи: а) јунакот се задржува кај некаков занаетчија (златар, шивач, чевлар) и станува негов ученик; б) јунакот пристигнува кај друг крал, станува готвач или коњушар.

### **XXIV. Неосновани барања**

Лажниот јунак поставува неосновани барања. Ако јунакот пристигнува дома, барањата ги поставуваат браќата. Ако пак тој служи во друго царство, нив ги поставуваат други ликови – генералот, водоносачот и слично.

### **XXV. Тешка задача**

На јунакот му се задава тешка задача. Како што наведува Проп, ова е еден од најомилените елементи на сказната. На пример: испробување со јадење и со пиење, испробување со оган, задачи за одгатнување, задачи за избирање, криенки, да се бакне царевата ќерка на прозорецот, да се скокне на вратата, испробување на силата, вештината, храброста, испитување на трпеливоста, задача за изработка (да се сошиеш кошула, да се испече леб) итн.

### **XXVI. Решавање**

Задачата се решава. Јунакот ја решава задачата. Задачите за решавање им одговараат на видовите на задачите.

### **XXVII. Препознавање**

Јунакот го препознаваат. Јунакот го препознаваат според белегот, жигот (раната) или според предметот што му е даден. Во тој случај, препознавањето претставува функција што е поврзана со обележувањето, жигосувањето на јунакот. Јунакот се препознава и според решавањето на тешката задача или препознавањето настанува непосредно по долготата разделба. Во тој случај може да се препознаваат родители и деца, браќа и сестри.

### **XXVIII. Демаскирање**

Лажниот јунак или антагонистот, штетникот, се разоткрива. Оваа функција најчесто е поврзана со претходната. На пример, понекогаш тоа е поврзано со нерешената задача (лажниот јунак не може да ја реши дадената задача).

### **XXIX. Трансфигурација (трансформација, метаморфоза)**

Јунакот добива нов изглед. На пример: новиот облик се добива непосредно со волшебното дејство на помошникот, јунакот гради прекрасен дворец (самиот тој живее во дворецот како принц), јунакот облекува нова облека итн.

### **XXX. Казнување**

Непријателот се казнува. На пример: непријателот го стрелаат, го протеруваат, го врзуваат за коњска опашка, завршува со самоубиство итн. Покрај тоа, понекогаш имаме великодушно простување.

### **XXXI. Свадба**

Јунакот се жени и го зазема царскиот престол. Во врска со оваа функција, Проп наведува шест варијанти: а) Невестата и царството му се даваат или веднаш, или јунакот добива најпрво половина царство, а по смртта на родителите и целото царство; б) Понекогаш јунакот само се жени, но неговата невеста не е царска ќерка и тој не го зазема царскиот престол; в) Понекогаш, обратно, станува збор само за заземање на престолот; г) Ако сказната кратко пред венчавката прекинува со ново нанесување штета, првиот тек завршува со свршувачка, ветување брак; д) Обратен случај: женетиот јунак ја губи својата жена; како резултат на потрагата, бракот се обновува; е) Понекогаш јунакот, наместо раката на принцезата, добива парична награда или друг вид компензација.

На крајот од набројувањето и анализирањето на функциите на ликовите во сказните, Проп додава: „Со тоа сказната завршува. Треба уште да се забележи дека некои постапки на јунаците од сказните во одделни случаи не се определуваат со ни една од наведените функции. Такви случаи има мошне малку. Тоа се или облици кои не може да бидат разбрани без



компаративен материјал или, пак, облици пренесени од приказни од други категории (анегдоти, легенди и др.). Нив ги определуваме како нејасни елементи“ (Проп, 2009: 89).

Врз основа на ваквата анализа (расчленување) на сказните на функции на ликовите (како општ модел), Владимир Проп изведува неколку значајни заклучоци што ги наведуваме во продолжение: Бројот на функциите во сказните е ограничен. Може да се констатираат само триесет и една функција во сказните. Во границите на овие функции се развива дејството на апсолутно сите сказни од материјалот што се анализира (сто руски сказни), како и дејството на голем број други сказни од најразлични народи. Ако ги прочитаеме сите функции по ред, ќе видиме како по логичка и уметничка неопходност една функција произлегува од друга. Гледаме дека навистина ни една функција не ја исклучува другата.

Од друга страна, Проп нагласува дека голем број функции се распоредени во парови. На пример: *а) забрана – прекршување на забраната; б) распрашување – издавање; в) борба – победа; г) прогонување – спасување*. Другите функции може да бидат распоредени во групи. Така, *нанесувањето штета, испраќањето, решението на јунакот да се противстави и тргнувањето од дома го сочинуваат заплетот*. Проверувањето на јунакот од дарителот, неговата реакција и наградувањето, исто така, прават некаква целина. Напоредно со тоа, постојат поединечни функции (отсуствување, казна, брак...). (Проп, 2009: 89). Според Проп, првите седум функции (оддалечување; забрана; прекршување на забраната; распрашување; издавање; измама; соучество) претставуваат подготвителен дел на сказната. Функциите од број осум до единаесет (нанесување штета; посредништво; почеток на противставувањето; заминување), како што кажавме, го претставуваат заплетот во сказната.

### 3.1.2. Помошни елементи за меѓусебно поврзување на функциите

Покрај ова, според Проп, во сказните постојат и помошни елементи за меѓусебно поврзување на функциите. Проп наведува поголем број вакви сврзувачки елементи, но овде ќе изделиме само два мошне значајни сврзувачки елементи:

#### а) Информации

Според Проп, во сказните постои цел систем од информирање (известување). Со тие информации во текот на дејството една функција се поврзува со друга. Проп илустрира: „Ако функциите што следуваат една по друга ги исполнуваат различни ликови, вториот лик треба да знае што се случило пред тоа“ (Проп, 2009: 96).

#### б) Мотивации

„Под мотивации се подразбираат причините и целите што ги наведуваат ликовите на такви или инакви постапки“ (Проп, 2009: 101).

### 3.1.3. Ликови – сфери на дејствување (променливи елементи на сказните)

Во врска со променливите елементи на сказната, односно со ликовите (носителите на дејството, оние што го вршат дејството), Проп вели дека постојат вкупно седум ликови, односно седум сфери на дејствување кои им одговараат на исполнителите (носителите) на дејството:

#### а) Антагонист

Сфера на дејствување на антагонистот, штетникот, противникот на јунакот. Околу овој лик се групираат следните функции: *нанесување штета; битка или други форми на борба со јунакот; прогонување*.

#### б) Дарител

Сфера на дејствување на дарителот, снабдувачот, оној што го снабдува јунакот со волшебното средство. Оваа сфера на дејствување опфаќа: *подготовка за предавање на волшебното средство; снабдување на јунакот со волшебното средство*.

#### в) Помошник

Некој или нешто што му помага на јунакот да ја оствари целта. Ги опфаќа следните функции: *просторно преместување на јунакот; ликвидација на несреќата или на недостигот; спасување од потера; решавање на тежки задачи; трансфигурација (трансформација, метаморфоза, преобразба) на јунакот*.

#### г) Барано лице (царевата ќерка и нејзиниот татко)

Најчесто тоа е царевата ќерка, но се појавуваат и други ликови во оваа сфера на дејствување, односно на бараното лице. Овде се групираат следните функции: *давање тешки задачи; жигосување; разоткривање; препознавање; казнување на вториот противник; свадба*. Во врска со оваа сфера на дејствување (царевата ќерка и нејзиниот татко) Проп појаснува: „Царевата ќерка и нејзиниот татко не може сосема точно да бидат разграничени според функциите. На таткото најчесто му се припишува давањето тешки задачи како дејство што произлегува од непријателскиот однос спрема зетот. Тој исто така често го казнува или наредува да се казни лажниот јунак“ (Проп, 2009: 105-106).

#### д) Испраќач

Сфера на дејствување на испраќачот, оној што го испраќа јунакот да изврши одредена задача. Оваа сфера на дејствување ја опфаќа само функцијата *испраќање*.

#### ѓ) Јунак

Сфера на дејствување на јунакот, оној што се стреми кон одредена цел во сказната. Ги опфаќа следните функции: *испраќање во потрага; реакција на барањата на дарителот; свадба*.

#### е) Лажен јунак

Сфера на дејствување на лажниот јунак, оној што се претставува како јунак, а не е тоа, и е поврзан најчесто со една специфична функција – лажни, неосновани барања. Оваа сфера на дејствување ги опфаќа функциите: *испраќање во потрага; реакција на барањето на дарителот (секогаш негативна); лажни (неосновани) барања*.

Како што веќе појаснивме, ликовите, односно сферите на дејствување се променливи (непостојани) елементи во сказните и тие се однесуваат на вршителите (носителите) на дејството во сказните. Проблематиката на ликовите во сказните се однесува на прашањето *кој го врши дејството*, односно *кој ја исполнува функцијата*. Во врска со ваквите променливи елементи на сказната, односно со ликовите, Проп нагласува: „Може да се укаже дека многу функции логички се обединуваат во извесни кругови. Токму тие кругови во целина им одговараат на исполнителите. Тоа се сфери на дејствување“ (Проп, 2009: 105).

### 3.1.4. Јунакот на сказната

Проп го дефинира јунакот на сказната на следниот начин:

„Јунакот на волшебната приказна е лик кој е или директна жртва на дејството на нанесувачот на штета во заплетот (односно кој чувствува извесен недостиг), или се согласил да ја ликвидира несреќата или недостигот на друго лице. Во текот на дејството јунакот е лице кое се снабдува со волшебното средство (волшебниот помошник) и го користи или се служи со него“ (Проп, 2009: 74-75).

Во врска со прашањето за јунакот на сказната, Проп ја дава тезата за постоење на два вида јунаци: *а) јунак-трагач; б) јунак-жртва*.

*Јунак-трагач* е главниот лик кој го напушта домот и трага по некој или по нешто што му недостига (братот трага по грабнатата сестра, принцот трага по принцезата итн.). Проп објаснува: „Ако е грабната девојката и таа исчезнува од хоризонтот на нејзиниот татко (а со тоа и од хоризонтот на слушателот), а Иван заминува да ја бара девојката, јунак на сказната е Иван, а не грабнатата девојка“. Пример за јунак-трагач е и Силјан Штркот кој трага по начин (или средство) за да се врати дома како човек.

*Јунак-жртва* е главниот лик кому му е нанесена или кому му се нанесува некаква штета (паштерката е малтретирана од маќеата или, пак, избркана од домот) и кого раскажувањето постојано го следи (жртвата е секогаш пред очите на слушателот или на читателот). Проп го дава следното појаснување: „Ако се грабнува или се протерува девојката или момчето и ако сказната продолжува да го следи грабнатиот, истераниот, без да ја интересира што се случува со тие што останале, јунак на сказната е грабнатата, истераната девојка (момче). Трагачи во тие сказни нема. Таквите јунаци може да се наречат јунаци-жртви“ (Проп, 2009: 61-62). Пример за јунак-жртва е и Снежана од „Снежана и седумте џуциња“. Структурата на сказната, вели Проп, бара јунакот по секоја цена да замине од дома.

### 3.1.5. Функциите на ликовите во сказната „Црвенкапа“ од браќата Грим

Пред да преминеме на интерпретацијата на конкретната сказна, да потсетиме на неколку суштински тези на Владимир Јаковлевич Проп. Како што нагласивме, функцијата на ликот Проп ја дефинира на следниот начин: „Под функција се подразбира постапката на ликот, определена од аспект на нејзиното значење за текот на дејството“. (Проп, 2009: 45). Да потсетиме, исто така, дека во врска со функциите на ликовите во сказните Проп понуди четири основни заклучоци:

1. Функциите се постојани, непроменливи елементи (величини) на сказната, независно од тоа кој и како ги изведува. Тие ги претставуваат основните составни делови на сказната;
2. Бројот на функциите во сказните е ограничен. Во сказните може да се изделат (да се изолираат) вкупно 31 функција;
3. Редоследот на функциите во сказните секогаш е еднаков;<sup>60</sup>
4. Сите сказни имаат структура од ист тип. (Проп, 2009: 45-48).

Треба да се потенцира и да се има предвид фактот дека *сите сказни не ги имаат сите функции на ликовите*. Меѓутоа, Проп потенцира дека „отсуството на некои од функциите не го менува распоредот на другите“. (Проп, 2009: 47).

Да погледнеме конкретно кои функции на ликовите, според моделот на Проп, се застапени во сказната „Црвенкапа“ од браќата Грим. Бидејќи станува збор за западноевропска сказна, треба да се има на ум тоа дека Проп анализираше сто руски сказни и дека неговиот модел се однесува, пред сè, на руските фолклорни сказни, но како што ќе се види од анализата што следува, тој модел може да се примени и на други сказни, се разбира со некои мали отстапувања што се незначителни и коишто не се суштински за целосната структура на сказната како фолклорен вид.

Но, најпрво прочитајте ја целосно сказната „Црвенкапче“ (Браќа Грим, 1966: 5-9), што е дадена подолу, и обидете се сами да ги изолирате (да ги изделите) функциите на ликовите. Откако ќе завршите со читањето и со анализата, погледнете ја нашата анализа за функциите на ликовите во сказната „Црвенкапче“ што е дадена во продолжение, по сказната, и споредете ја со вашата анализа.

## Црвенкапче

Си било еднаш малечко, слатко девојченце, кое секој го засакувал штом ќе го видел. Најмногу пак го сакала неговата баба.

Таа воопшто не знаела што да стори за него. Еднаш му подарила капче од црвено кадифе. Бидејќи мошне убаво му стоело и бидејќи девојчето не сакало ништо друго да носи, го завикале Црвенкапче.

Еден ден му рекла мајка му: „Црвенкапче, земи го парчево погача и шишево вино и однеси ѝ го на баба ти. Баба ти е болна и слаба и тоа добро ќе ѝ дојде. Ќе ја поткрепи. Само бргу замини, додека не фатила горештината. И кога ќе влезеш во шумата, оди си право по патот и не трчај по страничните врвици, за да не паднеш и да не го скршиш шишето, па на баба ти ништо да не ѝ остане. И кога ќе влезеш во собата, не заборавај да кажеш добро утро и не назирај по сите катчиња“.

„Сè ќе сторам како што треба“, рекло Црвенкапче и ѝ ја подало раката на мајка си.

А баба ѝ живеела во една куќарка два часа далеку од селото, среде една шума.

Кога Црвенкапче дошло во шумата, ја сретнал волкот. Бидејќи не знаело каков лош свер е, тоа не се уплашило од него.

„Добро утро, Црвенкапче“, ѝ проговорил волкот.

„Добро утро, волку“.

„Каде си тргнало толку рано, Црвенкапче?“.

<sup>60</sup> Многу често се чини дека првата функција во сказната е „забраната“ па потоа следува „оддалечувањето“. Меѓутоа, Проп аргументирано појаснува: „Сказната обично прво го споменува оддалечувањето, а потоа забраната. Фактички редоследот на настаните, се разбира, е обратен. Забраните може и да немаат врска со оддалечувањето: да не се кинат јаболка, да не се крева златното перо, да не се отвора сандакот“. (Проп, 2009: 52).

„Одам кај баба ми“.

„А што имаш во престилката?“.

„Парче погача и шише вино. Вчера ја испековме, па баба ми, која е болна и слаба, нека се заслади и поткрепи“.

„Црвенкапче, а кај живее баба ти?“.

„Уште четврт час има до таму. Сосема во шумата, под три високи даба е нејзината куќарка; околу неа има лескова меѓа со лешници, бездруго ја знаеш“, му расправила Црвенкапче.

„Мхм, ова младо крвко суштество“, си помислил волкот во себе, „ќе биде мрсно залаче, што ќе ме облажи многу повеќе отколку што ќе го стори тоа старата; треба итро да постапам па двете да ги изгрицкам“.

Волкот одел едно време напоредно со Црвенкапчето, потоа гласно рекол:

„Погледај ги, Црвенкапче, овие убави цвеќенца што растат насекаде околу патот; зошто малку не ги разгледаш? Мислам и дека не слушаш колку убаво пеат птиците. Така замислено одиш, како да одиш на училиште. А сепак сè е така радосно и интересно тука во шумава“.

Црвенкапче погледало околу себе. Кога видело како поигруваат сончевите зраци низ дрвјата и дека наоколу има многу убави цвеќиња, си помислило: „Ако наберам китка цвеќиња за баба ми, сигурно многу ќе им се израдува; рано е уште и има време да стасам кај неа“.

Се стрчало од патот кон шумата и почнало да кине цвеќиња. И кое цвеќе ќе скинеше, ѝ се присторуваше дека малку понатаму има некое уште поубаво; се стрчувало кон него и така навлегувало сè подлабоко во шумата.

А волкот за тоа време го фатил патот право кон куќарката на баба ѝ. Кога стасал таму тропнал на вратата.

„Кој е тоа надвор?“, прашала бабата со немошен глас.

„Црвенкапче. Ти донесов погача и вино, отвори ми“.

„Стисни ја жапката“, одговорила бабата. „Премногу сум слаба и не можам да станам“.

Волкот притиснал на жапката, вратата се отворила. А волкот одел, без да зине, направо кон постелата и ја голтнал бабата.

Потоа се облекол во нејзината облека, си ја ставил нејзината капа на главата, легнал во нејзината постела и ја навлекол завесата.

А Црвенкапче трчало по цвеќиња. Кога набрало толку многу што не можело веќе да ги носи, се сетило пак за баба си и се упатило кон неа.

Се зачудило зошто вратата е отворена. И кога влегло во собата, нешто чудно почувствувало, па си помислило: „Леле, колку ми се стегнало срцето денес. А инаку секогаш се радував кога сум кај баба“.

Воздивнало и рекло гласно: „Добро утро“.

А одговор немало. Затоа се приближило кон постелата и ја одгрнало завесата. Пред неа лежела баба ѝ, со капата што ѝ била длабоко наврена преку лицето. И така чудно изгледала.

„Уф, бабо, колку големи уши имаш!“.

„За да можам подобро да те чујам“.

„Уф, бабо, колку големи очи имаш!“.

„За да можам подобро да те видам“.

„Уф, бабо, колку големи раце имаш!“.

„За да можам подобро да те зграпчам!“.

„Леле, бабо, колку страшно голема уста имаш!“.

„За да можам подобро да те голтнам!“.

Волкот заревел, па скокнал од постелата и го голтнал кутрото Црвенкапче.

Кога така си ја заситил својата стрвност, волкот си легнал назад во постелата, заспал и почнал така да грчи што сè се тресело по куќата.

Но, покрај куќата поминал ловецот, го чул тоа и зачудено помислил: „Колку ли грчи старицана, морам да појдам да видам да не ѝ се случило нешто“.

Влегол во собата и кога дошол до постелата видел дека во неа лежи волкот.

„Ха, тука те најдов, мршо стара!“, извикал. „Веќе долго те барам“.

Веќе нанишанил за да го устреми, кога му текнало дека волкот можеби ја голтнал бабата и дека би можел да ја спаси. Затоа ги зел ножиците и почнал на заспаниот волк да му го распорува мевот.

Кога му ја засекол кожата го здогледал Црвенкапчето, а кога распорил малку подлабоко девојчето искокнало од мевот на волкот.

„У, колку се исплашив!“, извикало тоа. „Толку темно беше во волчиот мев!“.

Потоа излегла од таму и бабата, уште жива, но двај дишејќи.

А Црвенкапче бргу донело неколку тешки камења што му ги напикале на волкот в мев.

Кога волкот се разбудил сакал да избега. Но, камењата биле толку тешки што двај се помрднал од местото и паднал мртов на земи.

Сите тројца биле радосни. Ловецот му ја одрал на волкот кожата и си отишол со неа дома. Бабата ја изела погачата и го испила виното, што ѝ го донесе Црвенкапче, па така пак си ја поврати силата.

А Црвенкапче сериозно си мислеше: „Никогаш веќе не смееш да се оддалечуваш од патот и сама да трчаш по шумата, ако мајка ти тоа ти го забранила. Колку лошо ќе ѝ беше на кутра мама ако останев во волчиот мев“.

### Анализа на функциите на ликовите во сказната „Црвенкапа“

Владимир Проп тврди дека секоја сказна започнува со мирна (почетна) состојба, а потоа следуваат функциите на ликовите. Еве како изгледа тоа во сказната „Црвенкапа“ („Црвенкапче“).

#### 0. МИРНА (ПОЧЕТНА) СОСТОЈБА

*Си било еднаш малечко, слатко девојченце, кое секој го засакувал итом ќе го видел. Најмногу пак го сакала неговата баба.*

*Таа воопшто не знаела што да стори за него. Еднаш му подарила капче од црвено кадифе. Бидејќи мошне убаво му стоело и бидејќи девојчето не сакало ништо друго да носи, го завикале Црвенкапче.*

#### I. ОДДАЛЕЧУВАЊЕ

(Еден од членовите на семејството се оддалечува од дома).

Црвенкапа се оддалечува од дома. Како што појаснивме, во сказната обично прво се споменува оддалечувањето, а дури потоа забраната. Но, фактички редоследот на настаните, се разбира, е обратен (хронолошки прво се случува забраната, а потоа е оддалечувањето). Во „Црвенкапа“, мајката прво го споменува оддалечувањето, а потоа следува нејзината забрана упатена кон Црвенкапа. Токму затоа, како прва функција Проп ја наведува функцијата „оддалечување“. Оддалечувањето се најавува со зборовите на мајката:

*Еден ден му рекла мајка му: „Црвенкапче, земи го парчево погача и шишево вино и однеси ѝ го на баба ти. Баба ти е болна и слаба и тоа добро ќе ѝ дојде. Ќе ја поткрепи. Само бргу замини, додека не фатила горештината.*

#### II. ЗАБРАНА/ НАРЕДБА (НАЛОГ)

(На јунакот му се изрекува забрана, односно наредба).

*И кога ќе влезеш во шумата, оди си право по патот и не трчај по страничните врвици, за да не паднеш и да не го скршиш шишето, па на баба ти ништо да не ѝ остане. И кога ќе влезеш во собата, не заборавај да кажеш добро утро и не насирај по сите катчиња“.*

Исказите на мајката од типот „Црвенкапче, земи го парчево погача и шишево вино и однеси ѝ го на баба ти... Само бргу замини... И кога ќе влезеш во шумата, оди си право по патот...“ претставуваат типична наредба, односно налог. Исказот на мајката „и не трчај по страничните врвици“ претставува типична забрана. Црвенката ја исполнува наредбата и ја прекршува забраната. Како што нагласува Проп, „исполнувањето на наредбата има исти последици како прекршувањето на забраната“.

### СВРЗУВАЧКИ ЕЛЕМЕНТ (ИНФОРМАЦИЈА)

Потоа следува елемент за меѓусебно поврзување на двете функции („забрана“ и „прекршување на забраната“). Тоа е сврзувачкиот елемент што Проп го нарекува „информација“. Добиваме информација дека Црвенкапа го прифаќа налогот, како и информација за местоположбата (локацијата) на куќата во која живее бабата:

*„Сè ќе сторам како што треба“, рекло Црвенкапче и ѝ ја подало раката на мајка си.  
А баба ѝ живеела во една куќарка два часа далеку од селото, среде една шума.*

### III. ПРЕКРШУВАЊЕ НА ЗАБРАНАТА

(Јунакот ја прекршува изречената забрана, односно не ја извршува наредбата).

Овде, на ова ниво од сказната, немаме типично „прекршување на забраната“, односно тоа не е директно (непосредно) наведено. Можеме само имплицитно (индиректно/ посредно) да заклучиме дека Црвенкапа на некој начин ја прекршува забраната со тоа што навлегла во шумата, а не одела „право по патот“ и го прифаќа дијалогот со волкот („не се уплашила од него“).

*Кога Црвенкапче дошло во шумата, ја сретнал волкот. Бидејќи не знаело каков лош свер е, тоа не се уплашило од него.*

### IV. РАСПРАШУВАЊЕ

(Антагонистот / противникот на јунакот се обидува да изврши распрашување).

*„Добро утро, Црвенкапче“, ѝ проговорил волкот.*

*„Добро утро, волку“.*

*„Каде си тргнало толку рано, Црвенкапче?“.*

*„Одам кај баба ми“.*

*„А што имаш во престилката?“.*

*„Парче погача и шише вино. Вчера ја испековме, па баба ми, која е болна и слаба, нека се заслади и поткрепи“.*

*„Црвенкапче, а кај живее баба ти?“.*

### V. ИЗДАВАЊЕ

(На антагонистот му се даваат информации за неговата жртва).

Како функција „издавање“ веќе можеме да ги толкуваме и претходните информации што Црвенкапа му ги дава на волкот („Одам кај баба ми“, „Парче погача и шише вино. Вчера ја испековме, па баба ми, која е болна и слаба, нека се заслади и поткрепи“). Но, типично „издавање“ е следниот исказ на Црвенката како одговор на распрашувањето на волкот (прашањето: „Црвенкапче, а кај живее баба ти?“).

*„Уште четврт час има до таму. Сосема во шумата, под три високи даба е нејзината куќарка; околу неа има лескова меѓа со лешиници, бездруго ја знаеш“, му расправила Црвенкапче.*

### VI. ИЗМАМА

(Антагонистот се обидува да ја измами својата жртва за да ја завладее неа или нејзиниот имот).

*„Мхм, ова младо крeвко суштество“, си помислил волкот во себе, „ќе биде мрсно залаче, што ќе ме облажи многу повеќе отколку што ќе го стори тоа старата; треба итро да постапам па двете да ги изгрицкам“.*

*Волкот одел едно време напоредно со Црвенкапчето, потоа гласно рекол:*

*„Погледај ги, Црвенкапче, овие убави цвеќенца што растат насекаде околу патот; зошто малку не ги разгледаш? Мислам и дека не слушааш колку убаво пеат птиците. Така замислено одиш, како да одиш на училиште. А сепак сè е така радосно и интересно тука во шумава“.*

### VII. СОУЧЕСТВО

(Жртвата допушта да биде измамена и со тоа не сакајќи му помага на непријателот)

*Црвенкапче погледало околу себе. Кога видело како поигруваат сончевите зраци низ дрвјата и дека наоколу има многу убави цвеќиња, си помислило: „Ако наберам китка цвеќиња за баба ми, сигурно многу ќе им се израдува; рано е уште и има време да стасам кај неа“.*

*Се стрчало од патот кон шумата и почнало да кине цвеќиња. И кое цвеќе ќе скинеш, ѝ се присторуваше дека малку понатаму има некое уште поубаво; се стрчувало кон него и така навлегувало сè подлабоко во шумата.*

Овој наративен фрагмент би можеле да го толкуваме и како удвојување на функцијата „прекршување на забраната“. Мајката ѝ вели на Црвенкапа: „...оди си право по патот и не трчај по страничните врвици“, а Црвенкапче „се стрчало од патот кон шумата и почнало да кине цвеќиња“. Овој наративен сегмент, значи, содржи во себе две функции: удвоена функција „прекршување на забраната“ и „соучество“.

### **СВРЗУВАЧКИ ЕЛЕМЕНТИ (ИНФОРМАЦИЈА И МОТИВАЦИЈА)**

Потоа следува еден сврзувачки елемент меѓу функциите „соучество“ и „нанесување штета“. Тој сврзувачки елемент содржи во себе и информации (како волкот стигнува до куќата на бабата), но и мотивација (зошто волкот оди до куќата на бабата). Овде ги има и повторените (удвоените) функции „издавање“, „измама“ и „соучество“, зашто и бабата допушта да биде измамена од волкот:

*А волкот за тоа време го фатил патот право кон куќарката на баба ѝ. Кога стасал таму тропнал на вратата.*

*„Кој е тоа надвор?“ , прашала бабата со немошен глас.*

*„Црвенкапче. Ти донесов погача и вино, отвори ми“.*

*„Стисни ја жакката“, одговорила бабата. „Премногу сум слаба и не можам да станам“.*

### **VIII. НАНЕСУВАЊЕ ШТЕТА**

(Антагонистот му нанесува штета или загуба на еден од членовите на семејството).

*Волкот притиснал на жакката, вратата се отворила. А волкот одел, без да зине, направо кон постелата и ја голтнал бабата.*

### **СВРЗУВАЧКИ ЕЛЕМЕНТ (ИНФОРМАЦИЈА)**

Потоа повторно следува еден сврзувачки елемент меѓу функциите VIII („нанесување штета“) и VIII-а („недостиг“). Тоа е информацијата за маскирањето на волкот (како антагонист) со цел уште еднаш да ја излаже Црвенкапа:

*Потоа се облекол во нејзината облека, си ја ставил нејзината капа на главата, легнал во нејзината постела и ја навлекол завесата.*

### **VIII-а. НЕДОСТИГ**

(На еден од членовите на семејството нешто му недостига; тој би сакал нешто да има).

*А Црвенкапче трчало по цвеќиња. Кога набрало толку многу што не можело веќе да ги носи, се сетило пак за баба си [и се упатило кон неа].*

Кај Црвенкапа, значи, се јавува недостиг, односно таа веќе сака да пристигне кај бабата, да го изврши налогот од мајката.

### **ФУНКЦИИ ШТО ГИ НЕМА ВО ОВОЈ ДЕЛ ОД СКАЗНАТА**

Во овој дел од сказната отсуствуваат следните функции:

**IX. Посредништво, соединувачки момент** (Несреќата или недостигот се соопштува, му се обраќаат на јунакот со молба или со наредба, го испраќаат или го пуштаат);<sup>61</sup>

**X. Почеток на противставувањето** (Трагачот се согласува или решава да се противстави);

**XI. Заминување** (Јунакот го напушта домот);

**XII. Прва функција на дарителот** (Јунакот се проверува, се испрашува, се напаѓа и сл., со што се подготвува да го добие волшебното средство или помошникот);

<sup>61</sup> Отсуството на оваа функција овде е сосема логично затоа што, како што појаснува Проп за улогата на оваа функција, со неа се воведува јунакот во сказната. Во сказната „Црвенкапа“ јунакот (Црвенкапа) се воведува уште на почетокот, со таканаречената „мирна состојба“, но и со почетните функции (оддалечување, забрана, прекршување на забраната итн.).

**XIII. Реакција на јунакот** (Јунакот реагира на постапките од идниот дарител);

**XIV. Снабдување, добивање на волшебното средство** (Јунакот се здобива со волшебното средство).

Сказната продолжува со функцијата „просторно преместување на јунакот“.

#### **XV. ПРОСТОРНО ПРЕМЕСТУВАЊЕ ОД ЕДНО ЦАРСТВО ВО ДРУГО, ПАТУВАЊЕ СО ПОМОШ НА ВОДИЧ**

(Јунакот се пренесува, донесува или се доведува до местото каде што се наоѓа бараниот предмет).

*[...се сетило пак за баба си] и се упатило кон неа. Се зачудило зошто вратата е отворена. И кога влегло во собата, нешто чудно почувствувало, па си помислило: „Леле, колку ми се стегнало срцето денес. А инаку секогаш се радував кога сум кај баба“.*

Во овој сегмент, исказот „Леле, колку ми се стегнало срцето денес. А инаку секогаш се радував кога сум кај баба“, би можеле да го детерминираме (определиме) и како сврзувачко средство (информација, односно индиција) меѓу функциите „просторно преместување на јунакот“ и „борба“.

#### **XVI. БОРБА**

(Јунакот и неговиот антагонист / противник стапуваат во директна борба).

*Воздивнало и рекло гласно: „Добро утро“.*

*А одговор немало. Затоа се приближило кон постелата и ја одгрнало завесата. Пред неа лежела баба ѝ, со капата што ѝ била длабоко наврена преку лицето. И така чудно изгледала.*

*„Уф, бабо, колку големи уши имаш!“*

*„За да можам подобро да те чујам“.*

*„Уф, бабо, колку големи очи имаш!“*

*„За да можам подобро да те видам“.*

*„Уф, бабо, колку големи раце имаш!“*

*„За да можам подобро да те зграпчам!“*

*„Леле, бабо, колку страшно голема уста имаш!“*

*„За да можам подобро да те голтнам!“*

*Волкот заревел, па скокнал од постелата и го голтнал кутрото Црвенкапче.*

Овде не би можеле да зборуваме за типична функција „борба“ затоа што протагонистот (јунакот, Црвенкапа) и антагонистот (противникот на јунакот, волкот) не стапуваат во директна физичка борба. Овде, всушност, станува збор за „вербална борба“ по што антагонистот го победува јунакот (волкот ќе ја голтне Црвенкапа). Исто така, во овој сегмент имаме удвојување на осмата функција што Проп ја определува како „нанесување штета“.

#### **ФУНКЦИЈА ШТО ЈА НЕМА ВО ОВОЈ ДЕЛ НА СКАЗНАТА**

Во овој сегмент од сказната „Црвенкапа“ отсутствува следната функција: **XVII. Жигосување, обележување** (Јунакот го обележуваат – белегот се остава на телото; јунакот добива прстен или крпа; други форми на обележување).

#### **ВАРИЈАЦИЈА НА ФУНКЦИЈА**

Во моделот на Проп следната функција е: **XVIII. ПОБЕДА** (антагонистот/ противникот е победен). Меѓутоа, овде во сказната „Црвенкапа“ се случува сосема спротивното, односно антагонистот го победува јунакот (јунакот е победен). Ваквата варијација на функцијата би можеле да ја детерминираме како „– победа“ (минус победа).

#### **СВРЗУВАЧКО СРЕДСТВО (ИНФОРМАЦИЈА)**

Потоа во сказната следува сврзувачко средство (информација) за заспивањето на волкот:

*Кога така си ја заситил својата стрвност, волкот си легнал назад во постелата, заспал и почнал така да грчи, што сè се тресело по куќата.*



**ФУНКЦИИ ШТО ГИ НЕМА ВО ОВОЈ ДЕЛ ОД СКАЗНАТА**

Во натамошниот тек на сказната повторно имаме отсуство на неколку функции од моделот на Проп. Овде отсуствуваат следните функции:

**XIX. Ликвидација на несреќата или недостигот** (Почетната несреќа или недостиг се ликвидира),<sup>62</sup>

**XX. Враќање** (Јунакот се враќа);

**XXI. Прогонување** (Јунакот го прогонуваат);

**XXII. Спасување** (Јунакот се спасува од потерата);

**XXIII. Пристигнување *in*ognito (тајно, без да го препознаат)** (Јунакот непрепознаен стигнува дома или во друга земја);

**XXIV. Неосновани барања** (Лажниот јунак поставува неосновани барања);

**XXV. Тешка задача** (На јунакот му се задава тешка задача);

**XXVI. Решавање** (Задачата се решава. Јунакот ја решава задачата);

**XXVII. Препознавање** (Јунакот го препознаваат).

Сказната продолжува со функцијата „демаскирање“ (лажниот јунак или антагонистот, штетникот, се разоткрива преку ликот на ловецот). Волкот би можеле да го гледаме и како „лажен јунак“ затоа што тој се претставува како Црвенкапа пред да влезе кај бабата.

**XXVIII. ДЕМАСКИРАЊЕ**

(Лажниот јунак или антагонист, штетник, се разоткрива).

*Но, покрај куќата поминал ловецот, го чул тоа и зачудено помислил: „Колку ли грчи старицана, морам да појдам да видам да не ѝ се случило нешто“.*

*Влегол во собата и кога дошол до постелата видел дека во неа лежи волкот.*

*„Ха, тука те најдов, мршо стара!“*, извикал. *„Веќе долго те барам“.*

*Веќе нанишанил за да го устрели, кога му текнало дека волкот можеби ја голтнал бабата и дека би можел да ја спаси.*

**ФУНКЦИЈА ШТО ЈА НЕМА ВО ОВОЈ ДЕЛ ОД СКАЗНАТА**

Овде отсуствува уште една функција: **XXIX. Трансфигурација (трансформација, метаморфоза)** (Јунакот добива нов изглед).

Сказната продолжува со функцијата „казнување“ (непријателот се казнува) со тоа што истовремено се случува и спасувањето на Црвенкапа и бабата.

**XXX. КАЗНУВАЊЕ**

(Непријателот се казнува)

*Затоа ги зел ножиците и почнал на заспаниот волк да му го распорива мевот.*

*Кога му ја засекол кожата го здогледал Црвенкапчето, а кога распорил малку подлабоко девојчето искокнало од мевот на волкот.*

*„У, колку се исплашив!“*, извикало тоа. *„Толку темно беше во волчиот мев!“.*

*Потоа излегла од таму и бабата, уште жива, но одвај дишејќи.*

*А Црвенкапче бргу донело неколку тешки камења што му ги напикале на волкот в мев.*

*Кога волкот се разбудил сакал да избега. Но, камењата биле толку тешки, што одвај се помрднал од местото и паднал мртов на земи.*

**XXXI. СВАДБА**

(Јунакот се жени и го зазема царскиот престол).

Меѓу бројните варијации на оваа последна функција на сказната, Проп ја дава и следната варијанта: „Понекогаш јунакот, наместо раката на принцезата, добива парична награда или друг вид компензација“. Во врска со сказната „Црвенкапа“ ќе треба да зборуваме за „друг вид компензација“ на крајот од сказната. Тоа е радоста кај Црвенкапа, кај бабата и кај

<sup>62</sup> Би можеле оваа функција да ја поврземе со спасувањето на Црвенкапа и на бабата од страна на ловецот. Ако е така, тогаш имаме изместување на редоследот на функциите затоа што прво ќе биде функцијата „демаскирање“, а дури потоа функцијата „ликвидација на несреќата или недостигот“. Меѓутоа, сметаме дека спасувањето на Црвенкапа и на бабата е дел од функцијата „казнување“ (непријателот се казнува).

ловецот, но и поуката што Црвенкапа ја добила од таа случка со волкот, а којашто овде е дадена како дидактички елемент за читателите на сказната:

*Сите тројца биле радосни. Ловецот му ја одрал на волкот кожата и си отишол со неа дома. Бабата ја изела погачата и го испила виното, што ѝ го донесе Црвенкапче, па така пак си ја поврати силата.*

*А Црвенкапче сериозно си мислеше: „Никогаш веќе не смееш да се оддалечуваши од патот и сама да трчаши по шумата, ако мајка ти тоа ти го забранила. Колку лошо ќе ѝ беше на кутра мама ако останев во волчиот мев“.*

### Заклучни согледби

Во сказната „Црвенкапа“ од браќата Грим има вкупно 15 функции на ликовите. Тоа се следните функции: Оддалечување; Забрана; Прекршување на забраната; Распрашување; Издавање; Измама; Соучество; Нанесување штета; Недостиг; Просторно преместување на јунакот; Борба; Победа; Демаскирање; Казнување; Свадба (т.е. награда, односно друг вид компензација за јунакот).

Ако се земе предвид тоа дека функцијата „недостиг“ е составен дел на осмата функција („нанесување штета“), тогаш може да заклучиме дека во „Црвенкапа“ има вкупно 14 функции од моделот на Владимир Проп, односно дека отсутствуваат вкупно 17 функции. Некои од функциите во „Црвенкапа“ одат во парови. Такви се, на пример, функциите: „забрана“ – „прекршување на забраната“; „распрашување“ – „издавање“ итн. Исто така, поголем број од функциите се удвојуваат: „прекршување на забраната“, „издавање“, „измама“, „соучество“. Најчести сврзувачки елементи меѓу функциите во „Црвенкапа“ се информациите и мотивациите. Редоследот на функциите, во основа, е онаков како што го нуди Проп во својот општ модел за сказната. Сето ова значи дека моделот на Проп е применлив на сказната „Црвенкапа“ и дека се потврдуваат неговите тези за идентичната структура на различните сказни.

Од извршената анализа натаму може да се изведуваат заклучоци за односот на деловите на сказната кон целината, како и за односот на целината кон деловите, за наративната функционалност на раскажувачките сегменти, за односите меѓу ликовите, за едноставноста или сложеноста на сказната, за композицијата, за карактерот на сижето итн. На тој начин ќе се стигне до сознанијата за основните својства на конкретната сказна, за нејзините фундаментални структурни елементи. Ваквата анализа на идентичен начин, се разбира, може да се примени на секоја сказна.

## ПРАШАЊА И ЗАДАЧИ

1. Кои се променливи, а кои се непроменливи величини во сказните според Владимир Проп?
2. Што е функција на ликот во сказните?
3. Колку функции на ликот има во сказните? Набројте пет функции на ликот во сказните и објаснете ги.
4. Колку ликови, односно сфери на дејствување, има во сказните и кои се тие? Објаснете ја одделно секоја сфера на дејствување.
5. Што претставува јунакот во сказната според Проп? Колку видови на јунаци постојат во сказната и кои се тие?
6. На кој начин, односно преку кои формални показатели ќе го препознаете лажниот јунак во сказната?
7. Прочитајте ја внимателно сказната „Снежана и седумте цуциња“. Пронајдете ги и објаснете ги функциите на ликот што се застапени во оваа сказна.

### 3.2. Актантниот модел на Алжирдас Жилиен Грејмас

Проучувајќи ги и доразработувајќи ги книжевно-теориските сознанија и модели на своите претходници (Владимир Проп, Клод Леви-Строс и други) Алжирдас Жилиен Грејмас понуди еден свој општ модел за опишување на длабинските структури на наративниот книжевен дискурс. Тој модел е наречен *актантен модел* според изолираната (издвоената) единица што Грејмас ја нарекува *актант*.

*Актантот*, всушност, е синтаксичка единица на рамниште на длабинската структура на текстот. Станува збор за еден конструиран книжевно-теориски поим којшто ги покажува, пред сè, односите меѓу дејствителите/ предикатите (и конкретни и апстрактни) во една наративна или драмска книжевна длабинска структура.<sup>63</sup> Алжирдас Грејмас го гради својот основен (базичен) модел преку екстраполација на синтаксичката структура. Како што во реченицата има составни елементи коишто имаат своја посебна улога (функција) и коишто се меѓусебно поврзани со тие свои улоги (подмет/ субјект, прирок/ предикат, предмет/ објект и така натаму), така и на длабинското ниво на текстот (наративен или драмски) постојат составни елементи коишто имаат своја функција и коишто се поврзани во една сложена мрежа од меѓусебни предикативни односи, а што се составен дел на таканаречената наративна граматика.

Во врска со актантот, треба да се има предвид забелешката на Ан Иберсфелд дека *поимот актант* не може да се поистовети со *поимот лице* и за тоа се наведуваат неколку причини:

а) актантот може да биде апстракција (Град, Ерос, Бог, Слобода) или колективно лице (антички хор, војска) или збир од повеќе лица (таа група од лица може да биде противник на субјектот и на неговото дејство);

б) едно лице може истовремено или наизменично да има различни актантни функции;

в) еден актант може да биде сценски отсутен и неговата текстуална присутност може да биде означена единствено во дискурсот на другите субјекти на искажувањето, додека тој самиот никогаш не е таков субјект. (Ibersfeld, 1982: 52).

За разлика од Владимир Проп којшто во сказните издели седум „ликови“, односно „сфери на дејствување“, а кои би можеле да ги наречеме и „улоги“ како што потенцира Јордан Стојаноски (2010: 139-152) (тоа се антагонист, дарител, помошник, барано лице / царева ќерка, испраќач, јунак, лажен јунак) (Проп, 2009: 105-106), *Грејмас изделува шест актантни (актантни функции)* со чија помош може да се опише длабинската структура на секое наративно (или драмско) книжевно дело. Тоа се следните актантни функции:

а) *Субјект (S)*;

б) *Објект (O)*;

в) *Адресант / Испраќач (A1)*;

г) *Адресат / Примач (A2)*;

д) *Помошник (P)*;

е) *Противник (Pr.)*.

Да ги дефинираме (детерминираме, определиме) одделно овие предикативни единици на Грејмас наречени *актантни*.

*Субјект* претставува актант кој се стреми кон остварување на одредена зацртана цел (конкретна или апстрактна). Таа цел се нарекува предмет (објект) на желбата на субјектот. Субјектот може да биде колективен (една група која се стреми кон одредена цел). За разлика од сите други актанти, субјектот не може да биде апстракција. Субјектот секогаш е живо битие, претставено како живо и како дејствено. (Ibersfeld, 1982: 61).

*Објект* е актант кој ја претставува целта кон која се стреми субјектот. Тоа е предметот на желбата на субјектот.

<sup>63</sup> Во една упростена детерминација, се прави разлика меѓу поимите *лик* и *актант* со тоа што поимот *лик* се поврзува со *опис*, односно со *глаголот „е“*, а поимот *актант* се поврзува со поимот *дејство*, односно со *глаголот „прави“*. Ан Иберсфелд потенцира дека поимот *актант* е нешто што е *различно од лик и од дејство* алудирајќи на фактот дека поимот *актант* во себе ги опфаќа и дејствителните односи (релации) и влијанија меѓу различните „ликови“, односно улоги или „сфери на дејствување“ како што ги нарекува Владимир Проп. Сепак, останува фактот дека поимот *актант*, во основа, се однесува на дејствителни (предикативни) наративни единици. За разликите меѓу поимите *лик* и *актант* да се види повеќе во делот каде што се зборува за книжевниот лик.

*Адресант (испраќач, A1)* е актант (некој или нешто) кој го води (иницира, поттикнува, наведува) субјектот да се стреми кон реализирање на зацртаната цел.

*Адресат (примач, A2)* е актант кој има полза (корист) од дејството на субјектот, односно од остварувањето на целта кон која се стреми субјектот како актант.

*Помошник (P)* е актант кој му помага на субјектот во остварувањето на зацртаната цел, односно да стигне до објектот.

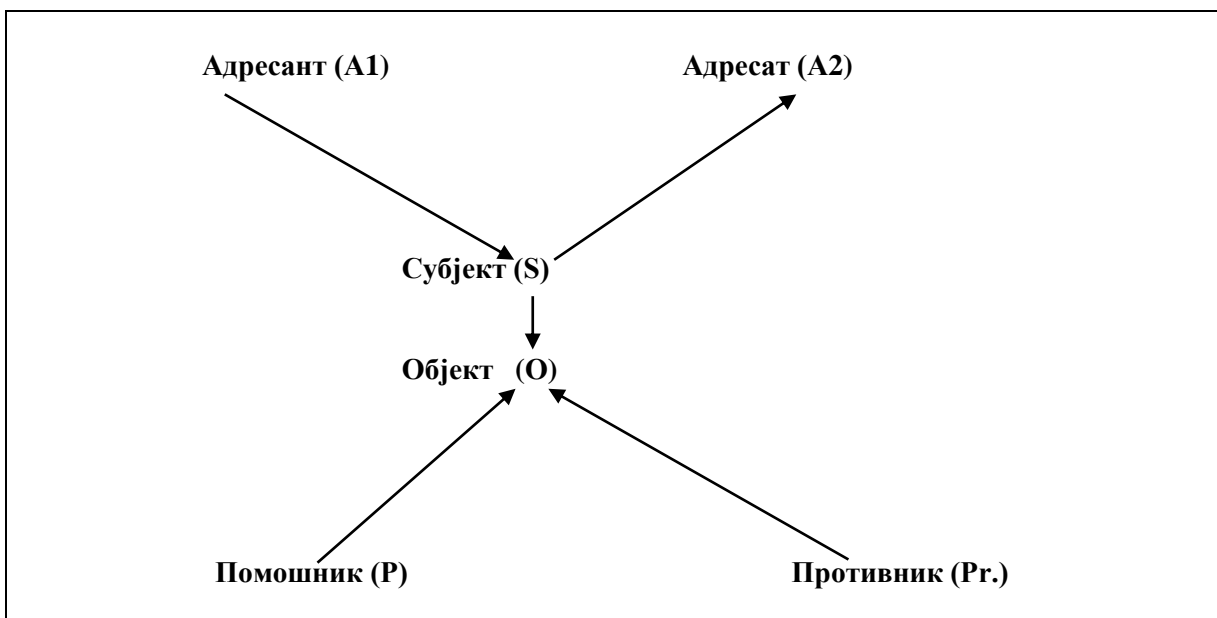
*Противник (Pr.)* е актант кој му одмага, кој го попречува субјектот да ја реализира зацртаната цел, односно го попречува да стигне до објектот.

Шесте составни актантни функции на актантниот модел на Грејмас, како што може да се види, се меѓусебно поврзани и интерактивни. Оттаму, Иберсфелд нуди опис на овој модел во една реченица. Имплицитната реченица на актантниот модел на Грејмас, вели Иберсфелд, би изгледала вака:

„Воден од дејството на испраќачот (адресантот, A1), субјектот (S) трага по објектот (O) во полза или по желба на примачот (адресатот, A2) којшто може да биде конкретен или апстрактен. Во таа потрага субјектот има помошници (P) и противници (Pr.)“ (Ibersfeld, 1982: 53).

Позициите во коишто се наоѓаат актантите (субјект, објект, адресант итн.) се нарекуваат *актантни куќички*. Според тоа, може да зборуваме за актантна куќичка на субјектот, актантна куќичка на објектот, актантна куќичка на адресантот итн. Мошне значајна особеност на актантите од една наративна (или драмска) структура е нивната мобилност, односно нивното преместување од една во друга актантна куќичка во текот на дејството. Така, на пример, објектот може да се премести во актантната куќичка помошник или, пак, во актантната куќичка противник. Субјектот може истовремено да биде и во својата актантна куќичка (субјект) и во актантната куќичка на адресатот (субјектот може да биде тој што има полза/ корист од своето дејствување) итн. Од друга страна, за една наративна (или драмска) книжевна структура може да се изработат повеќе вакви актантни модели, односно повеќе суштински актанти може да се постават во позиција на субјект со што ќе се види со какви актантни позиции тие се опкружени во одделни секвенци од целината на книжевното дело.

Овој актантен модел на Грејмас може графички да се прикаже на следниот начин:

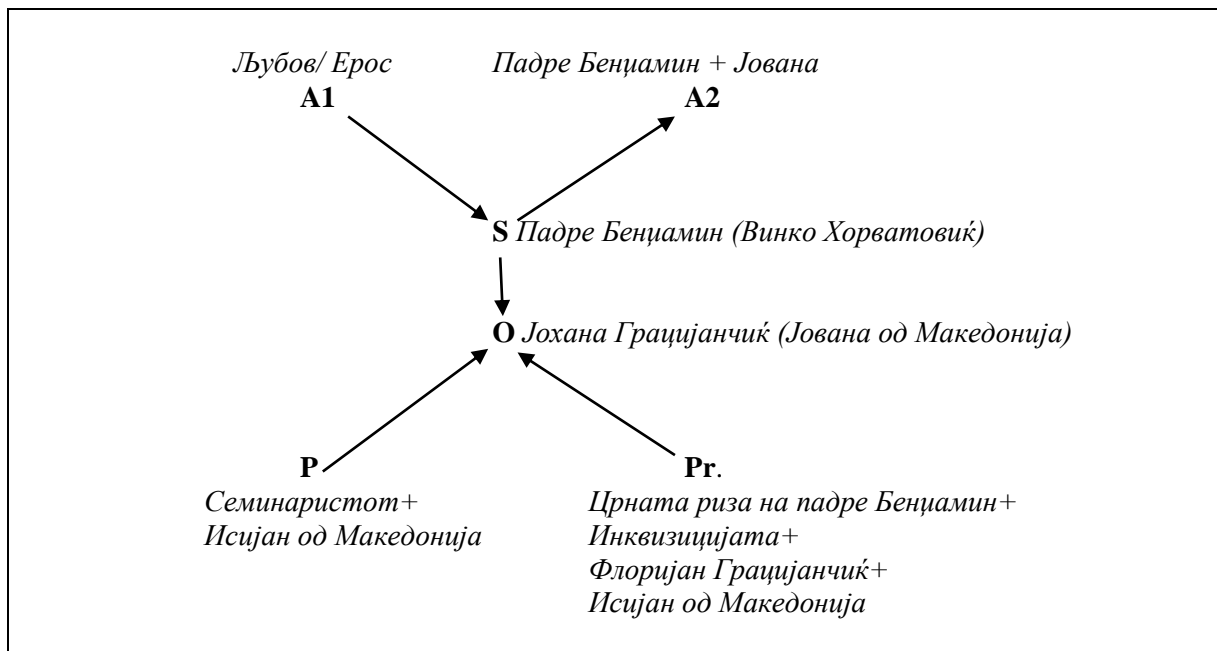


Ова е општата шема на актантниот модел. Покрај мобилноста на актантите од една во друга актантна куќичка, треба да се земе предвид и можноста една актантна куќичка да остане празна, а тоа значи дека не е задолжително присуството на сите актанти во конкретните актантни модели за конкретни книжевни дела. Конкретниот модел може, но не мора да има шест актанти. На пример, може да биде празна актантната куќичка на помошникот. Исто така,

има случаи кога во една актантна куќичка има неколку елементи, како на пример во актантната куќичка на објектот.

Стрелките во актантниот модел ги покажуваат меѓусебните релации на актантите. Јасно е дека адресантот (испраќачот) гравитира кон субјектот, а субјектот гравитира кон објектот и кон адресатот (примачот). Сепак, останува отворено прашањето за позиционираноста на актантите помошник и противник. Грејмас ја нуди тезата дека и помошникот и противникот се актантни функции кои гравитираат кон, односно се поврзани со субјектот. Но, Иберсфелд смета дека актантите помошник и противник треба да се поврзуваат најчесто со објектот затоа што, како што наведува таа, субјектот, всушност, се создава околу и во врска со објектот. Горната шема на актантниот модел, значи, е дадена според согледбите на Ан Иберсфелд. Меѓутоа, општата шема на актантниот модел е само почетна точка, а при изработката на конкретни актантни модели за конкретна книжевна структура треба да се води сметка за сите специфични односи меѓу актантите при што варијациите на моделот стануваат неопходност којашто ќе произлезе од инвентивноста (креативноста) на самиот интерпретатор.

Да погледнеме како изгледа тоа во конкретен книжевен текст, односно во роман. Во позиција на субјект го поставуваме ликот падре Бенџамин од романот „Вештица“ од Венко Андоновски. Тоа е лик од првиот наративен тек, односно од приказната што се случува во 17 век. Иницијалната реченица за нашиот конкретен актантен модел е следната: „Падре Бенџамин (Винко Хорватовиќ) ја сака Јохана Грацијанчиќ (Јована од Македонија)“.



Да се потсетиме. Општата имплицитна реченица на актантниот модел гласеше: „Воден од дејството на испраќачот (адресантот, A1), субјектот (S) трага по објектот (O) во полза или по желба на примачот (адресатот, A2) којшто може да биде конкретен или апстрактен. Во таа потрага субјектот има помошници (P) и противници (Pr.)“. Според тоа, реченицата што ја имплицира конкретниот изграден актантен модел за првиот наративен тек во романот „Вештица“ ќе биде следната: „Воден од силата на својата љубов, падре Бенџамин се стреми кон Јована од Македонија во полза на сопствената и на нејзината среќа. Во тој негов стремеж му помагаат семинаристот, а подоцна и Исијан од Македонија, односно таткото на Јована. Меѓутоа, реализирањето на таа љубов на падре Бенџамин кон Јована (и на Јована кон падре Бенџамин) го попречуваат психолошки фактори (тој е отец, свештено лице), но и идеолошки фактори (инквизиторите кои ја обвинуваат Јована дека е вештица, Флоријан Грацијанчиќ кој е непосакуван сопруг на Јована, Исијан од Македонија кој на почетокот се противставува на таа љубов)“. Очигледно е дека преку актантниот модел ги откриваме, меѓу другото, мотивациите на субјектот падре Бенџамин (во стрелката на желбата меѓу субјектот и објектот) за неговото

дејствување, љубовта на Јована кон падре Бенџамин (бидејќи и таа е поставена во актантната куќичка на А2, односно на примачот), добронамерните помошници за реализирање на таа љубов, како и психолошките и идеолошките пречки за нејзиното остварување. Како што може да се види од конкретниот актантен модел, противниците (пречките) се најмногубројни (мултиплицирани), а со тоа е мотивиран (логички оправдан) несреќниот крај на љубовта меѓу падре Бенџамин и Јована од Македонија.

Од друга страна, во рамките на самиот актантен модел актантите се организирани во парови. Иберсфелд izdelува три основни функционални парови:

а) адресант → адресат;

б) субјект → објект;

в) помошник ↔ противник.

Првите два пара се позициски парови, додека парот што е составен од актантите *помошник* ↔ *противник* е опозициски, како што покажува и стрелката која оди во двата правца. Стрелката меѓу позицискиот пар *субјект* → *објект* се нарекува *стрелка на желбата*. Со субјектот, значи, се поврзува глаголот „сака“, односно неговата желба да се стреми кон објектот (субјектот „сака да направи нешто“). Имено, меѓу овој позициски пар (*субјект* → *објект*) Грејмас ги воспоставува категориите *способност* и *дејственост* на субјектот:

„Предлагаме на наративен план *способноста* да се дефинира како *желба и/ или можност и/ или умешност на субјектот да изврши одредено дејство* – што е неопходен предуслов за самата дејствителност“. (Greimas, 1978: 103).

Грејмас понатаму ја дополнува оската *субјект* → *објект* со една скала на модалитети кои му се припишуваат на субјектот: „Може да се назначи некоја прва хиерархија на модалните вредности; таа вака го ориентира синтаксичкиот тек:

сака → знае → може ==> прави“. (Грејмас, 1996: 122).

Дури и во случаите кога субјектот се противи на налогот од испраќачот, кај субјектот останува желбата да дејствува, односно останува неговата врска со глаголот „сака“: субјектот „сака да не направи нешто“. Таквиот субјект е наречен *негативен субјект*.

Иберсфелд, пак, инсистира на врската на субјектот со дејството и со објектот:

„Определувањето на субјектот може да се изведе само во однос на дејството и во корелација со објектот. И навистина, не постои автономен субјект на текстот, туку само оската *субјект* – *објект*. Поради тоа ќе кажеме дека субјектот на еден книжевен текст е она или оној околу чија желба се организира дејството“. (Ibersfeld, 1982: 60).

Во позицискиот пар *адресант* → *адресат* најчесто се појавуваат мотивациите коишто го определуваат дејството на субјектот. Според Иберсфелд, местото на испраќачот (адресантот) е носител на идеолошкото значење на текстот. Ова се однесува дури и на случаите кога испраќачот е привидно поврзан со индивидуалната судбина на субјектот, како што е на пример Еросот. Еросот, вели Иберсфелд, не смее да се сфати само како прост еквивалент на сексуалната желба или, пак, на возвишената љубов затоа што тој секогаш е поврзан со мошне изразената колективна функција, односно со функцијата на општествената репродукција. (Ibersfeld, 1982: 57).

Покрај ова, од целината на актантниот модел може да се изделат и други сегменти кои Ан Иберсфелд ги нарекува *триаголници*. И овде таа izdelува три триаголници од Грејмасовиот актантен модел:

а) активен триаголник;

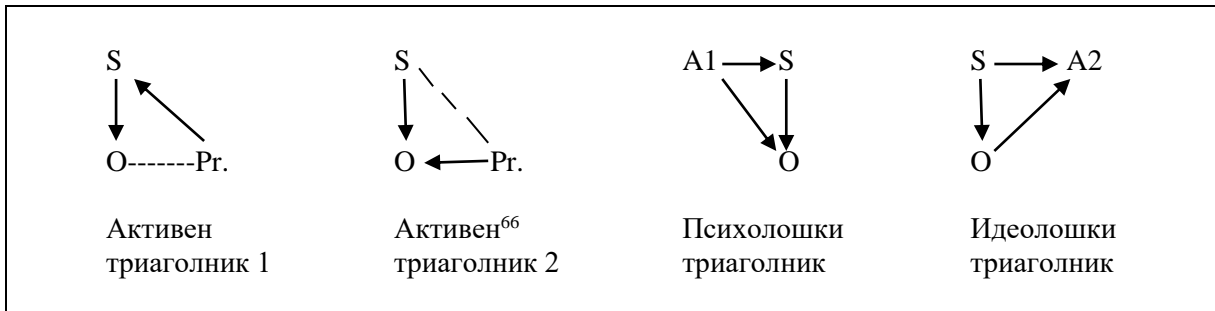
б) психолошки триаголник;

в) идеолошки триаголник.

Активниот триаголник ги опфаќа актантните функции субјект – објект – противник. Притоа, појаснува Иберсфелд, противникот може да гравитира кон субјектот (да биде противник на субјектот), но и да гравитира кон објектот (да биде противник на објектот). Психолошкиот триаголник<sup>64</sup> се однесува на актантните функции испраќач – субјект – објект

<sup>64</sup> *Психологијата* се дефинира како наука за душата, наука за фактите, законите и развојот на душевниот живот воопшто. Нејзин предмет на проучување се појавите на таканареченото непосредно, внатрешно искуство. Во овој триаголник е вклучен адресантот (испраќачот), а тоа е актант кој најчесто подразбира психолошки категории (љубов, копнеж, глад, страв итн.) кои, се разбира, во себе содржат и идеолошки елементи.

(со психолошко-идеолошка карактеризација на односот субјект – објект), додека идеолошкиот триаголник<sup>65</sup> е составен од актантите субјект – објект – примач (враќање на дејството кон идеологијата). (Ibersfeld, 1982: 64-68).



Како што може да се види, актантниот модел на Грејмас содржи во себе мошне сложени односи меѓу неговите составни елементи, односно меѓу актантите. Се разбира, при изработката на конкретни актантни модели за конкретен книжевен дискурс или за одделни секвенци од некој конкретен книжевен дискурс, како што потенциравме погоре, неопходно е да дојде до израз креативноста (инвентивноста) на самиот изработувач на моделот, односно на интерпретаторот кој бездруго ќе ги има предвид спецификите што се својствени за структурата на конкретниот книжевен материјал.

## ПРАШАЊА И ЗАДАЧИ

1. Што се подразбира под терминот *актант*?
2. Наведете ги и дефинирајте ги шесте актантни функции од моделот на Грејмас.
3. Што се означува со терминот *актантна куќичка*?
4. Кои се трите основни функционални парови на актантите во моделот на Грејмас? Објаснете ги меѓусебните односи на актантните функции во овие парови.
5. Што претставува *стрелка на желбата* и каква е нејзината улога во раскажувачките текстови?
6. Колку *триаголници* изделува Ан Иберсфелд од актантните функции во моделот на Грејмас и кои се тие? Објаснете ги значењата на меѓусебните односи на актантите во *триаголниците* на Иберсфелд.
7. Изработете актантни модели за романот „Вештица“ од Венко Андоновски и врз основа на изработените модели елаборирајте ги сложените односи меѓу ликовите во романот.

<sup>65</sup> *Идеологијата* е наука за идеите како основни принципи и погледи за светот. Поимот *идеологија* уште значи и збир од сфаќања и идеи на некоја општествена класа, партија, движење, епоха и слично. Во овој триаголник е вклучен адресатот (примачот) кој дури и тогаш кога станува збор за индивидуа има доминантно идеолошки специфики (на пример, како што видовме, Иберсфелд го третира дури и Еросот како идеолошка категорија заради општествената репродукција).

<sup>66</sup> Кај активниот триаголник, како што веќе се кажа, имаме два случаи. Прво, противникот гравитира кон субјектот (Активен триаголник 1). Второ, противникот гравитира кон објектот, односно тој е противник на желбата на субјектот и во однос на објектот (Активен триаголник 2).

### 3.3. Моделот на Ролан Барт

Францускиот книжевен теоретичар Ролан Барт, еден од втемелувачите на структуралистичкиот метод во проучувањето на книжевноста, го сфаќа раскажувањето како универзална категорија произлезена од човековата духовна активност. За човекот, вели Барт, како да била погодна секоја супстанција (материја) за да ѝ ги довери тој нејзе своите раскажувања, па заклучува дека раскажувањата произлегуваат од следните материи:

- a) артикулираниот говор (устен или пишуван);
- b) сликата (фиксирана или подвижна);
- v) гестот;
- г) уредената смеса на сите тие (претходно наведени) супстанции.<sup>67</sup>

Покрај тоа, раскажувањето е присутно во митот, во легендата, во приказната, во бајката, во новелата, во епопејата, во историјата, во трагедијата, во драмата, во комедијата, во пантомимата, во насликаното платно, во витражот, во киното, во комиката, во вестите од секојдневниот живот, во разговорите. Кон ова, Барт додава:

„Под тие, речиси бескрајни форми, раскажувањето е присутно во сите времиња, на сите места, во сите општества; раскажувањето почнува со самата историја на човештвото; нема, немало никогаш ниеден народ без раскажување; сите класи, сите групи на човештвото си имаат свои раскажувања и мошне често тие се доживувале како заеднички од луѓето на различни култури“. (Барт, 1996: 129).

Раскажувањето, значи, е интернационално, трансисториско и транскulturно, па токму затоа Барт зборува за „универзалност на раскажувањето“. Поради ваквата разновидност (разноликост) на раскажувањето (нарацијата) Барт го поставува суштинското прашање во врска со проучувањето на раскажувањето како општа категорија: „Значи, каде да се бара структурата на раскажувањето? Несомнено – во раскажувањето. Дали во сите раскажувања?“. (Барт, 1996: 131).

Трагајќи по одговорот на ова прашање, Барт ги критикува обидите да се анализираат книжевните нарации преку индуктивниот метод (од посебното кон општото) затоа што е невозможно прво да се проучат, односно да се анализираат сите раскажувања во еден род или во едно општество, па дури потоа да се оформи еден општ модел со кој ќе може да се опише секое раскажување. Неговиот предлог е и во книжевната теорија (конкретно – во наратологијата, во областа на наративната анализа) да се примени искуството од лингвистиката (науката за јазикот) која применувајќи го дедуктивниот метод (од општото кон посебното) постигна завидни резултати:

„Самата наука за јазикот (лингвистиката) која располага со околу три илјади јазици не успева во тоа; мудро, таа стана дедуктивна и, меѓу другото, оттогаш навистина се конституира и почна да напредува со циновски чекори, при што успеа дури да предвиди такви факти што не биле откриени дотогаш“. (Барт, 1996: 131).

Со своите проучувања и истражувања лингвистиката, имено, запира на реченицата. Реченицата е последната јазична единица со чие проучување се занимава лингвистиката. Значи, вели Барт, лингвистиката нема да познава некој друг надреден предмет на реченицата затоа што отаде реченицата секогаш има само други реченици. Поради тоа, анализата на раскажувањето (наратологијата или „втората лингвистика“ како што ја нарекува Барт) треба да го бара својот предмет на проучување во некоја јазична структура која е поголема од реченицата, а тоа е дискурсот што најчесто се дефинира како врзан текст и кого Барт го сфаќа како збир од реченици. Токму затоа во проучувањето на раскажувањето треба да се тргне од еден хипотетичен (претпоставен) општ модел при што ќе се земе предвид идентичната структура на реченицата, од една, и дискурсот, од друга страна. Имено, како што потенцира Барт, дискурсот ќе биде некоја „голема реченица“ (чии единици нема неопходно да бидат реченици), а реченицата, затоа што содржи некои специфики, треба да се сфати како „мал дискурс“. Врз основа на тоа што составните делови на реченицата се поврзани меѓу себе и гравитираат еден кон друг, ќе се претпостави дека и структурните делови на дискурсот се поврзани меѓу себе и гравитираат еден кон друг. Тоа бездруго значи дека првиот чекор во

<sup>67</sup> За елаборацијата на Бартовиот книжевно-теориски наратолошки модел го користиме следниот текст: Барт, 1996: 129-177.



градењето на еден хипотетичен општ модел на раскажувањето треба да биде изолирањето на суштинските структурни делови на дискурсот, односно откривањето на основните наративни единици и посочувањето на нивната хиерархиска поставеност.

Во својата потрага по еден општ модел на раскажувањето, Ролан Барт разликува две големи класи на наративни единици кои, според него, се појавуваат во секое раскажување:

1. *функции*;

2. *индиции*.

Овие две класи на наративни единици овозможуваат, односно допуштаат да се изврши некое сигурно класирање на раскажувањата – некои раскажувања се високо функциски (на пример, народните приказни), додека други раскажувања се високо индициски (на пример, психолошките романи). Барт ги нуди најсуштинските карактеристики на овие две големи класи на наративни единици и тоа на следниот начин:

*Функциите* одговараат на една функционалност – тоа е глаголот „прави“. Функциите се синтаксички единици, тие се упатуваат кон некоја „операција“. Функциите подразбираат метонимиски односи (според принципот на блискост). Функциите се дистрибутивни единици, тие имаат синтагматски карактер. На пример, народните приказни се високо функциски раскажувања, односно во нив доминираат функциите како наративни единици;

*Индициите* одговараат на сосема друга функционалност – тоа е глаголот „е“. Индициите се семантички единици, тие се упатуваат кон некое означувано. Индициите подразбираат метафорички односи (според принципот на сличност). Индициите се интегративни единици, тие имаат парадигматски карактер. На пример, психолошките романи се високо индициски раскажувања, односно во нив доминираат индициите како наративни единици.

Иако на прв поглед се чини дека би можеле функциите да ги поврземе со категоријата „дејство“ (поради функционалноста со глаголот „прави“), а индициите со категоријата „опис“ (поради функционалноста со глаголот „е“), сепак Барт предупредува дека „функциите не може да се сведат на дејствата (глаголите), а пак индициите на својствата (придавките), затоа што постојат индикативни дејства коишто стануваат ’знаци‘ за карактер, атмосфера итн.“ (Барт, 1996: 144). Но, независно од тоа, функционалноста на глаголот „прави“ кај функциите и функционалноста на глаголот „е“ кај индициите ни дава за право да констатираме дека кај класата функции ќе бидат доминантни дејствата (процесуалните наративни искази), а кај индициите ќе бидат доминантни описите (стазисните наративни искази).

Меѓутоа, Ролан Барт не запира само на функциите и на индициите. Тој и натаму го развива (го проширува) својот наративен модел со тоа што во секоја од овие две големи класи на наративни единици (функции и индиции) izdelува по две поткласи, односно две поткласи на функции и две поткласи на индиции.

Така, во рамките на класата *функции* се разликуваат следните две поткласи:

а) *кардинални функции (гнезда, јадра, нуклеуси)*;

б) *катализи (катализатори)*.

Карактеристиките на овие две поткласи (кардинални функции и катализи) во класата функции се следните:

а) *Кардиналните функции (гнездата, јадрата, нуклеусите)* претставуваат, како што вели Барт, вистинско „месо“ на раскажувањето (или на фрагмент од раскажувањето). Тие се „поважни“, „позначајни“ за раскажувањето во однос на катализите. Кардиналните функции се моменти на „ризик“ на раскажувањето. Една кардинална функција се поврзува со дејство кое отвора (или воведува или, пак, затвора) некоја последична алтернатива за текот на приказната, дејство кое вклучува некоја несигурност, некаков „ризик“: ако во еден наративен фрагмент свони телефонот, подеднакво можно е да се одговори или да не се одговори на телефонскиот повик, што секако ќе резултира со поведување (движење) на приказната во оваа (ако се одговори на повикот) или во онаа (ако не се одговори на повикот) насока, односно во една насока (ако се одговори на повикот) или во друга насока (ако не се одговори на повикот). Да го илустрираме ова со дополнителни наративни примери.

*Пример 1: Кардинални функции (јадра, гнезда, нуклеуси) во романот „Крпен живот“ од Стале Попов според В. Андоновски*

*Прво јадро:* Поништен матримониум<sup>68</sup> (на Илко му недостига жена; тој е вдовец);

*Второ јадро:* Обновен (потврден) матримониум (свадбата на Илко и Доста);

*Трето јадро:* Обидот на Митра да ја „убие“ Нешка со помош на магија;

*Четврто јадро:* Матримониум меѓу Нешка и Крсте.

Како што може да се забележи, појаснува Андоновски, романот има *репетитивна структура*: двапати станува збор за *оспорување матримониум* и двапати тој се потврдува. (Андоновски, 1997: 186-187).

*Пример 2: Кардинални функции (јадра, гнезда, нуклеуси) во сказната „Црвенкапа“ од браќата Грим*

*Прво јадро:* Мајката ја праќа Црвенкапа кај бабата;

*Второ јадро:* Црвенкапа навлегува во шумата (и го среќава волкот);

*Трето јадро:* Волкот доаѓа кај бабата (и ја голта);

*Четврто јадро:* Црвенкапа доаѓа кај бабата (и волкот ја голта Црвенкапа);

*Петто јадро:* Ловецот доаѓа кај бабата (и ги спасува и бабата и Црвенкапа).

*Пример 3: Кардинални функции (јадра, гнезда, нуклеуси) во сказната „Снежана и седумте џуџиња“ (детален преглед)*

1. Кралицата посакува да има ќерка.
2. Кралицата умира веднаш по породувањето. Кралот останува вдовец.
3. Кралот си зема друга жена (која била горда и сакала да биде најубава во светот).
4. Маќеата му наредува на ловецот да ја однесе Снежана во шумата и да ја заколе.
5. Снежана доаѓа во куќичката на џуџињата.
6. Маќеата со помош на огледалото дознава дека Снежана е жива.
7. Маќеата ја убива Снежана со појас.
8. Џуџињата ја спасуваат Снежана.
9. Маќеата повторно ја убива Снежана со отровен чешел.
10. Џуџињата по втор пат ја спасуваат Снежана.
11. Маќеата по трет пат ја убива Снежана со отровно јаболко.
12. Џуџињата не успеваат да ја спасат Снежана.
13. Џуџињата го ставаат телото на Снежана во стаклен ковчег.
14. Принцот го здогледува стаклениот ковчег.
15. Принцот го бара стаклениот ковчег од џуџињата.
16. Слугите го носат ковчегот (се сопнуваат и ковчегот им паѓа).
17. Од потресот Снежана по трет пат оживува.
18. Принцот предлага Снежана да му стане жена.

*б) Катализите (катализаторите)* се нарративни единици кои го „исполнуваат“ нарративниот простор што ги дели кардиналните функции. Катализите се помошни (подредени) бележења што се прибираат околу една или околу некоја друга кардинална функција (гнездо, јадро, нуклеус). Катализите се помалку „важни“, помалку „значајни“ за раскажувањето во однос на кардиналните функции. Катализите се нарративни единици чија функционалност е стишана, паразитска. Катализите се само последични анализи. Катализите располагаат со зони на сигурност, на одмори, на раскошност. Катализите не се непотребни во раскажувањето, туку тие имаат послаба функционалност во однос на кардиналните функции: катализите може да имаат некоја слаба функционалност, но таа функционалност воопшто не е нула. Катализите го забрзуваат или го забавуваат раскажувањето. Со катализите се резимира, а тие понекогаш служат дури и како лажен показател. Катализите ги поврзуваат кардиналните функции (јадрата), односно катализите се сврзувачко нарративно ткиво меѓу кардиналните функции.

<sup>68</sup> Матримониум (лат. *matrimonium*) = брак, брачна состојба.

*Пример 1: Катализи во романот „Крпен живот“ од Стале Попов*

*Прва катализа:* Убедување од страна на семејството на Илко, особено од неговата снаа Митра, јунакот да се прежени; воспоставување договор со дедото Петко кој има задача да го обезбеди наративниот трансфер, односно да ја доведе невестата од село Рожден;

*Втора катализа:* Очекување пород (Илко и Доста не знаат дали ќе можат да имаат пород);

*Трета катализа:* Растењето на Нешка, нејзините млади години, вљубувањето во Крсте. (Андоновски, 1997: 186).

*Пример 2: Катализи во сказната „Снежана и седумте џуџиња“*

1. Кралицата си везела покрај прозорецот и гледала во снегот.
2. Снежана растела и наполнила седум години.
3. Маќеата се исплашила, пожелтела и позеленела од завист поради убавината на Снежана.
4. На ловецот му паднал камен од срцето зашто не морал да ја убие Снежана.
5. Снежана останала сама во шумата, ги загледувала сите лисја на дрвјата и не знаела како да си помогне.
6. Снежана била гладна и изела од секое чиниче по малку зеленчук и леб и од секое пехарче испила по некоја капка вино.
7. Снежана била уморна и легнала во еден од седумте кревети.
8. Џуџињата ги запалиле своите седум ламбички и се прашувале кој влегол во нивната куќичка... И така натаму.

Во рамките на класата *индиции*, пак, се разликуваат следните две поткласи:

*а) индиции во потесна смисла;*

*б) информанти (известители).*

Да ги погледнеме особеностите на овие две поткласи во класата индиции:

*а) Индициите во потесна смисла* се показатели, симптоми, сигнали за нешто. Индициите во потесна смисла посочуваат карактер, чувство, атмосфера (на пример, сомнение), филозофија. Индициите во потесна смисла секогаш имаат имплицитни означувани. Барт го дава следниот пример: „Да се каже дека (Џејмс) Бонд е дежурен во канцеларијата, чиј отворен прозорец допушта да се види месечината меѓу тешки облаци што се влечат, тоа значи да се индицира бурна летна ноќ, а самата таа дедукција образува атмосферска индукција која упатува на тешка клима, отежната со дејството кое сè уште не го познаваме“. (Барт, 1996: 147).

*Пример 1: Индиции во потесна смисла на зборот во сказната „Снежана и седумте џуџиња“*

„Во куќичката сè било мало... Тука стоела една масичка покриена со покривка, на неа имало седум чиничиња, секое чиниче со своја лажичка; понатаму, седум ножиња и виљувчиња и седум пехарчиња. Покрај ѕидот биле наредени едноподруго седум постелички покриени со снежнобели чаршафи“.

Овој наративен фрагмент од сказната е индиција за тоа дека во куќичката живеат седум џуџиња. Овде клучна улога имаат, пред сè, деминутивите, но и првиот исказ со кој се кажува дека „во куќичката сè било мало“.

*б) Информантите (известителите)* претставуваат податоци (информации) за тоа каде и кога нешто се случило. Покрај тоа, информантите може да бидат и податоци за некои особини на одреден лик (пол, возраст, идеолошка припадност и слично). Информантите служат за идентификација преку поставување на нешто во време и во простор. Информантите се чисти дадености, непосредно означителни. Станува збор за тоа читателот да научи да разбира карактер, атмосфера. Информантите донесуваат готово сознание.

*Пример 1: Информанти (известители) во сказната „Снежана и седумте џуџиња“*

„Еднаш среде зима, кога снегулки паѓале како перје од небото...“. (*информанти за времето кога започнува дејството*). Новородената ќерка „била бела како снег, црвена како крв и црнокоса како абиносско дрво и затоа ја нарекле Снежана“. (*информанти за особините и за антропонимот на ликот*).

*Пример 2: Информанти во расказот „Ѓон“ од Драги Михајловски*

„Не знам точно дали приказнава започнува во вторник или петок ама сигурен сум дека беше тоа еден пазарен ден во Битола, а во Битола само вторниците и петоките е пазар, тоа сите битолчани а и многу небитолчани го знаат. Бев дојден од Скопје со ноќниот воз по некоја работа, ми се чини ново крштениче ми требаше или некој сличен документ што само во Битола можев да го добијам“. (Истакнатото е наше – Р.М.). (Михајловски, 1990: 71).

Ролан Барт потенцира дека сите овие наративни единици (*јадра, катализи, индиции, информанти*) може меѓусебно да се преплетуваат, односно еден наративен исказ (една наративна единица) истовремено да припаѓа на две поткласи. На пример, илустрира Барт, да се испие виски (во хол на аеродром) е дејство кое може да служи како катализа за обележување на кардинална функција *чекање*, но исто така таа е истовремено и индиција за некоја атмосфера (модерност, опуштеност, спомен итн.). Тоа значи дека некои единици може да бидат комбинирани – катализите истовремено да бидат индиции или, пак, информанти и слично. Тоа може да го илустрираме и со четвртата кардинална функција што ја изделивме во сказната „Снежана и седумте цуциња“. Таа функција ја дефиниравме на следниот начин: „Маќеата му наредува на ловецот да ја однесе Снежана во шумата и да ја заколе“. Покрај тоа што оваа наративна единица е кардинална функција (гнездо, јадро, нуклеус), таа истовремено во себе содржи и информант за местото каде што ќе се одвива натамошното дејство (во шумата). Исто така, втората катализа што ја изделивме во истата сказна, а која ја определивме со исказот „Снежана растела и наполнила седум години“, истовремено е и информант за возраста на ликот, на хероината во сказната.

Во следната табела се приложени класите и поткласите на наративните единици што ги изолира и идентификува Ролан Барт како и нивните фундаментални карактеристики според кои тие се разликуваат меѓу себе.

<b>КЛАСИ НА НАРАТИВНИТЕ ЕДИНИЦИ СПОРЕД РОЛАН БАРТ</b>	
<b>1. ФУНКЦИИ</b>	<b>2. ИНДИЦИИ</b>
<b>ДВЕ ПОТКЛАСИ НА КЛАСАТА ФУНКЦИИ:</b>	<b>ДВЕ ПОТКЛАСИ НА КЛАСАТА ИНДИЦИИ:</b>
а) Кардинални функции (јадра, нуклеуси, гнезда); б) Катализи (катализатори).	а) Индиции во потесна смисла; б) Информанти (известители).
Одговараат на глаголот „прави“	Одговараат на глаголот „е“
Доминираат дејствата (процесуалните наративни искази)	Доминираат описите (стазисните наративни искази)
Метонимиски односи (блискост)	Метафорички односи (сличност)
Функциите се дистрибутивни единици	Индициите се интегративни единици
На синтагматско ниво	На парадигматско ниво
Пример: народните приказни се високо функциски раскажувања	Пример: психолошките романи се високо индициски раскажувања

Табела 4

*Бартовите класи и поткласи на наративните единици и нивните основни својства*

### ПРАШАЊА И ЗАДАЧИ

1. Кои се општите особини на сите раскажувања, според Ролан Барт?
2. Каков е односот меѓу реченицата и дискурсот?
3. Кои се двете големи класи на наративни единици што се појавуваат во секое раскажување, според моделот на Ролан Барт?
4. Наведете ги и објаснете ги суштинските карактеристики на функциите во моделот на Барт.
5. Наведете ги и објаснете ги суштинските карактеристики на индициите во моделот на Барт.
6. Кои се двете поткласи во класата на функциите во раскажувањето? Објаснете.
7. Кои се двете поткласи во класата на индициите во раскажувањето? Објаснете.
8. На кој начин, односно преку кои формални показатели можеме да ги идентификуваме кардиналните функции во конкретен наративен текст?
9. Изолирајте ги и објаснете ги кардиналните функции во „Малата книга“ („33,33“) од романот „Кркката на математичарот“ од Венко Андоновски.
10. Пронајдете ги и објаснете ги индициите во потесна смисла на зборот, според моделот на Ролан Барт, во расказот „Гон“ од Драги Михајловски.

#### 4. СЕМИОЛОГИЈА НА КНИЖЕВНИОТ ЛИК

Кога станува збор за ликот треба да се нагласи фактот дека тој е мошне значаен конститутивен сегмент на книжевните наративни структури. Врз основа на огромниот капацитет концентриран во семантиката на терминот, може да се извлече констатацијата дека ликот е еден од основните раскажувачки елементи. Неговата појавност на сите нивоа на дискурсот и тоа во најразлични форми и со најразлични функции несомнено ја потврдува ваквата теза.<sup>69</sup>

Теориите и теоретичарите коишто терминот *лик* го сведуваат, односно го изедначуваат со поимот за *личност* би имале сериозни забелешки кон ваквите тврдења. Но, досегашните севкупни искуства во рамките на теоријата на книжевноста, поточно во рамките на наратологијата и особено семиологијата, ја потврдија многузначноста на овој термин. Се покажа и се докажа дека терминот *лик* со својата семантичка суштина може да се појави и да се разгледува и како *личност*, и како *актант*, и како *тематска ролја*, и како *актер*, и во *неантропоморфен облик*, па дури и да се појави во форма сетинг (простор, амбиент). Значи, аспектите на терминот *лик* се поливалентни и полисемички, односно еден знак (ознака) содржи во себе бројни означувани референти (појавности). Стратегијата на еднонасочност и еднозначност во детерминирањето на семантичкиот код на *ликот* како книжевно-теориски термин значи вулгаризирање на неговата суштина.

Опозитот *личност vs. карактер* го имплицира едностраниот психолошки пристап кон терминот *лик*. Суштината на ваквата стратегија на приод кон ликот подразбира, пред сè, негово поистоветување со поимите *личност*, *човек*. Ликот се сведува само на ниво на особеностите на човекот, на неговите својства, на психосоматски конструкт. Тоа би требало да значи дека кога се зборува за *лик* треба да се зборува само како за човек, како за личност, без да се имаат предвид преостанатите бројни функции што тој ги има како значаен раскажувачки сегмент во конструирањето на наративниот дискурс. Ваквиот приод кон анализата на терминот *лик* дава одредени резултати кои ја расветлуваат проблематиката на проучувањето на ликот,<sup>70</sup> но остануваат многу отворени и дискутабилни прашања за кои психолошкиот аспект не може да најде одговори. Едно од најважните проблематични прашања е како психолошката стратегија ќе пријде, на пример, кон анализата на неантропоморфните ликови. Како ваквиот приод ќе елаборира еден лик каков што е на пример *коренот*, или пак *огледалото* во романот „Дублер“ од Димитар Солев? Или, да го спомнеме тука и сетингот кој многу често во рамките на наративната структура врши функција на лик (поточно – актант). Основниот недостиг на психолошката стратегија треба да се гледа во фактот дека таа ја губи од вид определбата на ликот како знак.<sup>71</sup> Во врска со ваквото погрешно и нефункционално поистоветување на термините *личност* и *лик*, Маргарет Мекдоналд е децидна: „Ние не велíme 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“. (Мекдоналд, 1996: 61).

Вакво значенско изедначување на термините *лик* и *личност* среќаваме и во *Речникот на книжевни термини* каде што се поистоветуваат дури и повеќе термини како што се *лик*, *личност*, *јунак*, *карактер*, *тип*, *портрет*. Овде ликот се дефинира како „збир од одредени морални, мисловни и емоционални својства, од одредени својства на реагирањето, говорот и однесувањето кои ја претставуваат човековата личност во книжевното дело. Термините *личност*, *јунак*, *карактер*, *тип*, *портрет* се употребуваат и со нивните пошироки значења така што може заемно да се поистоветуваат“. (Речник književnih termina, 1991: 423-424).

<sup>69</sup> „На светот не постои ни едно раскажување без ликови или, барем, без дејствители“, вели Ролан Барт. (1996: 157).

<sup>70</sup> Филип Амон потенцира: „Само по себе се подразбира дека една концепција за ликот не може да биде независна од општата концепција за личноста“. (Амон, 1996: 232).

<sup>71</sup> Ке ја наведеме овде забелешката на Ан Иберсфелд (1982: 92) која е мошне илустративна за оваа проблематика: „Зарем би можело она што веќе никој не може да го каже за човечките суштества, гледани во контекст на нивниот конкретен живот, да се каже за книжевните ликови? Зарем не е за чудење она бесконечно смешно општо место според кое ликовите се 'суштества повистинити од некои живи суштества, постварни од стварноста'. Небаре може на фантазмагоричниот план на книжевното творештво да се пренесе идеалистичкиот поим на *личност* кој и без тоа е доведен во прашање“.

#### 4.1. Книжевниот лик како знак

Со ликот како знак се занимава семиологијата, односно семиолошкиот приод кон обработката на структурните елементи на ликот. Во основата на ова „учење“ е детерминантата дека *ликтот* претставува збир од помали значенски единици (таканаречени семи<sup>72</sup>) кои се расфрлани низ наративниот дискурс и со чие „собирање“ на едно место (во знакот *лик*) се добива барем приближно автентичната слика за семантичката вредност на конкретниот лик во конкретниот текст.

Филип Амон во познатата студија „За еден семиолошки статус на ликот“ ги сублимираше проучувањата во врска со проблематиката на ликот на Јуриј Лотман, Клод Леви-Строс, Алжирдас Грејмас, Роман Јакобсон и Цветан Тодоров и застапа, би се рекло, на една мошне јасна позиција за семиолошката определба на ликот. Многу често е цитирана неговата дефиниција за ликот во која се содржани најглавните сегменти на терминот *лик* кој, според определбата на Јакобсон, е дисконтинуирана морфема: „’Празна‘ морфема на почеток (таа нема значење, има само контекстна референтност), ќе стане ’полна‘ дури со последната страница на текстот, кога ќе завршат различните трансформации чиј носител и дејствител (агент) била таа“ (Амон, 1996: 247-248), со дополнувањето дека семиолошката анализа ќе мора да го земе предвид и терминот *опозиција*, односно односот на еден лик со преостанатите ликови. (Амон, 1996: 248). Клод Леви-Строс врши една аналогија меѓу фонемата и ликот, земајќи ја предвид определбата на Јакобсон за фонемата како „мрежа од диференцијални елементи“. Ликот ја дава можноста, според Леви-Строс, „да се споредува со збор кој го среќаваме во документи, кој не постои во речникот, или пак со – лично име, односно со збор лишен од неговиот контекст“. (Цитирано според: Амон, 1996: 244). За Јуриј Лотман, ликот е збир од диференцијални црти, односно од диференцијални признаци, (цитирано според: Амон, 1996: 244), а за Грејмас „актерите се лексеми (= морфемии во американска смисла) кои ги среќаваме организирани со помошта на синтаксички односи во едногласни искази“. (Цитирано според: Амон, 1996: 244). „Ликот во романот (...) се создава – објаснува Грејмас – постепено од последователни фигуративни нотации распределени по целата должина на текстот; тој веќе на последната страница, благодарение на помнењето на читателот, ја развива својата слика во целост“. (Greimas, 1978: 120). Цветан Тодоров, исто така, го определува ликот како знак кој се полни со значења во текот на конструирањето на наративната програма. И кај Тодоров ликот е форма којашто на почетокот е без значење, односно за него ликот е „празна форма што треба да ја исполнат различни предмети (глаголи и атрибути)“. (Цитирано според: Амон, 1996: 245).

Сублимирано, за семиолозите и наратолозите ликот претставува знак којшто е расфрлан низ текстот и кој во текот на структурирањето на дискурсот, чекор по чекор, се исполнува со значење (поточно – значења) преку разни етикети (атрибути) кои му се припишуваат. Или, кажано со јазикот на семиолозите, ликот претставува семема која се наоѓа на различни места во текстот и која во текот на нарацијата се интегрира со значенски единици – семи. Целта на анализата на ликот ќе биде да ги собере сите тие етикети, односно семи, на едно место и системски да ги обработи (да ги класифицира, да ги извлече од нив импликациите). Притоа, како што потенцира Амон, не смее да се заборава фактот дека ликот ќе треба да се стави во контекст со другите ликови, односно не смее да се заборава категоријата *опозиција*.

Тоа би значело дека имаме две основни категории (или начела, односно принципи) кои се мошне значајни за дескрипцијата на ликот:

а) *позиција* – каде се јавува ликот, каква е неговата дистрибуција во наративната програма, со кои и со какви семи е исполнето неговото семантичко поле;

б) *опозиција* – во какви релации може да се постави ликот во однос на другите ликови од истата, или пак од некоја друга наративна структура.

Откако ќе се соберат на едно место сите семи на еден лик и откако ќе се елаборира каков е неговиот однос со другите ликови, ќе се добие приближно автентичната (нарративна или семантичка) вредност на ликот.

Социолошкиот пристап кон определувањето/ детерминирањето на терминот *лик*, пак, треба да го подразбере односот, односно бинарната опозиција меѓу ликот и средината

<sup>72</sup> Семата се определува како минимална единица на значењето.

(општеството, заедницата). Приматот во таа бинарна опозиција ќе го имаат идеолошките кодови. Лисјен Голдман ја поставува опозицијата *јунак vs. свет*, поточно опозицијата *деградација на јунакот vs. деградација на светот*. Зборувајќи за детерминантите на романот воопшто, Голдман него го дефинира како „повест за деградирана потрага (...), потрага по автентични вредности во еден свет којшто и самиот е деградиран (...)“ (Goldman, 1967: 44).

Кога зборува за синтагмата *автентични вредности*, Голдман дообјаснува дека не станува збор за оние „автентични вредности“ што се определени од критичарот или, пак, од читателот, туку за оние вредности кои на имплицитен начин го структурираат светот на романот во целина. Како основа на таа деградираност се јавува судирот меѓу јунакот и светот (средината, општеството), односно непреклопувањето на нивните кодови. Голдман зборува конкретно за романот, но сознанијата до коишто тој доаѓа, по аналогија, може до одреден степен да се применат и во другите книжевни видови како што се, на пример, трагедијата, комедијата, новелата, расказот итн. Значи, ќе може слободно да се зборува за деградирани ликови и за деградиран свет (за деградиран или проблематичен јунак кој трага по автентични вредности во деградирано општество), на пример, во романот „Дублер“ од Димитар Солев, но исто така ќе може да се зборува за деградирани ликови и за деградиран свет во расказите, на пример, на Драги Михајловски како што се „Гон“, „Скок со стап“, „Сведок“ и други.

#### 4.1.1. Семи (етикети, атрибути)

Ефектот на забележливоста на ликот во текстот од страна на читателот се постигнува со признаците кои нему (на ликот) му се припишуваат во текот на раскажувањето. Тие признаци, кои се расфрлани од првата до последната страница на текстот, се наречени семи, односно етикети, односно атрибути на ликот.<sup>73</sup> Станува збор за значенски единици кои го определуваат (дефинираат) ликот, односно ги нотираат неговите својства. Тоа се структурни наративни елементи кои кај читателот, чекор по чекор, ја создаваат сликата за ликот. Значи, колку повеќе семи содржи структурата на еден лик, толку е појасна сликата што за тој лик ја реконструира читателот. И обратно.

Како мошне значајни карактеристики на етикетите во процесот на градењето (интегрирањето) на ликот, меѓу другите, Амон (1996: 265) ги наведува категориите *повратност* и *стабилност*. *Повратноста* на етикетите подразбира нивна зачестеност во помала или поголема мера – една иста етикета за еден ист лик да се повторува во текот на наративниот дискурс. Во таа смисла оди и определбата за категоријата *стабилност* на етикетите: ако еден лик веќе добил една етикета, тогаш таа иста етикета треба и да ја задржи ликот, односно да не ја трансформира, да не ја менува, да не ја преобразува во натамошната негова наративна програма. Повратноста и стабилноста на етикетите се суштински елементи на кохерентноста и читливоста на текстот. Тие му обезбедуваат нему истовремено постојаност и чување на информациите во текот на читањата кои се разликуваат (повторно овде Амон зборува за разликите во културната компетенција од читател до читател). Текстот, значи, во кој признаците на ликот ќе се менуваат не би можел да образува читливост. Амон ваквото тврдење го поткрепува со илустрацијата за стабилноста, односно нестабилноста на името на ликот како една од неговите примарни семи. Сорел, само неколку редови потоа во текстот, не може да стане Росел или Порел, објаснува Амон.<sup>74</sup> Сепак, како што понатаму дополнува Амон,

<sup>73</sup> За семата веќе се кажа дека таа се определува како минимална единица на значењето. Етикетата, всушност, е оној „бел лист“ (декларација) што авторот уште на почетокот му го „прилепува“ на ликот и постојано го испишува со неговите својства – количество, квалитет, потекло, цена (= наративна вредност на ликот). Атрибутот претставува својство, знак, обележје, ознака (на ликот). Од лингвистички аспект, атрибутот (придавката) е збор кој ја определува некоја именка, ѝ припишува некако својство. Станува збор, значи, за синоними (сема, етикета, атрибут) и нивното значење е идентично. (Да се види: Вујаклија, 1991).

<sup>74</sup> Би го дополните ова со уште една илустрација. Во романот „Дублер“, Димитар Солев покажува колебливост во однос на името на еден лик (покрај колебливоста на авторот, како опција ја земаме и можноста од техничка грешка при печатењето). На една иста страница ќерката на Серафим Деспотовски и на Вера Новак се деноминира и како „Данкица“ и како „Даница“. Во поодминатите фази на раскажувањето, антропонимот на овој лик се „стабилизира“ во формата „Даница“. Сепак, ваквата колебливост на нарацијата (иако станува збор за разлика само во една графема) предизвикува моментна колебливост и во приемливоста на текстот од страна на читателот – дали станува збор за еден ист лик? Нестабилноста на етикетата (во случајов личното име) предизвикува нестабилност во читливоста на текстот. (Солев, 1988: 16, 70-71, 142).



модерниот текст се карактеризира со нестабилност на етикетите на еден лик – ист книжевен лик кој има забележително различни имиња (антропоними); различни ликови кои носат исто име; различни ликови исполнуваат исти дејства или пак добиваат исти описи итн. во еден (ист) наративен текст.<sup>75</sup>

Од друга страна, пак, етикетите коишто му се припишуваат на еден книжевен лик може да бидат богати или сиромашни, односно скапи или економични. Ваквото својство на етикетите/ атрибутите се определува врз основа на нивната хетерогеност, односно разновидност. За реалистичниот дискурс, најскапа етикета е портретот, односно физичкиот опис на ликот. Економичноста на етикетата, пак, се покажува преку нејзината постојаност, од една страна, но и со „нејзината синегдотичност при што еден признак станува ознака за комплетната дисконтинуирана морфема, за интегрантот наречен – семантичко поле на ликот“ (Андоновски, 1997: 351-352).

#### 4.1.2. Мотивирани и немотивирани етикети

Веќе видовме дека семиолошкиот пристап го дефинира ликот како значенска единица, односно како знак чие семантичко поле се интегрира од почетокот до крајот на нарацијата (раскажувањето). Лингвистичките проучувања, особено оние на Фердинанд де Сосир, покажаа дека основното својство на знакот е неговата произволност, односно неговата арбитрарност (немотивираност). Врската којашто ознаката ја упатува кон означеното е произволна, твреше Де Сосир. Така, означеното „сестра“ не е поврзано со никаков внатрешен однос со звуковната низа *с - е - с - т - р - а* која му служи како ознака. Доказ за тоа, појаснува Де Сосир, се разликите меѓу јазиците, но и самото постоење на различни јазици. (Сосир, 1977: 135). Сепак, семиолозите и наратолозите допуштаат разлики во степенот на произволноста, односно арбитрарноста на знакот, што подразбира и одреден степен (или пак различни степени) на мотивираност на знакот. Тоа имплицира дека кај одреден број знаци би можеле да се најдат мотивирани значенски врски меѓу ознаката и означеното, односно дека елементите на ознаката „ќе говорат“ за одреден број карактеристики на означеното. Во таа смисла, Амон ја потенцира и можноста за мотивираност на етикетите кои како признаци му се припишуваат на ликот (како знак) во наративната структура. Амон ја ограничува мотивираноста само на еден вид етикета – личното име: „(...) читателот речиси секогаш покажува тенденција да издели, внатре во личното име, корени, суфикси, префикси, различни морфеме кои ќе ги анализира, *по ретроспекција*, во функција на означуваното во ликот или пак, обратно, ќе му служат, ако ги препознае веднаш, како *проспективни* референти, како хоризонт на очекување за да го 'предвиди' ликот“. (Амон, 1996: 272-273). Ваквата теза за предвидливоста на ликот му овозможи на Амон да го определи мотивираното име како кондензант на наративната програма, како наратолошки сегмент кој ќе ја игра улогата на „макета“ за вредноста на ликот, односно на она што ликот „е“ и она што ликот (ќе) го „прави“ како сегмент на раскажувачката структура.

Оправданоста на тврдењето за постоење на мотивирани етикети на ликот, Венко Андоновски ја бара и во појавата на тематските ролји. Се поткрепува тоа со примерот на „техничкиот уредник“, во романот „Кратката пролет на Моно Самоников“ на Димитар Солев, „кој буквално ги 'технифицира' луѓето околу себе претворајќи ги во часовници, говори шпационирано; неговата 'предвидливост' е речиси стопроцентна“. (Андоновски, 1997: 354). Илустрација за ваквото тврдење би можел да биде и ликот на Јоле Билбил од романот „Дублер“ којшто ја добива перифрастичката етикета „приватен носител на прилично бифе“, (Солев, 1988: 42) но и ликот на свртничарот Флечер од расказот „Свртничар“ на Драги Михајловски. (1990: 17-32).

Би можело, по сè изгледа, и во етикети/ атрибути од поинаков вид (покрај личното име и кај тематските ролји) да се бара мотивираност, односно да се проверува колку една етикета (сема, атрибут, придавка), на пример од типот „сиромашен“, би одговорила на „обврската“ да биде кондензант на наративната програма, односно да ја обезбеди предвидливоста на ликот во наративниот текст. Кога на еден конкретен лик уште во стартните наративни искази ќе му се припише ознаката (етикетата) „сиромашен“, несомнено е дека од таа етикета ќе може да се

<sup>75</sup> Би значело тоа дека модернизмот и постмодернизмот во литературата нудат редуцирана „читливост“ на текстот.

извлекуваат заклучоци (импликации) за тоа каде, во какви услови, со какви финансиски средства и како живее тој лик, односно ќе може, се разбира до одредена мера, да се „предвиди“ неговата карактерност и неговата предикативност.<sup>76</sup>

#### 4.1.3. Наративна вредност на ликот

Етикетите кои во текот на раскажувачката постапка му се припишуваат на еден лик, несомнено, се елементи со чија помош се гради вредноста на ликот. Од квантитетот и од квалитетот на етикетите ќе зависи каква ќе биде наративната вредност што ќе ја добие ликот. Тој, како интегрант од семи, конечната вредност ќе ја добие со крајот на наративниот дискурс, односно со последната страница на раскажувањето. Целта на еден семиолошки пристап при анализата на ликот ќе биде да ги собере тие признаци, да ги обработи најосновните својства на етикетите и нивните меѓусебни односи и да ја определи, колку што е тоа можно, најавтентичната наративна вредност на ликот, односно неговата „цена“ во раскажувачкиот процес. Ќе се види на таков начин кое е местото на ликот и колкав дел од наративната инвестиција му припаѓа нему при конструирањето на раскажувачката композиција.

Но, наративната вредност на ликот се определува и врз основа на неговите односи со другите ликови, односно преку опозициите во кои влегуваат ликовите. Во меѓусебните односи, еден лик надополнува со етикети друг лик, или пак го „осиромашува“, го дезинтегрира. Значи, како што вели Амон, една семиотика на раскажувањето ќе има задача да го комбинира поимот позиција, што значи каде се јавува ликот во делото и каква е неговата дистрибуција, со поимот опозиција, односно со кои други ликови има тој односи на сличност и/ или опозиција. (Амон, 1996: 248).

#### 4.1.4. Стабилност и лабилност на ликот

Филип Амон го дефинираше ликот, меѓу другото, и како „уреден систем од еквиваленции насочен кон тоа да му ја осигури читливоста на текстот“. (Амон, 1996: 267). Таа „читливост на текстот“ ја обезбедуваат оние етикети на еден лик кои се стабилни, односно непроменливи. Нивната повратност (постојаност) во наративниот тек обезбедува кохерентност на наративната програма што подразбира релативно солидна читливост на текстот. Ликовите кои се исполнети со вакви непроменливи етикети содржат во себе една стабилна структура која се рефлектира и врз стабилноста на наративните искази. Значи, стабилност во својата градба одразуваат оние ликови чии етикети остануваат исти (непроменливи) во текот на раскажувањето.

Но, како што веќе беше потенцирана Амоновата забелешка, во модерните текстови се забележува тенденција за дестабилизација на ликот, односно приопштување кон ликот на непостојани, менливи етикети кои него го чинат нестабилен. Кај ваквите лабилни ликови може да се појави непостојаност дури и на најмаркантните семи, како што е личното име. Само по себе се подразбира дека лабилните ликови ќе влијаат врз стабилноста на наративната структура, односно ќе вршат нејзина дестабилизација. Тоа значи дека во дискурс со лабилни ликови читливоста се редуцира. Амон ја бележи лабилноста на ликовите во неколку карактеристични наративни постапки:

- а) Ист лик се појавува со различни имиња во текстот;
- б) Различни ликови носат исто лично име;
- в) Ист лик последователно се манифестира и како маж и како жена, или и како русокос и како црнокос;
- г) Различни ликови извршуваат исти дејства или пак добиваат исти описи. (Амон, 1996: 266).

Се разбира, постојат и други постапки со чијашто примена „се постигнува“ лабилност на ликовите. Но, и овие неколку примери се достатни за да се илустрира поимот за непостојаност, односно лабилност на ликот.

---

<sup>76</sup> Сериозна забелешка кон ваквата теза би била можноста од промена (трансформација) на ваквата состојба (етикета) на ликот, односно тој во натамошните секвенци, со каква било наративна постапка, да стане „богат“. Неодржлива би била тогаш тезата за „предвидливоста“ на овој лик. Меѓутоа, истата забелешка може да се даде и во врска со личното име, со оглед на можноста од неговата нестабилност во наративната структура!

Опозицијата *стабилност – лабилност* на ликот е забележлива и во длабинското ниво, односно на рамништето на актантните функции. Веќе беше кажано дека еден книжевен лик може да се најде во која било актантна функција и со тоа да ја преземе улогата на актант. Стабилноста на ликот се манифестира во постојаноста (неменливоста) на неговата актантна функција – субјектот останува субјект, помошникот останува помошник, противникот останува противник итн. и тоа во целосната нарративна структура, што значи од почетокот до крајот на раскажувањето. Стабилноста на актантните функции на длабинското рамниште на текстот подразбира и стабилност на површинското ниво, односно стабилност на ликот. Но, кога еден актант ја менува својата актантна куќичка (од помошник се трансформира во противник, од испраќач се преобразува во примач итн.), актантот по автоматизам ја редуцира својата константност и ја добива етикетата непостојан. Ваквата лабилност на актантните функции, исто како и ликовите со непостојани етикети, ја заслабнува читливоста на текстот, односно неговата кохерентност.

#### 4.1.5. Антропоморфност и неантропоморфност на ликот

Ликот не мора секогаш да биде антропоморфен, односно да биде „претставуван“ како човечко битие.<sup>77</sup> Во нарративната структура и еден предмет може да биде лик, односно да врши функција на лик. Амон наведува примери со кои ја илустрира тезата дека ликот може да биде фигуративен и дека не е исклучиво антропоморфен: „Духот во делото на Хегел може да се испитува како лик; претседателот-генерален директор, анонимното здружение, законодавецот, ополномоштеноста, делителот, се повеќе или помалку антропоморфни и фигуративни ликови, поставени (наименувани) од текстот на законот на дадени општества; по тој начин 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“. (Амон, 1996: 235-236). Во таа смисла, Владимир Проп зборува за „посебни сврзувачки ликови (жалители, поткажувачи, клеветници) како и посебни откривачи за функцијата оддавање податок: огледалцето, длетото, брезовата метла покажуваат каде е жртвата што се бара“ и експлицитно додава дека во бајката „предметите дејствуваат како живи суштества“. (Проп, 2009: 108).

Мошне илустративен приказ за неантропоморфноста на ликовите се нивните предикативни функции. (Лотман, 2005: 363). Во актантната куќичка на *помошник* или *противник*, на пример, многу често влегуваат предмети како што се клучот, прозорецот, темницата, ножот, запалката, јажето итн.<sup>78</sup> Зборувајќи за нарративниот статус на описот и дефинирајќи го него како колективен актант, Амон го нагласува својот став дека тој (описот) може да биде посебен лик. Некоја непремостлива бездна – ја илустрира Амон својата забелешка – може да биде *противник* за јунакот; некоја градина ќе може да биде истовремено *објект* на потрага и *испраќач* на информација и пожелувана дејност. (Амон, 1996: 291).

Неантропоморфноста на ликот во рамките на неговата функција Иберсфелд ја согледува и во рамките на апстракциите. Актантот, според тврдењето на Иберсфелд, меѓу другото, може да биде и апстракција за што се наведуваат примерите од типот „Град, Ерос, Бог, Слобода“, но исто така актантот може да биде и колективно „лице“ како античкиот хор, на пример. Меѓутоа, исто така, актантна функција може да вршат и повеќе ликови заедно кои во рамките на актантниот модел би ја имале улогата на противник на субјектот, односно на неговото дејство. (Ibersfeld, 1982: 52).

Станува јасно дека на ликот не може да се гледа само како на човечко битие. Многубројните примери покажуваат дека семантичкото поле на ликот ќе мора да се прошири и во рамките на неантропоморфноста. Нарративниот исказ вклучува во својата структура многу „не-живи“ елементи кои се манифестираат на рамништето на ликот, односно на рамништето на актантот. Една анализа на ликот која има намера да го придобие епитетот „сериозна“, не смее да ги запостави ваквите карактеристики на дискурсот.

<sup>77</sup> Погоре веќе беше елаборирана дистинкцијата меѓу термините „лик“ и „личност“.

<sup>78</sup> Ќе биде неопходно овде да потсетиме на две работи коишто се важни за да се разбере неантропоморфноста на ликот. Прво, ликот го дефинираме како знак. Второ, актантот претставува функција на ликот.

#### 4.1.6. Конструкција на текстот/ реконструкција на читателот

Поимот на ликот претставува „конструкт“ на текстот, но истовремено тој е и „реконструкт“ на читателот. Станува збор за проблемот на „забележливоста“, поточно речено за степенот на „забележливоста“ на конструктивните елементи на ликот од страна на читателот. Наједноставно кажано, се наметнува прашањето за тоа дали ќе може читателот да ги забележи, да ги меморира и да ги вклопи сите етикети (семи, атрибути) во интегрантот наречен лик. И, колку „конструктот – лик“ на текстот ќе биде идентичен со „реконструктот – лик“ на читателот.

Во веќе цитираната статија за ликот, Амон вели дека поимот лик е толку реконструкција на читателот колку и конструкција на текстот (Амон, 1996: 236), дополнувајќи дека ликот е секогаш соработка на ефект од некој контакт (интертекстуални семантички односи) и од некоја активност на меморизација и на извршена реконструкција која му припаѓа на читателот. (Амон, 1996: 245). Се наметнуваат на ваков начин две крупни прашања на егзегезата – културната компетенција на читателот, од една, и читливоста на текстот, од друга страна.

Проблемот на културната компетенција на читателот ги подразбира врските (поточно преклопувањата) меѓу културниот (идеолошкиот) код на авторот и културниот код на публиката, односно на реципиентот. Колку што е поголемо преклопувањето на овие два културни кода, толку е и повисок степенот на компетентноста на читателот, и обратно. Од друга страна, културниот код во себе, како што може да се забележи, ја инволвира и идеологијата, така што од различни културни кодови (значи и идеологии) ќе се јавуваат различни „реконструкции“ на еден ист лик. Во таа смисла Амон илустрира: „Оттаму и доста честите дисторзии при читањето на старите текстови во модерна епоха кои произлегуваат од ширењето и од хетерогеноста на публиката, односно од мноштвото културни кодови на референцијата: *за еден читател од дадена епоха Пантагруел или Хораџиј ќе бидат јунаци; за друг читател и од друга епоха тоа ќе бидат Панургиј и Кариас*“ (истакнатото е наше – Р.М.). (Амон, 1996: 278-279).

Слична е состојбата и со проблемот на читливоста, односно полисемичноста на текстот. Неговата читливост ќе зависи од културниот код на општеството, односно од културниот код на епохата. Колку повеќе кодот на текстот се совпаѓа со кодот на публиката, толку ќе биде „почитлив и понедвосмислен“ тој текст. Амон дополнува дека даден текст е читлив тогаш кога има совпадливост меѓу јунакот и некој морално валоризиран простор кој е признат и прифатен од даденото општество и дадената епоха, односно од читателот. (Амон, 1996: 278).

Но, можна ли е целосна (да не речеме идеална) читливост на еден текст, односно на еден лик? Во таа смисла, треба да се постави и прашањето дали е можно целосно (да не речеме идеално) совпаѓање на кодот на авторот и кодот на читателот (или на толкувачот). Односно, колку е изводливо целосното семантичко преклопување на „конструктот – лик“ од една, и „реконструктот – лик“ од друга страна? Многумина теоретичари се согласуваат во тоа дека е невозможно да се даде комплетно (целосно) толкување (читање) на кој и да е текст, па аналогно на тоа и на кој и да е лик. Најдециден и најконкретен во таа смисла е Хирш:

„Најадекватна конструкција (на толкувањето – н.з.) е онаа која претставува најцелосно кохерентно објаснување на сите потенцијални значења на текстот. Секое толкување е нужно нецелосно во таа смисла дека не успева да ги експлицира сите импликации на текстот“. (Hirš, 1983: 254-255).

Покрај ова, Хирш ја потенцира и неможноста од целосно преклопување на кодот на авторот со кодот на оној што се обидува да го протолкува текстот (аналогно на тоа и ликот):

„Јас никогаш не можам да го знам точното значење што го интендира (нагласува, посочува – н.з.) некој друг, зашто не можам да влезам во неговата глава за да го споредам значењето кое тој го интендира со значењето што јас го извлекувам, а единствено врз основа на таква непосредна споредба би можел точно да знам дека неговото и моето значење се преклопуваат“. (Hirš, 1983: 35).

И Цветан Тодоров застапува идентичен став како Хирш. Елаборирајќи ја позитивистичката дистинкција меѓу интерпретацијата (субјективна) и дескрипцијата

(објективна), откако ќе забележи дека публиката побрзала да ги заборава тие мачно породени „дефинитивни дескрипции“ на позитивизмот, ќе образложи:

„Но, да се каже 'сè е интерпретација' не значи: вредни се сите интерпретации. Читањето е движење во просторот на текстот; движење кое не се ограничува на поврзувањето букви од лево кон десно и од горе кон долу (само тоа движење е единствено и затоа текстот нема единствено значење)... Славниот 'херменевтички круг' кој постулира едновремена неопходна присутност на целоста и на нејзините делови и со тоа ја поништува дури можноста за некој апсолутен почеток, веќе сведочи за нужната плуралност на интерпретациите (...) А секој практично знае дека има некои поверни читања од други – иако ни едно читање не е целосно“. (Тодоров, 1991: 29-30).

Во прегледот на историскиот развој на теоријата на книжевноста, Катица Кулава децидно ја нотира категоријата *субјективност* не само во читањето и интерпретацијата, ами и во книжевната критика:

„(...) европскиот западен и источен културен круг (...) ја посматраат критиката пред сè како субјективно читање, разбирање и интерпретација на книжевните дела и текстови (...) Инаку, значењето по својата природа е поливалентно, плурално, отворено. Секој читател внесува дел од сопствената личност, искуство и духовна структура во конституирањето на смислата на прочитаното дело“. (Кулава, 1999: 143, 150).

Значи, сосема извесно е дека не е возможна целосна (и објективна) семантичка „реконструкција“ на интегрантот лик. Меѓутоа, на анализата на ликот ќе ѝ биде секогаш неопходна тенденцијата за изнаоѓање и извлекување на што е можно поцелосни значења поврзани со ликот како знак, односно како семема.

## 4.2. Семантичко интегрирање на книжевниот лик

На почетокот од нарацијата ликот е семантички празен знак, тој не е исполнет со значење. Неговото маркирање во стартот се изведува или со лично име, или со заменски форми (јас/ ти/ тој/ мене/ ми...) или, пак, неговата појавност се бележи со перифрастички (описни) изрази. Доколку личното име не е во функција на кондензат на нарративна програма, семантичкото поле на ликот на почетокот на наративниот исказ е буквално празно, без никакво значење. Тоа семантичко поле на ликот се исполнува во текот на раскажувањето со значенски единици кои се нарекуваат семи (етикети, атрибути), за кои веќе стана збор. На таков начин нарацијата ја интегрира семемата лик, го структурира ликот како знак. Ликот ќе биде во целост исполнет/ интегриран (или онолку колку што била намерата на нарацијата да го исполни со значење) дури со последната страница на текстот. На крајот на наративната структура ликот е „полн“ интегрант, семема доведена до „пукање“.

Стратегијата на семантичкото интегрирање на ликот подразбира користење, односно имплементирање на повеќе постапки со чија помош се изведува и се добива неговата значенска конструкција. Досегашните семиолошки проучувања понудија неколку општи стратешки начела или техники со чија помош се интегрира ликот. На таков начин се расветли еден дел од таканаречената нарративна граматика што се однесува на семантичкото интегрирање на ликот. Се креира со тоа еден општ модел во теоријата кој подразбира употреба на повеќе техники кои го интегрираат (го „полнат“) ликот со значенски единици.

### 4.2.1. Техники за семантичко интегрирање на ликот

Семиолошката анализа на книжевниот лик би подразбирала собирање на едно место на сите негови семи (етикети, атрибути) кои се, како што веќе видовме, расфрлани низ целиот текст, и нивно систематизирање и дефинирање. Се разбира, целта на таа постапка на собирање на семите на еден лик ќе биде на крајот да се определи неговата (на ликот) нарративна вредност. Досегашните семиолошки и наратолошки истражувања, особено на Амон, но и на Проп, Тодоров, Барт и други, овозможуваат да се издвојат нарративните техники со чија помош се врши интегрирањето на ликот, „полнењето“ на таа „празна дисконтинуирана морфема“ која на крајот од нарративната програма ја добива својата крајна, финална семантичка вредност. Наратолошките сознанија до кои дошле овие теоретичари допуштаат да се обопштат седум основни нарративни техники кои во сите нарративни дискурси ја градат семантичката конструкција на ликот:

- а) Име и презиме;
- б) Портрет, односно физикусот на ликот;
- в) Биографија на ликот – податоци за животниот тек на ликот. Ликот се фиксира во време, односно му се дава временска димензија;
- г) Генеалозија на ликот – информанти кои ќе дадат податоци за неговите предци;
- д) Предикати на ликот – постапки и дејства, односно неговите актантни функции;
- ѓ) Вербални предикати на ликот – монолозите, односно мислите на ликот. Во рамките на оваа техника се класифицираат и соништата на ликот, особено оние кои во наративниот дискурс имаат претскажувачка функција;
- е) Сетинг (*setting*) – просторот (амбиентот) во кој ликот престојува, односно дејствува. Многу често сетингот ја има улогата на етикета (*сема*) за ликот.

### **Име и презиме**

Несогласувањата меѓу семиолозите и наратолозите во врска со семантичкиот карактер на личното име се појавуваат во врска со проблемот на неговата мотивираност, односно арбитрарност (немотивираност). Детерминантите во врска со ова прашање одат од една во друга крајност. Според едни, личното име на ликот е мотивирано, па според тоа и ја има улогата на кондензант на наративната програма. Според други, пак, не може да се зборува за мотивираност на личното име, па според тоа неговата улога, односно функција, има произволен, односно арбитрарен карактер.

Така, според Гијом личното име, по дефиниција, е термин лишен од значење, „бел“ збор, „асемантизам“. (Цитирано според: Амон, 1996: 268). За ваква редуцирана, арбитрарна улога на личното име се залага и Клод Леви-Строс кој тврди дека „за наивното мислење личното име образува метафора на личноста“. (Цитирано според: Амон, 1996: 270).

Меѓутоа, дефиницијата на Лео Шпицер е насочена кон давање на поинаков статус на личното име. Тој потенцира дека „името е, во најмала рака, категорички императив на ликот“. (Цитирано според: Амон, 1996: 270). Ролан Барт оди потаму и на личното име му резервира едно од примарните места во хиерархијата на етикетите на ликот. Барт не само што смета дека мотивираноста на личното име е несомнена, туку и додава дека: „Личното име мора грижливо да се испитува затоа што е тоа, ако може така да се каже, принц на означувачите: неговите конотации се богати, социјални и симболични“. (Цитирано според: Амон, 1996: 270-271).

Филип Амон ја поддржува тезата за мотивираноста на личното име и појаснува дека мотивираноста на името се јавува во функција на „вредноста“ на ликот, односно во функција на збирот информации чиј носител е тој (ликот) во текот на раскажувањето. (Цитирано според: Амон, 1996: 271). Тој посочува четири постапки врз кои се базира мотивираноста на личното име:

а) Визуелни. Буквата „О“ може да се поврзе со некој заоблен и дебел лик, буквата „И“ (I – i) со некој слаб итн. Редот на појавата на етикетите може да сугерира хиерархиска разлика (господинот претседател генерален директор и јас). Некој деминутив може да денотира смалување на функционалноста итн.

б) Акустички. Тоа се ономатопеите во потесна смисла.

в) Артикулаторни. Поврзаноста меѓу гласот (како дел од името) произведен од артикулаторното движење на органите на речта и надворешната дејствителност, односно предикативност.

г) Морфолошки. Лични имиња кои се образуваат според вообичаените постапки за изведување, односно деривација, во кои се забележуваат лесно преведливи или препознатливи елементи. (Цитирано според: Амон, 1996: 271-272).

Како илустрација за тоа колку внимание авторите му посветуваат на личното име на ликот, Амон ја наведува постапката на Зола во врска со изборот на името: „Пред да се реши за Ругон или за Макаре, Зола испитувал повеќе листи на имиња, тестирајќи ги последователно еуфонијата, реалистичните ефекти, слоговните групи, вокалните или консонантските групи“ (цитирано според: Амон, 1996: 270) и укажува на тоа дека Зола долго време се колебал, подготвувајќи го романот *Au bonheur des dames*, меѓу Луиза и Дениза како имиња за главниот женски лик. (Цитирано според: Амон, 1996: 266).

Но, според Амон, сепак најинтересни за проучување би биле оние случаи кога самиот лик во наративниот исказ смислува име или прекар: „На пример, во *Свештеникот* на Зола ние го гледаме финансистот и шпекулант Аристид Ругон како избира 'војничко' име, во кое се распознаваат *sac(d'or)* = златно ќесе + суфиксот - *ard*: 'Saccard!... со две к... Види! Има пари во тоа име; би се рекло дека се бројат монети од по сто суа... име со кое би пошол во војна за да стекнеш милиони“ (Цитирано според: Амон, 1996: 273-274).

Но, не може, без сомнение, да се тврди дека сите имиња на ликовите се мотивирани, односно дека се кондензанти на наративната програма и дека ја обезбедуваат, во помала или во поголема мера, „предвидливоста“ на ликот. Венко Андоновски појаснува дека класичните реалисти ги претпочитаат „празните“, односно немотивираните имиња: Илко, Доста, Дане, Панко, Глигор, Арсо итн. Се појаснува тука дека станува збор за имиња кои поради честата употреба и поради извршената специфична лексикализација се „испразниле“ од значењата, ја загубиле мотивацијата и сега се доживуваат како празни и арбитрарни. (Андоновски, 1997: 353).

Значи, личното име на ликот може да биде арбитрарно (произволно), но и мотивирано. Кога личното име е арбитрарно, тоа нема значење, служи само за да го означи ликот, да го специфицира, да го дистанцира од другите ликови. Кога личното име е мотивирано (има значење) тоа ја врши функцијата на „предвидливост“ на ликот и претставува кондензант на наративната програма – семантиката на името на ликот се поистоветува со семантичкото поле на ликот.

### **Портрет**

Портретот претставува опис/ дескрипција на физикусот, односно на физичкиот изглед на ликот. Во рамките на ваквата определба би влегле елементите од типот: кои се основните црти на лицето, колку е ликот висок или низок, колку е дебел или слаб, дали постојат некакви деформитети во однос на неговиот физикус и слично. „Теоријата на реализмот покажа дека во реалистичното раскажување постојат цели 'ахрониски' пасажи во кои 'дејството' мирува, односно се продуцираат стагисни наративни искази. Тие места, кои обично во реалистичната теорија се викаат описи, кога се сврзани со ликот се именуваат како портрети“, наведува Андоновски (1997: 119) кој натаму го елаборира пристапот на Сава Пенчиќ кон начините на портретирање на ликот во неговата книга „Реализам“. Според Пенчиќ, постојат два начина на портретирање:

*а) директно – непосредно портретирање;*

*б) индиректно – посредно портретирање (портретирање со помош на амбиентот).*

Директното, односно непосредното портретирање (за кое веќе се набележаа основните особености) подразбира опис на физичките својства на ликот, со особен акцент на описот на лицето како „мапа на душата“. Тие црти преку аналошки механизми се поврзуваат со психологијата на ликот што се портретира. Врз основа на ваквите атрибути на ликот, слично како и личното име, Андоновски го поставува портретот во улога на кондензант на наративна програма. Тоа би значело дека читателот може, со помош на атрибутите на портретот, да го формира таканаречениот „хоризонт на очекувањето“ за натамошната предикативност на ликот, да ја предвиди кај ликот неговата дејствителност којашто следува во наративната програма. Врз основа на ваквите „предвидувања“ ќе може подоцна читателот да суди за оправданоста или неоправданоста на „очекувањата“ во врска со својствените предикативни атрибути на истиот лик, односно актант.

Вториот начин на портретирање се изведува преку опишувањето на амбиентот во кој престојува ликот, односно со опишување на предметите кои нему му припаѓаат. Станува збор, наведува Андоновски, за еден вид метонимиски пренос на значењето од сопственоста (имот) врз сопственикот. (Андоновски, 1997: 121). Тоа значи дека амбиентот и предметите коишто него го исполнуваат „зборуваат“ за ликот, тие се поставени во функција на негови етикети (атрибути, семи).

Ваквиот статус на амбиентот (како атрибут на ликот) му го даде уште Владимир Пропп во неговата „Морфологија на сказната“. Зборувајќи за табеларното прикажување на сказните од страна на Веселовски, Пропп наведува дека проучувањето на атрибутите на ликовите е условено само од три основни рубрики: изгледот и номенклатурата, особеностите на

појавувањата и *живеалиштето (престојувалиштето)*. (Проп, 2009: 115). Амон надополнува дека станува збор за еден вид „наративна метонимија“: целоста за дел, декорот за лик, живеалиштето за жителот. (Амон, 1996: 290).

Значи, независно од тоа дали станува збор за првиот (директен) или за вториот (индиректен) начин на портретирање, нараторите се согласуваат со ставот дека е основно тоа што семите се префрлаат од семантичкото поле на физичките во семантичкото поле на психолошките вредности. Токму во таа смисла се наведува определбата/ дефиницијата на портретот како *развиена психолошка метафора*: еден детаљ каков што е „орловски нос“, или една неделкана греда стануваат, по пат на метонимиско-метафоричко лизгање, знаци за ново семантичко поле – психологијата. (Андоновски, 1997: 121).

Опозицијата *лик vs. предмет* е разгледувана, но сега од еден подруг – социолошки аспект, и од страна на Лисјен Голдман. Тој зборува за еден процес на *реификација* – процес којшто се одвива во современото општество и кој (наједноставно кажано) подразбира осамостојување на предметите, процес во кој човекот (значи ликот кога зборуваме за едно книжевно, белетристичко дело) сè повеќе и повеќе станува зависен од предметите, станува роб на предметите. (Goldman, 1967: 204). Тоа значи дека терминот *реификација* (повторуваме: во неговото наједноставно толкување) во голема мера се доближува до наративната постапка на *портретирање* со помош на амбиентот, односно *со помош на предметите*. Овде, како што видовме, предметите „зборуваат“ за ликот. Тоа што на предметите им се дава таква функција, значи дека тие (предметите) веќе се во некој процес на осамостојување или пак во некоја фаза на самостојност (тие на некој начин добиваат антропоморфно својство – „зборуваат“). Ваквиот статус на предметите, по автоматизам, го поставува ликот во една инфериорна – секундарна позиција. Овој факт секако ја менува хиерархиската поставеност на елементите во наративната структура. Ликот ги губи своите позиции за сметка на таканаречената метонимиска метафоричност на предметите. За да биде иронијата уште поголема, ваквата „деградација на ликот“ во наративната структура се реализира преку неговата „најскапа“ етикета (барем во реализмот) – портретот.

### **Биографија и генеалогичка**

Како структурни елементи на наративниот исказ со кои се врши семантичко интегрирање на ликот, биографијата и генеалогичката се слични меѓу себе, односно како што обично се потенцира – биографијата е „сестра“ на генеалогичката. Семантичките етикети од биографски тип ја вршат функцијата на темпорално фиксирање, односно го „закотвуваат“ ликот во одредена временска точка, му ја даваат нему (на ликот) потребната временска димензија. Раскажувачките шаблони од типот „Тој е роден тогаш и тогаш... и живее таму и таму...“, во содејство со другите елементи на дискурсот, ја обезбедуваат неопходната кохерентност на наративниот дискурс, односно помагаат во креирањето на еден релативно стабилен раскажувачки тек. Биографијата подразбира обезбедување податоци за текот на животот на ликот. Атрибутите, односно етикетите, од биографски тип може да бидат лоцирани (концентрирани) во еден кус наративен сегмент, но и тие (биографските атрибути) како и преостанатите признаци, може да бидат расфрлани низ целокупниот текст, односно да се наоѓаат на различни места со што ја потврдуваат определбата на ликот како „дисконтинуирана морфема“.

Таквиот начин на дистрибуција на особините на ликот би важел, се разбира, и за генеалогичките атрибути кои во наративната структура функционираат како информанти за предците на ликот (татко, мајка, дедо, баба, прадедо, прабаба...). Генеалогичката се простира на мошне поширока темпорална оска во однос на биографијата. Тоа би подразбирало дека постоењето на што поголем број генеалогички атрибути, во голема мера (на индиректен начин) би го проширило семантичкото поле на ликот. Дури може да се рече дека одредени етикети од генеалогички тип би можеле да функционираат и како кондензанти на наративната програма, односно да нудат одредена „предвидливост“ во врска со натамошното етикетање на ликот во наративниот тек.



### **Предикати и вербални предикати**

Под терминот *предикативност* треба да ја подразбереме дејствителноста на ликот, или наједноставно кажано активноста на ликот, она што ликот *го прави*.<sup>79</sup> Дејствителниот аспект на ликот Проп го нарече функција, а Грејмас зборуваше за актанти. Покрај ова, во наратологијата се оперира и со таканаречените процесуални наративни искази кои го подразбираат дејството, за разлика од стазисните наративни искази кои се однесуваат на описот. Дејствителноста на ликот ја подразбира неговата синтаксичка функција што од своја страна ја имплицира определбата на наративниот дискурс како една голема реченица. Во неа актантот ја има улогата на прирок – оној што го врши дејството, значи глагол. Ваквите особености на ликот како актант ќе се манифестираат во рамките на длабинската структура на текстот, но тие ќе се покажат и како интегранти на површинското рамниште, зашто имплицитно ќе го интегрираат ликот со значење, односно со семантички признаци.

Станува збор, всушност, за семантичко (значенско) интегрирање на ликот во наративната програма преку неговите постапки – пасивност или активност, афективност или присебност, конструктивност или деструктивност, вршење дејство од аспект на некоја професија<sup>80</sup> и слично. Ваквите наративни особености на ликот ќе ја вршат улогата на информанти, односно ќе го полнат со семи неговото семантичко поле. На пример, ако за ликот се каже дека „сида кука“, тогаш на истиот тој лик ќе можеме да му ја „прилепиме“ етикетата *сидар*. Или, пак, за ликот кој „врши сложена операција на срце“ ќе ја изведе импликацијата дека тој е кардиохирург. Оној што *убива* е *убиец* и така натаму. Значи, предикативните перформанси на ликот ќе бидат знаци со чија помош ќе се интегрира ликот во текот на раскажувачката постапка.

Вербалните предикати, пак, би можеле да ги дефинираме како говор којшто „зборува“ за истиот или, пак, за некој друг лик, односно како *говорна дејствителност на ликот*. Во рамките на оваа категорија спаѓаат говорот на ликот, неговите мисли, односно размислувања, како и соништата на ликот. Дијалозите и монолозите се основните формални показатели за манифестираната вербална предикативност на ликовите. Во таа смисла, наративната програма ќе понуди мноштво од варијанти на ваквата предикативност – ликот да зборува или, пак, да размислува самиот за себе; ликот да зборува или, пак, да размислува за друг или за неколку други ликови; говорот или размислувањето на ликот да дава имплицитни етикети за тој лик; говорот или размислувањето на ликот да дава имплицитни етикети за другите ликови; соништата на ликот да вршат функција на предвидливост во наративната програма и така натаму. Со ваквата поставеност во наративниот дискурс, сосема е јасно дека и вербалните предикати ќе ја вршат улогата на семантички интегранти на ликот.

### **Сетинг (setting)**

Сетингот го подразбира просторот (амбиентот, декорот) во којшто престојува или каде што е сместен ликот и кој се јавува како негова интегрантна сема. Како што веќе беше наведено, станува збор за метонимиски пренос на значењата од просторот врз ликот. Просторот е придавка (атрибут, етикета, сема) на ликот. Практично, AMBIENTOT во кој престојува ликот се користи како инструмент со чија помош се „полни“ (се интегрира) ликот со одредени значења. Тоа би значело дека и просторот (амбиентот) ќе треба да се гледа како знак. (Ibersfeld, 1982: 124). На пример, ако ликот престојува (= е сместен) во една колиба во која нема никаков инвентар, тогаш на тој лик, врз основа на особините на AMBIENTOT (празен, сиромашен), ќе можеме да му припишеме етикета „беден – сиромашен“. AMBIENTOT „зборува“ за особините на ликот, ги опишува неговите својства.

Ваквото етикетање на ликот со помош на AMBIENTOT, руските формалисти го нарекуваат „индиректна карактеризација“, наведува Амон. Ефектот на оваа постапка е определување на посредна информација за ликовите со цел да се создаде специфична „филозофија“, филозофија на интерсекцијата средина – живо суштество. Описот (значи

<sup>79</sup> Само ќе потсетиме овде на Амоновата дистинкција меѓу она што „е“ и она што го „прави“ ликот.

<sup>80</sup> Филип Амон го нагласува терминот *tehné* под кој се подразбира технолошка активност на ликовите – работа, мајсторисување, професионална или, пак, некоја уметничка дејност – која донесува добар коментар за нивната вештина. (Амон, 1996: 287).

просторот) може да се набљудува и како „колективен актант“ чија улога ќе треба грижливо да се проучува затоа што таа може да биде не само прост дублет на ликот, туку и наполно засебен лик. (Амон, 1996: 290-292). Во врска со наведената опозиција средина – живо суштество, Зола го дефинира ликот како „комплексен организам кој функционира под влијание на средината“. (Цитирано според: Амон, 1996: 292). Даниел-Анри Пажо зборувајќи за симболизацијата и за поетизацијата на просторот ги нагласува, исто така, неизбежните значенски односи меѓу сетингот и ликот: „Ќе се внимава на заемните врски што се воспоставуваат меѓу просторот и корпусот на ликовите, на вклучувањето на ликовите во просторот и на употребата на просторот од страна на корпусот (поим за *проксемија*). Она што го искажува ’надворешниот’ простор, еднаков по форма со внатрешниот простор (на некоја личност, на она *јас* раскажувач), толку е точно колку што туѓиот простор може верно да претставува и да изразува определен духовен пејзаж“. (Пажо, 2002: 116).

Сетингот (декорот, амбиентот, просторот каде што е сместен и каде што престојува и дејствува ликот) е мошне сложен конструктивен сегмент на наративната структура. За семантичката интеграција на ликот со помош на амбиентот особено ќе бидат значајни симболичкиот и менталниот сетинг. Симболичкиот сетинг уште се вика и фигуративен, а тука просторот врши пренос на своите особини или врз ликот или врз дејството. Менталниот сетинг е во тесна врска со внатрешниот монолог, со принципот на меморија – ликот во својата свест евоцира простори и дејства од неговото минато. Овој сетинг, всушност, го претставува просторот во свеста, во меморијата на ликот, во неговото „помнење“.

#### 4.2.2. Позиција/ опозиција

Наративната вредност на ликот се добива, покрај веќе кажаното, и со неговото поставување во однос (релација) со другите ликови. Потсетуваме овде на Амоновата забелешка дека една семиотика на раскажувањето ќе има задача да го комбинира поимот *позиција* (каде се јавува ликот во делото и каква е неговата дистрибуција) со поимот *опозиција* (со кои други ликови има тој однос на сличност и/ или различност). Поимот *опозиција* го подразбира токму тој однос на еден лик со другите ликови кој во одредени случаи може да дава многу повеќе информации за ликот, отколку името, постапките (предикатите), мислите (вербалните предикати), биографијата, генеалогичката и слично. Станува збор, всушност, за постапка која подразбира откривање на сличностите, но и на разликите (дистинкциите) меѓу ликовите поставени во меѓусебен однос. Таквата постапка ќе треба да даде голем број атрибути (етикети, семи) за тие ликови. „Многубројните знаци на авторот, или дури еден површен поглед врз кое било раскажување – објаснува Цветан Тодоров во ’Поетиката на прозата’ – покажуваат дека еден лик се противставува на друг. Меѓутоа, една непосредна опозиција на ликовите ќе ги упрости тие односи без да нè приближи до нашата цел. Ќе вреди повеќе да се расчлени секоја слика на раскажувачките признаци, а пак тие да се постават во однос на опозиција или идентитет, со дистинктивните признаци на други ликови од истото раскажување. Ќе се добие на таков начин еден сведен број на оски на опозиции, чии различни комбинации пак ќе ги групираат тие признаци во претставувачки мрежи на ликовите“. (Цитирано според: Амон, 1996: 248-249).

Во таа смисла, Амон предлага *оски* со чија помош ќе се врши споредбата меѓу ликовите, на пример: полот, идеологијата, парите, географијата итн. (Амон, 1996: 250). Со помош на ваквите и слични категории ќе се изнаоѓаат сличностите и разликите меѓу ликовите во една иста наративна структура што, пак, од своја страна како резултат ќе даде одреден број етикети карактеристични за ликовите кои се поставуваат во опозиција. Ваквата наратолошка постапка ќе открие и ликови кои се, така да се рече, аналогни, односно ликови чии етикети во голема мера ќе се преклопуваат. Некои ликови, појаснува Амон, секогаш се јавуваат во друштво на еден или на повеќе ликови во утврдена група со билатерални импликации. (Амон, 1996: 281). Станува збор за ликови-дублети (или „удвоени“ ликови) чие појавување Леви-Строс го детерминира како камуфлажа за деградирана структура. Ваквата појавност на еден лик (во пар со друг лик) ќе имплицира, значи, семантички единици кои ќе се претстават како структурни елементи на ликовите. Од друга страна, поставувањето на ликовите во *опозиција* како постапка би можела да открие и ликови кои се буквално зависни еден од друг, кои во текот на дискурсот меѓусебно се надополнуваат и во стазисните и во процесуалните наративни

искази. Во таа смисла би можеле да зборуваме за таканаречени „хендикепирани“ ликови, ликови со одреден недостиг којшто се компензира со карактерните црти или, пак, со предикативноста на ликот-дублет.

#### 4.3. Семантичка дезинтеграција на книжевниот лик

Ќе треба да се изврши тука неопходната дистинкција меѓу неинтегриран лик, од една, и дезинтегриран лик, од друга страна. Синтагматскиот термин „неинтегриран лик“ е парадоксален по својата природа. Зошто? Затоа што доколку еден лик е „неинтегриран“, тогаш тој нема да биде тоа за што се прикажува, односно нема да биде лик со оглед на фактот дека *ликот* го дефинираме како знак исполнет со интегрирачки семи (етикети, атрибути). Ако, пак, еден наративен елемент прилега на лик, а неговото семантичко поле не е исполнето со значенски единици (семи), односно ако тој елемент е „богат“ со отсуство на признаци, тогаш ќе треба да се определи дали станува збор за тематска ролја, за лик-рефлектор, односно за лик со минимална наративна функција. Сето ова упатува на заклучокот дека кај ликовите се јавува градиција во однос на нивната интегрираност, односно неинтегрираност. Ваквото разграничување тргнува од лик којшто во своето семантичко поле има само една сема (тогаш обично се зборува за тематска ролја – татко, син, учител, чевлар...), а завршува со максимално интегриран (исполнет) лик или, како што се вели во наратологијата, семема доведена до „пукање“. Тоа ќе се однесува, се разбира, и на актантите (ликови во дејство) кои може да вршат само една функција, но кои исто така може да бидат поставени во повеќе актантни улоги (предикативни, дејствителни функции). Значи, максимално неинтегриран лик, во апсолутното значење на зборот, нема и не може да има, зашто ако еден раскажувачки сегмент се определува како лик, тој мора да има барем (најмалку) една сема, еден атрибут, една етикета. Конкретната анализа на ликот во едно книжевно дело ќе треба да го утврди степенот на интегрираност (или неинтегрираност) на ликот и да ја елаборира функцијата на така структурираниот (или деконструираниот) лик, односно поради кои причини еден лик добива толку семи колку што тој има, или – зошто ликот е интегриран онака како што е интегриран во наративната структура.

Од друга страна, синтагмата „дезинтегриран лик“ имплицира дека станува збор за веќе интегриран лик кој во текот на наративната програма ги губи своите значенски единици со што се разградува неговата семантичка структура. Поинаку кажано, дезинтеграцијата на ликот претставува наративна постапка која се движи во обратна насока од постапката наречена интеграција на ликот. Интеграцијата го збогатува семантичкото поле на ликот со семи. Дезинтеграцијата го осиромашува семантичкото поле на ликот од семи. Интеграцијата го „полни“ ликот, дезинтеграцијата го „празни“ ликот. Интегрираниот лик е богат со значење, тој е лесно препознатлив во сите фази од нарацијата, односно од дискурсот. Дезинтегрираниот лик, пак, е сиромашен со значење и е дискутабилна неговата препознатливост од страна на читателот. Степенот на интегрираност, односно на дезинтегрираност на ликот зависи од тоа колку семи и со каков квалитет ќе има тој (ликот) на крајот од наративниот дискурс, односно на крајот од раскажувањето.

Семиолошката анализа во врска со проблемот на семантичката дезинтеграција на ликот, значи, ќе се одвива на две рамништа. Прво, на рамниште на интегрираноста, односно неинтегрираноста на ликот – со кои и со какви семи тој е интегриран. И второ, на рамниште на дезинтеграцијата – кои и какви семи губи ликот во раскажувачката постапка. Анализата ќе треба да го елаборира и прашањето за каузалноста на ваквите наративни текови – зошто се дезинтегрира ликот, поточно која е функцијата на неговата значенска сиромашност, но и на неговото значенско осиромашување. И, сосема разбирливо, неопходно ќе биде да се маркираат начините, постапките на „празнењето“, односно да се види со каков раскажувачки инструментариум се врши семантичката дезинтеграција на ликот. Овде подетално ќе разгледаме неколку основни раскажувачки техники за дезинтеграција на ликот со забелешката дека нивниот список не е затворен и може и натаму да се дополнува.

##### 4.3.1. Наративни техники за дезинтеграција на ликот

Наративната постапка на семантичка дезинтеграција на ликот ќе се манифестира на површинско рамниште преку неколку раскажувачки операции (како формални показатели) кои

се, во основа, аналогни на оние чија цел е да го интегрираат ликот. На пример, доколку деноминацијата на ликот, односно постоењето на антропоним (лично име), се детерминира како постапка (или техника) на интегрирање на ликот, тогаш отсуството на антропоним ќе имплицира наративен процес на негова дезинтеграција. Тоа ќе се однесува и на оние случаи кога се соочуваме со описна (перифрастичка) деноминација на ликот, па и во случаите кога тој (ликот) се означува со заменски форми од типот „јас, тој, вие, мене, тебе...“, а не со вообичаената антропонимска сема (име и презиме) којашто врши дистинктивна, разликувачка, спецификациска функција на еден лик во однос на другите ликови во една иста наративна структура. Исто така, доколку богатите предикативни перформанси на ликот имплицираат солидно интегриран лик (се разбира од аспект на неговата дејствителност), тогаш пасивноста на ликот ќе имплицира нешто сосема спротивно – негова сиромашна интегрираност.

Онака како што се изведени и назначени техниките (постапките) за интегрирање на ликот, по аналогија може да се изведат и да се назначат техники (постапки) со чија помош се врши (но и се препознава) дезинтеграцијата на ликовите. Се разбира, како што веќе напоменавме, списокот на постапките (техниките) не е и не може да биде конечен, зашто системот на уметничката литература, но и на книжевната теорија, е отворен и во континуитет менлив и дополнлив. Овде ги набележуваме оние суштински општи постапки кои во голема мера би покажале компатибилност со кој и да е белетристички материјал кој се јавува како предмет на определена анализа и за кои сметаме дека квантитативно, но и квалитативно, ги задоволуваат потребите (или побарувањата) на инструментариумот за елаборација на конкретната теориска проблематика:

а) *Описна (перифрастичка) деноминација (именување) на ликот, односно отсуство на антропоним. Во тие рамки и деноминација со заменски форми;*

б) *Реноминација – менување на името на ликот;*

в) *Трансформација – разни семантички преобразби на ликот со промена на интегрирачките семи;*

г) *Лабилни ликови во опозиција: ликови синоними и ликови дублети;*

д) *Пасивност на ликот – негативен субјект;*

ѓ) *Економичен сетинг;*

е) *Иреален сетинг.*

Сите овие наративни постапки и сегменти се насочени кон тоа да го осиромашат (редуцираат) семантичкото поле на ликот и во помала или во поголема мера да го дезинтегрираат него (ликот) како знак.

### ***Перифрастичка деноминација. Отсуство на антропоним***

„Модерниот“ (= модернистичкиот - н.з.) сомнеж во ликот започнува со укинувањето на неговото име“, пишува Ан Иберсфелд во нејзината книга за семантиката на театарот. (Ibersfeld, 1982: 104). Овде станува збор, всушност, во една поширока смисла, за дезинтеграција (што автоматски повлекува нестабилност) на ликот на полето на неговата примарна демаркација, односно деноминацијата. Во таа смисла, најстабилната маркираност на ликот е со лично име, односно со антропоним, што е неменливо во текот на наративната програма на дадениот лик. Тоа значи дека секоја друга (каква и да е) деноминација на ликот во последователниот дискурс на една иста наративна структура ќе значи ослабување (осиромашување, дестабилизирање) на неговото семантичко поле.

Пред сè, ќе треба да се земат предвид описните именувања на ликот, односно перифрастичката деноминација. И во тој поглед нестабилноста на ликот ќе биде варијабилна категорија. Доколку ликот во севкупното раскажување се јавува со едно и исто описно име, тој ќе биде релативно стабилен на тоа поле. Но, доколку ликот се јавува на почеток со име и презиме (антропоним), а подоцна со описно име, тогаш веќе се нарушува неговата семантична стабилност. Исто така, кога ликот во старт се деноминира со една описна формула, а во натамошниот дискурс се менува, на кој и да е начин, таа формула, и тогаш тој (ликот) ја губи својата стабилност, односно ја губи беспрекорната препознатливост во нарацијата. Анализата, значи, ќе треба да ги регистрира нивоата на колебајќиост на личното име на ликот, но и нивоата на колебајќиост на неговата перифрастичка деноминација, што само по себе како резултат ќе даде податок за степенот на нестабилноста на ликот на рамниште на неговата деноминација.

Од друга страна, и граматичките супститути за личното име ќе дадат свој прилог кон препознатливата колебливост на ликот. Заменките од типот *јас, ти, тој, вие, мене, ме, нив, оној, овој* итн. коишто ќе ги експлоатира наративниот исказ како алтернативни деноминантни модели за личното име ја нарушуваат стабилноста на ликот. Во таа смисла, Филип Амон зборува за проблемот на спрегата помеѓу деноминацијата на ликот, од една, и аголот на гледање на авторот, односно на нараторот, од друга страна. Може да биде интересно, објаснува Амон, да се проучува дистрибуцијата на етикетата на ликот во функција на „гледна точка“ или на „модализација“ која му ја наложува нараторот на ликот, односно да се погледаат местата, на пример, на кои Стендал го деноминира својот јунак Жилиен како „ти“ или како „вие“. (Амон, 1996: 269). Значи, заменките ја проблематизираат стабилноста, односно препознатливоста на ликот од аспект на неговата деноминација. Тие (заменките од кој и да е вид), како што потврдува и Амон, се „сиромашни“ етикети. (Амон, 1996: 266).

### **Реноминација**

Личното име му ја обезбедува препознатливоста (= стабилноста) на ликот во текот на целокупната наративна програма. Тоа значи дека каква и да е промена на името (реноминација) на ликот ќе сугерира, по автоматизам, намалување на степенот на неговата препознатливост, односно ќе значи семантичка дестабилизација на ликот. Како еден од основните дестабилизатори на ликот Филип Амон го посочува токму процесот на реноминација, односно кога еден ист лик се јавува со две или со повеќе имиња во една и иста раскажувачка структура. (Амон, 1996: 266). Реноминантите кај ликот, значи, ќе продуцираат негова нестабилност во структурата на дискурсот, а со тоа и нестабилност на самиот дискурс, односно на наративниот исказ. Повратноста (повторливоста, стабилноста) на етикетите на ликот Амон ја поврзуваше со кохерентноста и со читливоста на текстот. По аналогија, нестабилноста и неповторливоста на личното име како примарна етикета на ликот ќе значи некохерентност и нечитливост на ликот, а тоа во последователност ќе продуцира некохерентност и нечитливост на текстот како целина. Реноминацијата на ликот, значи, како наративен процес автоматски ќе ја пренесува нестабилноста (нечитливоста) од тесното семантичко поле на ликот во широкото семантичко поле на наративниот дискурс како целина.

### **Трансформација**

Идентична нестабилност на ликот ќе продуцираат и неговите трансформации од различен вид кои се јавуваат во наративната структура. Како мошне илустративен пример и Проп (1982: 189) и Амон (1996: 266) ја наведуваат трансформацијата на еден лик од машко во женско и обратно. Но, ќе биде нужно при анализата секогаш да се врши неопходната дистинкција меѓу трансформацијата на лик, од една, и трансформацијата на актант, од друга страна. Тоа значи дека ќе треба да се изврши една квалитативна и квантитативна споредба меѓу трансформациите на оние етикети кои се однесуваат на ликот (она што тој „е“) и на етикетите кои се однесуваат на актантот (она што ликот го „прави“).

Трансформациите на ликот може да се извршуваат преку повеќе негови основни етикети, односно атрибути. Преку името и презимето, на пример (реноминација), или пак преку портретот (промена на физикусот на ликот), или преку сетингот (најчесто во таква функција ќе биде поставуван менталниот сетинг чиешто особености во голема мера допуштаат имагинативност, фантастичност, односно иреалност која, пак, од своја страна ги обезбедува најосновните инструменти за различните трансформации на ликот). Ваквата непостојаност на семите (етикетите, атрибутите) на еден и ист лик во една и иста наративна структура, се разбира, доведува до негова дестабилизација, односно до семантичка дезинтеграција. Со трансформациите на неговите етикети тој (ликот) станува лабилен, односно „тешко читлив“ и тешко препознатлив.

Од друга страна, дезинтеграцијата на ликот може да биде поттикнута и од трансформациите на рамниште на неговата предикативност. Владимир Проп зборуваше за трансформации на функциите кај ликот. Неговата теза е дека и при дејствителноста на ликот (= актант) се преобразуваат неговите предикативни (дејствителни) атрибути, но тоа е потешко забележливо во споредба со преобразбите на карактерните етикети на ликот. „На законите на

трансформација подлежат не само атрибутивните елементи, туку и функциите, иако тоа е помалку видливо и многу тешко може да се проучува“, тврди Проп. (1982: 96).

Теоријата на книжевноста, поточно наратологијата, покажа дека еден актант во рамките на актантниот модел може да врши истовремено две, но и повеќе актантни функции и дека функцијата на еден актант може да се трансформира од еден во друг вид. Така, еден актант истовремено може да биде и субјект и испраќач и примач. Но, еден актант може да биде „лажен помошник“ (дискурсот, најчесто, не открива на почетокот дека е тој навистина лажен!) чијашто вистинска актантна функција е – противник. Во ваквите случаи станува збор за типична трансформација на помошникот во противник, односно на противникот во помошник. Колку што ќе бидат стабилни функциите на актантите, толку ќе биде стабилен и актантниот модел, а со тоа ќе биде стабилен и наративниот исказ. Нестабилноста на актантните функции имплицира нестабилен модел и нестабилни ликови што подразбира проектирана нестабилност во рамките на наративната програма и тоа од длабинско на површинско рамниште (од полето на синтаксата во полето на семантиката).

Овде, во секој и за секој случај, ќе треба да се разграничат поимите „нестабилност“ и „вредност“ (или „невредност“) на едно книжевно дело. Мора да потенцираме дека нестабилноста на ликот (неговата семантичка дезинтегрираност) воопшто не е импликација за тоа дека делото е „лошо“ структурирано. Нестабилноста на ликот, односно наративниот процес на негова семантичка дезинтеграција, во основа има своја обмислена функција во целокупната наративна структура. Непостојаноста на еден лик (трансформациите), неговата нестабилност, не може и не смее автоматски да биде прочитана како „пропуст“, или пак како „хендикеп“ за едно книжевно дело. Едноставно, станува збор за неопходна структура на ликовите која, заедно со другите наративни елементи, ќе ја организира општата структура на раскажувањето. Трансформацијата на ликовите (и на актантите), значи, се јавува како инструмент кој ќе пополни дел од семантичкото поле на сиот дискурс. За нефункционалност на трансформациите (и за нефункционалност на нестабилноста на ликот воопшто) во целината на раскажувачката структура ќе може да се зборува само тогаш кога за тоа ќе се најдат (откријат) цврсти аргументи. Во спротивно, ќе мора да се трага по откривање на функцијата на трансформациите на ликовите. Впрочем, Живко Чинго во неговиот роман „Бабаџан“ покажа дека нестабилните ликови и колебливите наратори може (и тоа мошне функционално!) да оформат една кохерентна наративна структура.<sup>81</sup>

### *Лабилни ликови во опозиција*

Својата наративна вредност, како што покажа Филип Амон, ликот ја добива, меѓу другото, и со неговиот однос со другите ликови, односно со неговата поставеност во опозиција. Една семиотика на раскажувањето, според заклучоците до кои доаѓа Амон, има задача да го комбинира поимот позиција (каде се јавува ликот во делото, каква е неговата дистрибуција) со поимот опозиција (со кои други ликови има тој односи на сличност и/ или опозиција) (Амон, 1996: 248), додавајќи дека некои ликови секогаш се јавуваат во друштво на еден или на повеќе ликови во утврдена група со билатерални импликации. (Амон, 1996: 281). Исто така, како една од значајните постапки на интегрирање на ликот со чија помош тој ќе се разликува (значи ќе се препознава) од другите ликови, Амон ја посочи диференцијалната квалификација – ликот се јавува како носител на одреден број квалификации (својства, етикети, атрибути) кои ги немаат или, пак, ги имаат во мал степен другите ликови. (Амон, 1996: 279). Овде станува збор, значи, за издиференцирани, препознатливи, па со самото тоа и стабилни ликови.

Меѓутоа, ваквата „беспрекорна“ стабилност на ликот се урива кога кај два или кај повеќе ликови ќе се појават сосема идентични семи со што се замаглува нивната издиференцираност и со самото тоа тие (ликовите) веќе „заработуваат“ одреден степен на нестабилност. Амон посочи две основни можности за дестабилизација на ликот преку „прилепување“ идентични етикети на два или повеќе ликови. Првата можност е во рамките на деноминацијата (различни ликови да носат исто име), а втората во рамките на предикативноста на ликот и во рамките на описот (различни ликови исполнуваат исти дејства или, пак, добиваат

<sup>81</sup> Повеќе за ова да се види во: Младеноски, 2005: 105-131.

исти описи). (Амон, 1996: 266). Значи, нестабилноста на ликот којашто произлегува од идентичност на семи ќе треба да се согледува на две рамништа: прво, на рамниште на квалификациите на ликот (тоа што ликот „е“ – семантичко рамниште), и второ, на рамниште на актантните функции на ликот (тоа што ликот го „прави“ – синтаксичко рамниште).

Идентичните квалификативни етикети може да бидат од различен вид и во различни степени да ја изразуваат лабилноста (колебливоста) на ликот: два (или повеќе) лика со исто име; два лика со идентичен физикус; два лика со иста генеалологија (браќа, сестри итн.); два лика со идентична биографија и слично. Се разбира, во најголем степен лабилноста ќе се појави кај различните ликови кои се етикетираны со исто име.

Лабилноста, пак, во рамките на актантниот модел (предикативноста на ликот) ќе се манифестира тогаш кога два или повеќе ликови вршат иста актантна функција – двајца помошници, двајца противници или, пак, двајца испраќачи и слично. Уште Владимир Проп во својата „Морфологија на бајката“ (1928 година) ја регистрираше појавата на идентична дејствителност на два или повеќе ликови: „(...) бајката често еднакви дејства им припишува на различни ликови“. (Проп, 1982: 27). Се разбира, Проп зборува за ваквите појави во рамките на сказната (волшебната приказна) како специфичен жанр, но ваквиот принцип по аналогија може да се пренесе и во прозните книжевни видови (во белетристиката) како што се, на пример, романот, расказот, новелата и слично. Амон покажа дека не само што ваквиот пренос е можен, туку тој е и мошне функционален при анализата на ликот во уметничката литература.

### ***Ликови синоними***

За синонимни ќе се сметаат два (или повеќе) ликови чиешто семантички полиња се преклопуваат во одреден степен, односно кај кои ќе фигурираат поголем број заеднички семи. Степенот на синонимијата ќе зависи од квантитетот, но и од квалитетот на заедничките семи (идентични етикети/ атрибути). Тоа, како што веќе покажавме, ќе се согледува и на ниво на квалификациите (својствата) и на ниво на предикативите (дејствата). Анализата ќе треба да го одреди степенот на преклопувањето на семантичките полиња на двата лика, зашто колку што тој степен е поголем (повеќе заеднички семи), толку поизразена ќе биде лабилноста на ликот, и обратно. Овој наративен принцип на дестабилизација на ликот покажува дека процесот на дезинтеграција на ликот не мора секогаш да се одвива со одземање на семи од неговото значенско поле. Нему (на ликот) може дури и да му се додаваат дополнително нови значенски единици чијашто функција ќе биде негова семантичка дезинтеграција.

### ***Ликови дублети***

За ликови дублети ќе зборуваме тогаш кога во раскажувачката структура еден лик пополнува барем една точка (сема) во семантичкото поле на друг лик. Најчесто станува збор за хендикеп (недостиг) што се јавува кај одреден лик, а наративната програма го пополнува тој хендикеп преку друг лик. Клод Леви-Строс потенцира дека ликовите дублети се знак за деградирана структура. Тоа ќе имплицира оти станува збор за одреден степен на дестабилизираност на ликот кому му е неопходна функцијата на ликот дублет со која се пополнува најмалку една празнина (сема, етикета, атрибут) од неговото семантичко поле.<sup>82</sup>

Треба да се напомене дека во ваква улога, односно во улога на лик дублет, често се јавува и сетингот, односно описот, или како што тоа се дефинира во наратологијата – стазисните наративни искази. Описот може да биде прост дублет на ликот (Амон, 1996: 291), односно да открива одредени негови својства (етикети), но и да пополнува одредени негови семантички празнини (недостатоци).

### ***Пасивност на ликот – негативен субјект***

Најдинамична предикативна функција во рамките на Грејмасовиот актантен модел е (поточно – треба да биде) онаа на субјектот со оглед на фактот дека тој (субјектот) ја има задачата (улогата) да стигне до „профитабилната“ наративна вредност олицетворена во

<sup>82</sup> Ќе мора да потенцираме овде дека, сепак, нужно е да се врши дистинкција меѓу лик дублет и лик рефлектор. Ликот рефлектор само го „осветлува“, дава појасна слика, го приближува рефлектираниот лик до читателот без да навлегува во неговото семантичко поле. За разлика од ликот рефлектор, ликот дублет посега по најмалку една точка (сема) од семантичкото поле на неговиот лик дублет.

објектот. Тоа значи дека за субјектот ќе биде (треба да биде!) карактеристична категоријата актив. Во таа смисла, на релацијата *субјект – објект* во наратологијата беше воспоставена таканаречената „стрелка на желбата“ којашто е поврзана со субјектот, односно беа воспоставени модалитетите *сака, знае, може, прави*. Стрелката на желбата, како што аргументира Иберсфелд, соодветствува со глаголот во реченицата, алудирајќи со тоа на наративната синтакса. (Ibersfeld, 1982: 63). Глаголот што најчесто му се припишува на субјектот е „сака“ (односно да-сака-да-направи).

Меѓутоа, уметничката литература оперира и со наративни искази (а би можело да се рече и со цели наративни структури) во кои кај субјектот ја нема желбата „да сака да направи“. И во ваквите случаи субјектот го задржува како основно својство глаголот „сака“, но сега веќе модифицирано во „сака да не направи“. (Андоновски, 1996: 162). На субјектот сега му се припишува категоријата пасив. Причините поради кои тој (субјектот) избира да не го изврши дејството (односно задачата поставена од испраќачот) може да бидат од идеолошка, но и од психолошка природа. Во основа, станува збор за дејство кое субјектот треба да го изврши „по налог“ на испраќачот (профитерот од наративната вредност на објектот), а тоа дејство е во спротивност со карактерот на самиот субјект. Токму поради тоа кај него (кај субјектот) се јавува отпор кон извршувањето на дејството. Ваквиот тип актант Грејмас го нарекува негативен субјект (односно анти-субјект) (Greimas, 1978: 101), додека Иберсфелд го дефинира како „конзерватор“. Сепак, независно од тоа со кој термин ќе се дефинира ваквиот субјект, суштината е во тоа што кај него (кај субјектот) не функционира стрелката на желбата на релација *субјект – објект*, односно изостанува мотивацијата како двигател на дејството на актантната релација *субјект – објект*. Субјектот, едноставно, се одлучува да не го изврши наложеното дејство, односно се одлучува на пасивност.

Ваквата актантна позиционираност на релацијата *субјект – објект* (на длабинското рамниште – во рамките на наративната синтакса) имплицира осиромашување со семи на ликот (на површинското рамниште – во рамките на наративната семантика) којшто е поставен (од испраќачот) во функција на субјект. Дејствената редуцираност која се појавува како последица на неизвршување на задачата доведува до осиромашување на семантичкото поле на ликот со предикативни семи. Пасивноста на субјектот, значи, доведува до негово семантичко дезинтегрирање. Отсуството на дејство на длабинското рамниште ќе се рефлектира на површинското рамниште со редуцирање на семантичкото поле на ликот кој во рамките на актантниот модел се јавува во улога на негативен субјект, односно во улога на анти-субјект, или „конзерватор“ како што го нарекува Иберсфелд. Анализата на ликот ќе треба да го лоцира наративниот исказ во кој се јавува негативен субјект, да ги маркира неговите дотогашни наративно-предикативни вредности, да ги елаборира причините за предикативната пасивност на субјектот и да ги посочи последиците од таквиот модел во целокупната наративна структура. На тој начин ќе се види дали и во колкава мера е извршена семантичката дезинтеграција на ликот на површинското рамниште како последица на неговата актантна пасивност како субјект.

### ***Економичен сетинг***

За двата начина на портретирање на ликот зборува Венко Андоновски во книгата „Структурата на македонскиот реалистичен роман“ (1997: 119-121), а овде ќе потсетиме само на индиректната карактеризација на ликот, односно на портретирањето на ликот преку амбиентот. Станува збор, всушност, за метонимиски пренос на значењето од сопственоста (имотот) врз сопственикот – наративна постапка во која амбиентот (предметите) го означуваат ликот со семи, го „полнат“ ликот со одредени значења. Филип Амон зборува за „нарративна метонимија“ (целоста за дел, декорот за лик, живеалиштето за жителот) (1996: 290), додека Владимир Проп како мошне значаен атрибут на ликот го наведува живеалиштето. (1982: 95).

Практично, предметите (амбиентот) „зборуваат“ за одреден број својства (семи, етикети, атрибути) на ликот и во одредена мера го интегрираат неговото семантичко поле. Сетингот е поставен во функција на „полнење“, интегрирање на ликот. Тоа значи дека кога во наративната програма се соочуваме со мноштво елементи од сетингот кои се поставени во функција да вршат метонимиски пренос на значењето од предметите врз ликот, тогаш ќе имаме лик кој на индиректен начин (преку сетингот) ќе биде исполнет со значење.



Меѓутоа, ако е тоа така, кога во раскажувачката структура имаме „сиромашен“ сетинг (економичен опис на амбиент) или, пак, сетинг кој не врши пренос на значењето од предметите врз ликот (ирелевантен сетинг), тогаш ќе можеме да зборуваме за лик кој не е портретиран на индиректен начин, односно преку амбиентот. Тоа ќе значи дека неметонимичноста на амбиентот<sup>83</sup> по автоматизам ќе го осиромашува ликот за одреден број етикети, односно ќе го дезинтегрира. Семиолошката анализа на ликот ќе треба да го одреди степенот на карактеризација на ликот преку амбиентот при што ќе се имаат предвид две можности:

а) амбиентот воопшто да не го интегрира ликот (во дискурсот да не се врши метонимиски пренос на значење од предметите врз ликот), но амбиентот и воопшто да не го дезинтегрира ликот (да не му одзема семи);

б) амбиентот да го интегрира ликот, но тој исто така и да го дезинтегрира ликот со тоа што ќе го редуцира неговото семантичко поле.

Кога зборуваме овде за економичен сетинг ние мислиме конкретно на случаите кога амбиентот со својата „сиромашност“ не помага во интегрирањето на ликот, но и на случаите кога амбиентот (сетингот) со својата „сиромашност“ (економичност) го „празни“ ликот од одредени семи. Треба да се потенцира, исто така, дека не зборуваме за „дезинтегриран“ лик. Ликот може да е интегриран и без индиректната карактеризација до таа мера да биде, како што се вели, „доведен до пукање“, а од друга страна да биде „осиромашен“ од една или од повеќе семи преку економичниот сетинг. Ние зборуваме за наративен процес на одземање на етикети преку економичен сетинг што секако ќе доведе до редуцирање на семантичкото поле на ликот. Овде, значи, мора да се има на ум дистинкцијата меѓу „неинтегриран лик“ и „лик којшто се дезинтегрира“. Овде, исто така, ќе треба да се има на ум и процесот на таканаречената метонимиска реификација. (Goldman, 1967: 204).

### ***Иреален сетинг***

Идентична функција како економичниот сетинг има и таканаречениот иреален (фантастичен, имагинарен) сетинг. Под синтагматскиот термин *иреален сетинг* се подразбира простор којшто се јавува во наративната програма како продукт на фантастичноста, односно на фантазмагоричноста и во кој набрзина се сместуваат ликовите. Многу добро е познат фактот за неизбежноста од релацијата (бинарната опозиција) *реалистично – фантастично*, односно за нивната меѓусебна зависност. Кога еден лик од реалистичниот амбиент (во којшто, како актант, врши сосема реалистични дејства) ќе биде со еден наративен потег (значи мошне брзо) диспозициониран во еден иреален (фантастичен) амбиент, тогаш тој лик веќе по автоматизам ќе загуби голем број од дотогашните негови етикети, односно семи. Тој ќе стане нестабилен, ќе се дестабилизира. Мора да се потенцира овде дека станува збор, всушност, за несоодветност на амбиентот во кој ќе биде сместен ликот, од една, но и за еден процес на одземање на реалистичните антропоморфни семи на ликот, од друга страна. Еден реалистичен антропоморфен (човечки!) лик со сите негови реалистични семи нема веќе да биде тоа кога ќе се постави во позиција, на пример, да лебди во воздух, односно во еден за него неадекватен простор, во иреален сетинг. По автоматизам тој „реалистичен лик“ ќе загуби за миг мноштво реалистични семи од неговото семантичко поле со што веќе настанал процес на негова дезинтеграција (се разбира, како што објаснивме, во и до одредена мера). Не треба да потенцираме дека и овде, како и кај економичниот сетинг, настанува процес на метонимиски пренос на својствата од амбиентот врз ликот, односно дека зборуваме, всушност, за симболичен сетинг.

Ќе биде интересно во таа смисла да се погледнат и случаите во кои и неантропоморфните ликови ќе бидат поставени во (за нив) неадекватен, односно во иреален сетинг. На пример, корен од дрво којшто не е под земја (каде што му е вистинското место, неговиот „реалистичен“, адекватен амбиент), туку се „раскоренува“ кон небото заедно со разгранувањето на гранките. Оваа апроксимативна конструкција ја илустрира релативноста на биномниот термин „иреален сетинг“.

<sup>83</sup> Ваквиот вид сетинг е дефиниран како ирелевантен, односно како просторен код кој не пренесува ниту едно значење врз ликот.

#### 4.4. Типологија на книжевниот лик

Тргнувајќи од тројната поделба на семиологијата (семантика, синтакса и прагматика), Филип Амон издвои три типа знаци – *референти*, *деиктици*, *анафори*. *Референтите* се знаци кои упатуваат кон стварноста на надворешниот свет (маса, жирафа, Пикасо, река итн.) или кон некој апстрактен поим (структура, апокалипса, слобода итн.) и тие даваат известувања за институционализирани сознанија или, пак, за конкретен научен (сфатен) предмет. *Деиктиците* се знаци кои упатуваат на некоја инстанца, на некое ниво на искажувањето, на содржината која се излага и која стекнува смисла само во однос на конкретна говорна ситуација, на конкретен историски чин на речта определен од современоста на неговите составни елементи (јас, ти, тука, утре, тоа итн.). *Анафорите* се знаци кои упатуваат на контекст што е веќе искажан, односно го упатуваат читателот наназад во текстот, или на контекст што следува, односно го упатуваат читателот напред во текстот (личното име, членот, заменките, различните замени, односно супститутите итн.). (Амон, 1996: 239-240). Врз основа на ваквата поделба на знаците, Амон класифицираше три категории на ликови:

- а) *ликови-референти*;
- б) *ликови-деиктици*;
- в) *ликови-анафори*.

*Ликовите-референти* се „историски ликови (Наполеон III во *Ругон-Макарови*, Ришелје кај А. Дима...), митолошки (Венера, Зевс...), алегориски (љубовникот, суртукот...). Сето тоа упатува на целосно и цврсто значење, имобилизирано од дадена култура, со стереотипизирани улоги, програми и служби, а пак нивната читливост зависи од степенот на учество на читателот во таа култура (тие мора да бидат *научени* и *препознати*). Интегрирани во нешто искажано, тие суштински ќе служат за референцијално 'закотвување' со што се упатуваат кон големиот текст на идеологијата, на клишеата или пак на културата“. Ликовите-референти го обезбедуваат т.н. „стварносен ефект“. (Амон, 1996: 241).

*Ликовите-деиктици* се признаци за присутноста на авторот во текстот, за присутноста на читателот или, пак, на тие што него го застапуваат. На пример: хорот во античката трагедија, соговорниците на Сократа, соговорниците на раскажувачите во романот „Скакулци“ од Петре М. Андреевски, раскажувачот (Јас) во романот „Вештица“ од Венко Андоновски кој му се обраќа директно на читателот, ликови гласници, раскажувачите (нараторите), ликови на сликари, писатели, артисти, дрдорковци итн.

*Ликовите-анафори* се елементи кои упатуваат на претходниот или на последователниот тек на раскажувачката структура (назад или напред во текстот) со што вршат кохезивна (сврзувачка) функција во дискурсот. Со ликовите-анафори се постигнува ефект на референтност кон сопствениот систем на конкретно книжевно дело. Тоа се мнемотехнички (потсетувачки) знаци за читателот. На пример: ликови на претскажувачи, ликови што се надарени со меморија и слично. Основните атрибути на овој тип ликови се: сонот што нешто претскажува (на пример, сонот на Велика во романот „Пиреј“ од Петре М. Андреевски), сеќавањето (споменот), цитирањето на предци итн. За книжевниот дискурс се особено значајни овие ликови-анафори. Амон аргументира: „Преку нивната повратност, преку вечното враќање кон веќе кажано известување, преку мрежите од спротивности и сличности кои ги поврзуваат, сите ликови на дадено искажување постојано ќе ја имаат таа анафорска функција (економска, супститутивна, кохезивна, мнемотехничка)“. (Амон, 1996: 242-243).

## ПРАШАЊА И ЗАДАЧИ

1. Наведете ја семиолошката дефиниција за книжевниот лик приложена од Филип Амон.
2. Што се подразбира под терминот неантропоморфен лик? Наведете неколку конкретни примери за неантропоморфни ликови од македонската книжевност.
3. Кои се основните наративни техники за семантичко интегрирање на книжевниот лик? Објаснете.
4. Што е портрет на ликот? Наведете ги семите со кои се портретира ликот на Русокосата во романот „Вештица“ од Венко Андоновски.
5. Наведете ги и објаснете ги семите со кои е интегрирано семантичкото поле на ликот Василиј од романот „Пророкот од Дискантрија“ од Драги Михајловски.
6. Што се подразбира под семантичка дезинтеграција на книжевниот лик? Објаснете кои се основните наративни техники за семантичко дезинтегрирање на ликот.
7. Објаснете на кој начин семантички се дезинтегрира ликот Алваро Муертес во романот „Керката на математичарот“ од Венко Андоновски.
8. Која е разликата меѓу *ликови синоними* и *ликови дублети*?
9. Што се ликови-референти? Наведете неколку примери за ликови-референти од македонската книжевност.
10. Пронајдете ги и опишете ги ликовите-анафори во романот „Вештица“ од Венко Андоновски.
11. Наведете ги и објаснете ги наративните техники со кои семантички се интегрираат ликовите во расказот „Гон“ од Драги Михајловски.

## IV

### ПОЕТОЛОГИЈА (ТЕОРИЈА НА ПОЕЗИЈАТА)

Во ова поглавје од книгата се елаборираат само основните карактеристики на поетските книжевно-уметничките дела, односно на делата што се напишани во форма на стих. На почетокот се прави обид да се разрешат дилемите во врска со значењето на термините *поетологија* и *поезија*, но и на други термини коишто на некаков начин се поврзани со стихуваната книжевност како што се *поетика*, *теорија на поезијата*, *теорија на стихот*, *стихологија*, *версификација* и слично. Освен тоа, еден дел од поглавјето е посветен и на стилските фигури коишто претставуваат еден од суштинските сегменти на поетскиот книжевен израз, односно на книжевноста во стихови. Се разгледуваат (се дефинираат и се илустрираат со конкретни примери од македонската и, во помала мера, од светската поезија) вкупно 48 стилски фигури што се класифицирани во две големи групи (стилски фигури на форма и стилски фигури на содржина) и во четири подгрупи: фонолошки, синтаксички, семантички и логички стилски фигури. Посебно внимание им се обрнува на метафората и на метонимијата како две мошне значајни стилски фигури, пред сè, затоа што се карактеризираат со разноликост на нивните улоги не само во книжевноста туку и во јазикот, па така тие се предмет на интерес и на теоријата на книжевноста и на лингвистиката (како стилски фигури, како генеративни полови на јазикот, како деривациски/ зборообразувачки операции и слично). Примерите (илустрациите), пак, за стилските фигури се преземени, пред сè, од македонската поезија и тоа од најзначајните имиња од македонската книжевност како што се Константин Миладинов, Григор Прличев, Ацо Шопов, Блаже Конески, Анте Поповски, Гане Тодоровски, Петре М. Андреевски, Матеја Матевски, Петар Бошковски, Светлана Христова-Јоциќ, Петре Бакевски и други. Станува збор за репрезентативна поезија со потврдени високи уметнички (естетски) вредности чии стихови, без сомнение, се мошне солидна илустрација за стилските фигури коишто се објаснуваат во овој дел од учебникот.

Треба да се истакне дека и овде, како и во деловите што беа посветени на драматургијата и на наратологијата, поради карактерот на учебникот и неопходноста од придржувањето до Предметната програма за курсот *Теорија на книжевноста*, се објаснуваат само фундаменталните елементи на поетскиот говор, односно изоставени се сегменти од поетологијата што се, исто така, мошне значајни за стихуваната книжевност како што се, на пример, нивоата на анализа на поезијата,<sup>84</sup> но и други особености што, секако, се важни за разбирањето на суштината на стихотворството. Меѓутоа, понудените наслови од студии што целосно или фрагментарно се посветени на истражувањата за поезијата, а кои се дадени на крајот од книгава во „Библиографија“, секако ќе им помогнат на оние што имаат желба да ги прошират и да ги продлабочат своите знаења за карактерот на стихот. Ќе споменеме овде само неколку од нив, а коишто во голема мера ги консултираваме при подготовката на ова поглавје посветено на научниот пристап кон поезијата: „Структурата на уметничкиот текст“ од Јуриј Лотман, „Македонскиот верс“ од Георги Сталев, „Жива семиотика“ од Венко Андоновски, „Метафора на припадност“ и „Глаголска метафора“ од Кристина Николовска, „Поимник на книжевната теорија“ приреден од Катица Кулавкова, но и истражувањата на Роман Јакобсон, Миливој Солар, Владимир Бити и многу други.

---

<sup>84</sup> Подетално за спецификите на поезијата зборуваме во скриптата со наслов „Теорија на поезијата“ што е објавена во Е-библиотека на веб-порталот на Универзитетот „Гоце Делчев“ во Штип во 2014 година каде што, меѓу другото, се разработени и шесте основни структурни нивоа на поезијата: фонолошко, морфолошко, прозодиско, лексичко-семантичко, синтаксичко и логичко ниво. Искуствата од изработката на таа студија се исползувани во голема мера и при изработката на ова поглавје од учебников. Да се види за ова: Младеноски, 2014b.

## 1. ПОЕТОЛОГИЈА – ЗНАЧЕЊЕ И СИНОНИМИ

И во врска со именувањето на спознајната дисциплина што се занимава со проучување/истражување на спецификите на книжевните дела во стихови се појавуваат дилеми и дискутабилни прашања (идентично како и кај драматургијата, на пример). Имено, за таа спознајна дисциплина, како дел од теоријата на книжевноста, се практикуваат голем број термини како што се *теорија на поезијата*, *теорија на стихот*, *поетика*, *стихологија* и *поетологија*.<sup>85</sup> Иако постојат одредени суптилни семантички разлики меѓу наведените термини, сепак може да се рече дека станува збор за синоними, односно дека сите тие термини со нивното значење упатуваат на теоријата на поезијата, т.е. на моделите (начелата, принципите) за анализа (интерпретација) на книжевноста во форма на стих. На пример, за синтагматскиот термин *теорија на стихот* во *Речникот на книжевни термини* се нагласува дека тоа е „област на поетиката која се занимава со општите прашања за стихот како специфична форма на поетскиот говор, а особено со методолошките истражувања на односите меѓу стихот и јазикот, меѓу метарот и ритамот на стихот и тематиката, меѓу формата на стихот и смислата“. (Речник književnih termina, 1991: 859).

Од друга страна, факт е дека термините *теорија на стихот*, *стихологија* и *поетологија* имаат една мошне редуцирана употреба во книжевно-теориските трудови кај нас. Така, на пример, во книгата „Обдукција/ абдукција на теоријата, Том 1: Жива семиотика“ Андоновски зборува за *поетолози*: „...и кај наратолозите, и кај поетолозите и кај театролозите...“. (Андоновски, 2011: 66). Иако во овој исказ Андоновски не го употребува терминот *поетологија*, сепак од контекстот, по аналогија, јасно е дека терминот *поетолози* произлегува од *поетологија* (исто како *наратолози* од *наратологија* и *театролози* од *театрологија*). Дека е тоа навистина така читаме веќе на наредните страници од оваа книга на Андоновски: „Сето тоа покажува дека наратологијата, како и *поетологијата* (изделеното е наше – Р.М.) и театрологијата, како дисциплини непосредно инспирирани од семиотиката...“. (Андоновски, 2011: 238). Терминот *стихологија*, пак, е засведочен во македонскиот превод на Лотмановата опширна студија со наслов *Структурата на уметничкиот текст*. Таму се вели: „Школата на А. Н. Колмогоров, пред сè, ја постави и реши задачата за строго формалната определба на ред основни поими од *стихологијата*“ (изделеното е наше – Р.М.). (Лотман, 2005: 53). И потаму: „Од друга страна, *стихологијата* (изделеното е наше – Р. М.) треба да се занимава дури и со најбездарниот ’неслободен стих’...“. (Лотман, 2005: 162). И повторно уште потаму: „Во *стихологијата* (изделеното е наше – Р. М.) се насобра необично опсежен материјал, главно од статистичка природа“. (Лотман, 2005: 177).

Во тој контекст, и терминот *поетика* (*ποιητική* / *poiētikōs* = *поетски*, во врска со *поезијата*) ја споделува истата судбина со големиот број термини од науката за книжевноста коишто имаат мошне нестабилно семантичко поле, односно се полисемични. За тоа, бездруго, придонел фактот што терминот потекнува од античкиот период (уште од времето на Аристотел, односно од 4 век пр.н.е.) па токму тој долг временски период од антиката до денес ја условил таа негова значенска шареноликост. Имено, во антиката терминот *поетика* добива едно широко значење коешто подразбира научна (спознајна) дисциплина за проучување на поезијата, а во тоа време терминот *поезија* ја опфаќа сета уметност. Кога станува збор за античкиот период, всушност, во науката за книжевноста терминот *поетика* најчесто се појаснува заедно со терминот *реторика* со кој се означува спознајната дисциплина за изучување на особините на беседништвото (ораторството).<sup>86</sup> Дека терминот *поетика* е навистина многузначен потврдува дури и едно сосема бегло читање на определбите за него во разни лексикони. Така, на пример, во речникот на Ширилова за зборот *поетика* се вели дека

<sup>85</sup> Го оставаме настрана терминот *версификација* (односно *метрика*) затоа што таа се занимава само со еден сегмент од поезијата, а тоа е ритамот во стихот, односно таа се смета за поддисциплина на поетологијата (теоријата на поезијата). Но, треба да се истакне овде дека во теоријата на книжевноста понекогаш се поистоветуваат версификацијата и теоријата на стихот или, пак, се тврди дека теоријата на стихот е поддисциплина која се одделила од версификацијата со што повторно се внесуваат нејаснотии во врска со разбирањето на овие и слични термини.

<sup>86</sup> И терминот *реторика* си има свој историјат, од антиката до денес, во однос на неговата полисемична употреба во науката за литературата. Да се погледне, на пример, елаборацијата на Цветан Тодоров за повеќезначноста на овој термин. (Дикро, Тодоров, 1994: 1, 112-119).

значи: „1. теорија на поезијата; 2. систем на поетски облици и принципи на некоја поетска литература или на одделен поет; 3. наука за уметничката литература, теорија на литературата“. (Ширилова, 2006). Во *Толковниот речник на македонскиот јазик* (Т. IV, П, 2008) за лексикографската одредница *поетика* читаме: „1. Теорија на поезијата. 2. Свкупност на поетски особености карактеристични за одделна литературна школа или за одделен автор. *Традиционална поетика*. 3. Теорија на литературата, наука за уметничкото литературно творештво“. Во *Речникот на странски зборови во македонскиот јазик* од Белчев *поетиката* е „наука за уметничката литература; теорија на поезијата“. (Белчев, 2010). Во лексиконот на Вујаклија, пак, се среќаваме со една поопширна дефиниција за терминот *поетика*: „Системско истражување на книжевноста, теорија на книжевноста; изразот настанал според Аристотеловото дело *Peri poiētikōs*, односно според неговиот превод на латински *De arte poetica*; ниту Аристотел ниту подоцнежните теоретичари не го употребувале тој термин за поезијата во потесна смисла, туку го применувале со значење на книжевноста како уметност; во поново време се зборува за поетика на одделни писатели, како за нивните сфаќања на книжевноста така и за особините на нивните книжевни постапки“. (Вујаклија, 1991). Меѓутоа, овде не завршува разнообразието во дефинирањето и во сфаќањето на терминот *поетика*. Безмалку во секоја книжевно-теориска школа, во сите книжевни епохи, во разните стилски формации (книжевни правци) овој термин добивал специфични значења, па во специјализираните речници за науката за книжевноста за него не се наведуваат кратки дефиниции, ами се нудат мошне екстензивни елаборации што само по себе зборува за сложеноста на семантичкото поле на терминот *поетика*. Цветан Тодоров, на пример, меѓу другото за *поетиката* зборува како за „внатрешна теорија на литературата“:

„Терминот поетика, таков каков што ни го пренесе традицијата, ја означува, прво, секоја внатрешна теорија на литературата. Второ, тој се однесува на изборот кој го прави некој автор од сите можни (во областа на тематиката, композицијата, стилот итн.) литературни избори: „поетиката на Иго“. Трето, тој се поврзува со нормативни кодови, изработени од дадена литературна школа, збир од практични правила, чија употреба станува, тогаш, задолжителна“. (Дикро, Тодоров, 1, 1994: 120).

Но, како и да е, од тоа речиси бескрајно море на дефиниции и сфаќања, сепак, може да се извлечат неколку основни значења на терминот *поетика* што ги добивал тој уште од античкиот период па сè до модерните струења во науката за книжевноста, односно во книжевната теорија: а) во античкиот период со терминот поетика се означува научната дисциплина за проучување на особините на сета уметност (еп, драма, музика итн.); б) терминот поетика се однесува на сета наука за книжевноста; в) терминот поетика е синоним за теоријата на книжевноста; г) поетика е систем на поетски облици и принципи на некоја поетска литература или на некој поет (на пример, поетиката на романтизмот, поетиката на реализмот, поетиката на Блаже Конески, поетиката на Гане Тодоровски и слично); д) терминот поетика ја означува теоријата на поезијата, односно теоријата на книжевноста во стихови.

Од тоа мноштво на термини со флексибилно семантичко поле и со полисемичка практика во науката за книжевноста навистина е тешко (ако не и невозможно) да се избере еден стабилен термин којшто недвосмислено ќе ја означи теоријата на книжевноста во форма на стих. Се определуваме овде за терминот *поетологија* како теорија на поезијата заради аналогијата со терминот наратологија како теорија на прозата, но и заради тоа што овој термин (поетологија) веќе има извесна традиција во македонските книжевно-теориски студии. Според тоа, *терминот поетологија ја означува научната дисциплина чиј предмет на истражување се книжевните дела во форма на стих*. Единствено времето ќе покаже дали и колку терминот *поетологија* ќе биде прифатен во македонските книжевно-научни кругови со наведеното значење.

## 2. ПОЕЗИЈА – ПОИМ

Терминот *поезија* (*ποίησις / poiēsis = творење, создавање*) датира уште од античкиот период. Имено, во антиката под терминот *поезија* се подразбирала сета уметност сфатена како мимезис (*μίμησις / mimesis*), односно како подражавање (имитирање) на стварноста. Во подоцнежниот период, со подемот на книжевноста и на другите уметности, значењето на терминот *поезија* се однесува само на уметничката литература. Во денешната, современа наука за книжевноста, пак, како што е општо познато, под терминот *поезија* најчесто се подразбира книжевноста во форма на стихови.

Да погледнеме, впрочем, како се определува (дефинира, детерминира) терминот *поезија* во современата лексикографија. Во *Лексиконот* на Вујаклија *поезија* значи „поетска уметност, поетство; песна, песни; *фиг.* убавина, волшебство“. (Вујаклија, 1991). Во *Толковниот речник на македонскиот јазик* (Т. IV, II, 2008) се наведуваат три значења на лексемата *поезија*: „**поезија** (само едн.) *ж.* 1. Уметничко, литературно творештво во стихови. *Тој пишува поезија и проза. Љубовна поезија.* 2. Сите поетски дела на некој народ или од определен период, на одделен автор, на група автори итн. *Македонска поезија. Поезијата на Коста Рацин. Стара поезија.* 3. (прен.) Нешто возвишено, восхитувачко, пријатно. *Нејзините зборови беа поезија за мене. Поезија во сликарството*“. Кај Ширилова, во *Голем лексикон на странски зборови и изрази*, исто така, се среќаваме со три значења на зборот/ терминот *поезија*: „1. ритмичен сликовит говор во стихови, поетска уметност; 2. сите поетски дела на еден народ, на едно време, на еден поет или на група поети; 3. *фиг.* красота, убавина“. (Ширилова, 2006). Во *Речникот на странски зборови во македонскиот јазик* од Толе Белчев се дава следното значење на терминот *поезија*: „поетство, поетска уметност; сликовит, ритмичен говор во стихови“. (Белчев, 2010). Во енциклопедискиот речник „Британика“ е понудена една поопшта дефиниција за *поезијата* при што семантиката (значењето), еуфонијата (звукот) и ритмот се изделуваат како нејзини суштински особини: „Пишување што го формулира сконцентрираната имагинативна свест од искуството во јазикот, избрано и обликувано да создаде специфичен емотивен одговор преку неговото значење, звук и ритам. Од прозата може да се разликува со композицијата, честата употреба на стандардите на стихот и на римата, користење редови како формална единица, возвишен вокабулар и слобода на реченицата. Нејзината емотивна содржина се изразува преку мноштво техники од директен опис до симболизам, вклучувајќи ја употребата на метафората“. (Британика, 2005, Т. 7: 200).

Од веќе предоченото може да се забележи дека терминот *поезија* од античкиот период па сè до денес придобивал повеќе значења:

- а) *сета уметност сфатена како мимезис (подражавање на стварноста);*
- б) *сета уметничка литература;*
- в) *книжевно творештво во форма на стих, односно ритмичен сликовит говор во стихови;*
- г) *сите стиховни дела на некој народ или, пак, од определен период (книжевна епоха, односно стилска формација), на одделен автор, на група автори и слично.*
- д) *фигуративно значење: красота, убавина, волшебство.*

Во ова поглавје од книгата, со оглед на фактот дека зборуваме за поетологијата (теоријата на поезијата), односно за теоријата на книжевноста во стихувана форма, терминот *поезија* ќе го употребуваме со неговото значење коешто се однесува на книжевното творештво во форма на стих, односно на ритмичен сликовит говор во стихови. Тоа е, всушност, и најчестото и највообичаеното значење на терминот *поезија* во современата наука за книжевноста. Во таа смисла, под терминот *поезија* се подведуваат следните форми на книжевноста:

- а) *лирски книжевни видови во стих;*
- б) *епски книжевни видови во стих (епска песна, еп, роман во стихови);*
- в) *лирско-епски книжевни видови (поема, балада, романса).*

Се подразбира само по себе дека принципот според кој *поезијата* се разликува од другите типови книжевни дела е формата на книжевните дела. Според овој принцип, стихот е суштинскиот елемент на поезијата.

### ПРАШАЊА И ЗАДАЧИ

1. Наведете ги и објаснете ги термините коишто во досегашната традиција на науката за книжевноста се однесувале на теоријата на онаа книжевност што е пишувана во форма на стих.
2. Дефинирајте го терминот *поетологија*.
3. Објаснете ги сите значења што ги добил терминот *поезија* од античкиот период до денес.
4. Прочитајте ја стихозбирката „Црква“ од Блаже Конески и збирката раскази „Гон“ од Драги Михајловски и наведете ги и објаснете ги разликите меѓу овие две книжевни дела од аспект на формата на исказот што се практикува во нив.



### 3. СТИЛСКИ ФИГУРИ (МЕТАБОЛИ)

Употребата на фигуративните изразни средства што ние денес во книжевната теорија и во стилистиката ги детерминираме како стилски фигури (или метаболи<sup>87</sup>), бездруго, е стара колку што е стара и човековата способност да создава артикулиран говор, но и неартикулирани звуци. Сосема е веројатно, на пример, дека првобитните луѓе ја употребувале ономотопејата (имитирање на звуци од природата) во меѓусебната комуникација, а тоа е веќе практикување на фигуративен израз. Исто така, општопознат е фактот дека ползувањето на стилските фигури не е привилегија само на книжевно-уметничкиот јазик и во таа смисла особено на поетскиот (стихуваниот) текст, туку и во човековиот секојдневен говор многу често се среќаваат такви сликовити искази. На пример, наместо вообичаениот исказ „Мора да одморам, зашто утре ме чека напорен ден“ ќе слушнеме ваква реченица: „Мора да соберам сили, зашто утре ме чека напорен ден“. Или, во нашиот секојдневен говор често се користат и вакви искази: „Ти реков илјада пати“; „Те чекам цела вечност“; „Главата ќе ми пукне од болка“; „Тој е вреден како пчела“; „Ја заклавме лубеницата и ја изедовме“; „Ќе умрам ако не те видам денес“; „Ми изгоре детето од температура“; „Ја виде ли веитеркана што направи?!“; „Е, значи, оваа другарка ти е вистинска змија!“; „Фитилот ти е на нула“ (за некој што брзо избувнува, што е нетолерантен, нефлексибилен); „Паднав на испитот“ („Не го положив испитот“) итн. За ваквиот и сличен говор се вели дека е „стилски обоен“.

Во една најопшта смисла терминот *стил* претставува начин на кој нешто се прави (стил на однесување, стил на облекување, стил на градење, стил на играње, стил на пеење, стил на говорење, стил на учење и слично). Бидејќи книжевноста, а во тие рамки и поезијата, е уметност на зборот, овде нас ќе нè интересира лингвистичкото значење на терминот *стил* што подразбира начин на употреба на јазикот, односно начин на пишување и на говорење. Или, поконкретно кажано, стилот претставува „збир од дополнителни јазични елементи што ја надградуваат основната информација на исказот или на текстот“ (Бојковска и др., 2008: 346). Науката, пак, што се занимава со проучување на особеностите на стилот се нарекува *стилистика*. Тоа е, всушност, научна дисциплина „што ги проучува можностите за изразување што ни ги дава јазикот и начинот на кој избираме од тие средства за да се изразиме во определени ситуации“ (Бојковска и др., 2008: 347). Во рамките на стилистиката, меѓу другото, се проучуваат и стилските фигури како мошне значајни елементи на стилот.

#### 3.1. Стилски фигури – поим

Проблематиката на поимањето (сфаќањето, разбирањето) на стилските фигури датира уште од појавата на првите книжевни дела, односно уште од времето на најстарите литератури во светот<sup>88</sup> и во таа смисла од раната антика до денес се појавиле многубројни дефиниции за терминот *стилска фигура*.

Најчестата определба за стилските фигури е онаа дека тие се „јазични средства со кои се остварува сликовито изразување“ (Бојковска и др., 2008: 350). Оваа дефиниција за стилските фигури упатува на основната функција на стилските фигури да создаваат слика за она што го означуваат. Во антиката, стилските фигури биле детерминирани како „свесно засилување на јазичното изразување со нови изразни можности“ (Rečnik književnih termina, 1991: 817). Меѓутоа, една од најзастапуваните теории за карактерот на стилските фигури е таканаречената теорија на отстапка (отклонување) од јазичната норма (Дикро, Тодоров, 2, 1994: 161). Оваа теорија, имено, се базира врз тезата дека стилските фигури претставуваат отстапување (отклонување) од вообичаениот јазичен израз. На пример, инверзијата претставува отстапка од вообичаениот (нормираниот, стандардизираниот) синтаксички

<sup>87</sup> Во 1970 година неореторичарите од таканаречената *Група μ* од Лиџ ја објавија книгата со наслов „Општа реторика“ во која извршија една мошне прецизна структуралистичко-семиотички базирана класификација и елаборација на стилските фигури што тие ги нарекуваат метаболи: Groupe μ (J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trignon): *Rhétorique générale*. Paris, Larousse, 1970.

<sup>88</sup> Стилските изразни средства за првпат се проучувани уште во староиндиската поетика во која стилските фигури се нарекуваат *alankara*, односно *alankaraśāstra*. Подоцна, во хеленската и во римската култура со проучување на стилските фигури се занимава реториката како научна дисциплина за истражување, опишување и кодификација на изразните средства на јазикот со кои тој (јазикот) може да влијае врз слушателите, односно врз реципиентите.

редослед на зборовите во реченицата. Исто така, како мошне показателен пример за теоријата на отстапката, а во врска со стилските фигури на содржината (семантичките и логичките стилски фигури) може да ни послужи и метафората. Изразот „сонцето се раѓа“, секако, претставува отстапка (отклонување) од вообичаениот израз (од јазичната норма) „сонцето изгрева“. Тоа значи дека синтагмата „сонцето се раѓа“ (што семантички е еквивалентна на синтагмата „сонцето изгрева“ од вообичаениот, колоквијалниот говор) е збогатена со стилска нијанса, односно тоа е фигуративен говор со кој, како што кажавме, се создава слика. Овде станува збор, имено, за стилската фигура метафора. Во основата на ваквите стилски фигури како отстапка (отклонување) од вообичаената јазична норма, всушност, лежи отстапувањето од лингвистичкото начело (лингвистичкиот закон) за семантичка пертинентност, односно значенска соодветност на елементите на изразот (субјектот и предикатот). Според тоа, семантичката непертинентност (значенската несоодветност) ќе биде творечки принцип за стилските фигури на содржината. Семантички пертинентни (значенски соодветни) глаголи (предикади) за именката (субјектот) *сонце* би биле *изгрева, заоѓа, грее, свети, се затемнува* и слично, а семантички непертинентни (значенски несоодветни) глаголи за истата именка (*сонце*) би биле *се раѓа, се смее, умира, се крие* итн. Затоа велíme дека токму во таа отстапка (отклонување) од јазичната норма се состои фигуративноста на говорот. Идентичен е и примерот „каменот спие“. Глаголите (предикатите) *спие, сонува, јаде, плаче, игра, размислува* и слични на нив се семантички непертинентни за именката (субјектот) *камен*, додека глаголите (предикатите) *падна, се стркала, напукна, се скрши* и сл. се семантички пертинентни за истата таа именка (камен). Затоа велíme дека изразот „каменот спие“ е отстапка од нормата и дека тој израз е фигуративен. Станува збор за метафора, односно за персонификација.

Иако постојат бројни дефиниции (детерминации, определби), но и многубројни несогласувања во врска со поимањето (сфаќањето, разбирањето) на стилските фигури, сепак може да се каже дека во структурата на стилските фигури се најкарактеристични и најдоминантни двете појави што погоре веќе ги елабориравме – создавањето слика (сликовито изразување) и отстапката (отклонувањето) од јазичната норма, но и од колоквијалниот (вообичаениот, секојдневен) говор. Како практично функционираат тие механизми во фигуративниот говор може да се види од прегледот на конкретните стилски фигури и нивните суштински особености што се наведени подолу.

### 3.2. Класификација на стилските фигури

Ниту проблемот на класификацијата на стилските фигури не е едноставен ни лесен за решавање. И овде се јавуваат многубројни тези и обиди за поделба на стилските фигури коишто се различни па дури и противставени едни на други. Или, како што потенцира Цветан Тодоров, „реторичките фигури биле класирани на илјадници начини“. (Дикро, Тодоров, 2, 1994: 166). Со оглед на таквите многубројни класификации на стилските фигури од антиката (класичната реторика) до денес (неореториката) кои многу често се различни па дури и контрадикторни меѓу себе, ние овде се одлучуваме за една поделба и групирање на фигурите според нашите согледби за нивните најзначајни особености при што, се разбира, се исползувани бројни досегашни мошне сериозни обиди за класификација на стилските фигури. Притоа користиме повеќе термини од разни периоди со цел да стане појасна и поцелосна сликата за секоја од наведените групи во кои се разместени стилските фигури. Исто така, треба да се има на ум и фактот дека не постои строга граница меѓу овие групи на стилски фигури поради тоа што некои (би рекле голем број) од нив може да се подведат на особеностите на две па и на повеќе групи. Тоа го потврдуваат и многубројни сериозни проучувачи на фигурите како стилски изразни средства. Во таа смисла мошне дециден е Миливој Солар:

„Класификацијата на фигурите е мошне сложена постапка. Старите реторичари и поетичари не се согласувале ни за бројот на фигурите ниту во врска со сфаќањето на одделни фигури ниту, пак, за групите во кои би можеле да се подведат сродните фигури“. (Solar, 1987: 66).

Сепак, како што веќе и нагласивме, од сето досегашно искуство во класификацијата на стилските фигури (наречени уште и метаболи) може да се сублимира дека најпрво стилските фигури се делат на две големи групи: *фигури на форма* и *фигури на содржина*. Понатаму, во *фигури на форма* има две групи (или подгрупи): *фонолошки фигури* (наречени уште и *фигури*

на звучење или метаплазми) и синтаксички фигури (фигури на конструкција или метатакси). Во фигури на содржина, исто така, се изделуваат две групи (или подгрупи): семантички фигури (фигури на значење или метасемеми) и логички фигури (фигури на мисла или металогизми). Сите стилски фигури, врз основа на спецификите на секоја од нив, се распределени во овие четири групи (или подгрупи). Приложуваме тука и една табела во која е дадена распределбата на 48 стилски фигури во посебни групи (односно подгрупи). Треба да се потенцира дека постојат уште голем број стилски фигури, а во табелата и во елаборацијата се опфатени оние стилски фигури за кои сметаме дека биле и сè уште се со најфреквентна употреба во поезијата, но и во книжевноста воопшто.<sup>89</sup>

СТИЛСКИ ФИГУРИ (МЕТАБОЛИ)			
ФИГУРИ НА ФОРМА		ФИГУРИ НА СОДРЖИНА	
ФОНОЛОШКИ ФИГУРИ (метаплазми)	СИНТАКСИЧКИ ФИГУРИ (метатакси)	СЕМАНТИЧКИ ФИГУРИ (метасемеми)	ЛОГИЧКИ ФИГУРИ (металогизми)
1. Асонанца	1. Асиндетон	1. Метафора	1. Хипербола
2. Алитерација	2. Полисиндетон	2. Метонимија	2. Литота
3. Парономазија	3. Набројување	3. Синегдоха	3. Градација
4. Афереза	4. Инверзија	4. Компарација	4. Антитеза
5. Апокопа	5. Елипса	5. Персонификација	5. Словенска антитеза
6. Синкопа	6. Реторско прашање	6. Оксиморон	6. Антанакласа
7. Анафора	7. Хијазам	7. Символ	7. Парадокс
8. Епифора	8. Перифраза	8. Еуфемизам	8. Алегорија
9. Симплоха	9. Повторување	9. Антономазија	9. Алузија
10. Анадиплоза	10. Зеугма	10. Епитет	10. Апострофа
11. Ономатопеја	11. Апозиопеза	11. Иронија	11. Тавтологија
12. Рима	12. Прозиопеза	12. Емфаза	12. Плеоназам

Табела 5

*Класификација на стилските фигури*

### 3.3. Стилските фигури низ дефиниции и илустрации

Стилските фигури (метаболите), се разбира, не се ниту единствениот ниту најзначајниот структурен елемент на стихуваните книжевни дела, но тие секако се мошне важен креативен сегмент на поетското творештво. Присуството на стилските фигури во поезијата уште од почетоците на книжевноста па сè до денес зборува за нивната мошне значајна улога во развојот на стихот како книжевна форма. Од огромниот број стилски фигури што се појавиле во книжевноста од антиката до денес ние, како што кажавме веќе, разгледуваме еден селектиран квантум на стилски фигури и тоа по групи – онака како што претходно ги класифициравме (да се погледне табелата погоре).

#### 3.3.1. Фонолошки стилски фигури (метаплазми)

Фонолошките фигури (или фоно-морфолошките фигури) се, всушност, фигури на звучење. Тоа значи дека нивното основно својство со кое се збогатува поетскиот јазик е звучната хармонија, односно еуфонијата (милозвучноста, благогласноста). Но, покрај тоа што

<sup>89</sup> Го нагласуваме ова затоа што голем број од стилските фигури се среќаваат не само во поезијата ами безмалку во сите книжевни видови (трагедија, комедија, расказ, новела, поевст, роман итн.).

имаат мошне значајна улога во создавањето на звучниот ефект во песната, фонолошките фигури ја овозможуваат семантизацијата на фонемите коишто во природниот јазик се семантички негативни, а играат голема улога и во значенското поистоветување (семантичката еквивалентност) на зборови од една песна коишто имаат различно, па дури и спротивно значење.<sup>90</sup> Во оваа група (или подгрупа) на стилски фигури спаѓаат, односно овде ќе бидат посебно елаборирани: *асонанца*, *алитерација*, *парономазија*, *афереза*, *апокопа*, *синкопа*, *анафора*, *епифора*, *симплоха*, *анадиплоза*, *ономатопеја* и *рима*.

### 1. Асонанца

Асонанцата претставува повторување на исти самогласки во повеќе зборови од еден стих:

„пусти веку, пуст човеку, јалан дуња“. (П. Бошковски, „Редаленка“)

„дречлив, ечлив, сечлив свон“. (Е. А. По, „Свона“)

### 2. Алитерација

Алитерацијата претставува повторување на исти согласки во повеќе зборови од еден стих:

„Зборот го болувам, болот го зборувам“.

(Г. Тодоровски, „Скица за првото писмо до Ема Гермова“)

„Полн молк и болки злостни полн“. (Г. Тодоровски, „Монолог на ненајдениот“)

„колку води се одродиле од своите воденици“.

(П. М. Андреевски „Смртта на бабарот“).

### 3. Парономазија

Парономазијата претставува употреба на зборови со слична звучност кои се со различно, а понекогаш и со спротивно значење. Тоа е, всушност, игра на зборови што се базира врз сличноста на нивното звучење (*лудиот Лудвиг*, *масна маска*):

„Тоа беше милување: сливање, преливање  
дури брзав да ги врзам корите, соковите“.

(Петре. М. Андреевски, „Тоа беше...“)

„Преспав во Преспа – бладајќи во постелата!“.

(Г. Тодоровски, „Есенум в Преспа“)

Во лексикологијата *паронимите* се дефинираат како зборови што се блиски по изговор, а различни по значење: *разно* – *мазно*; *светилки* – *светулки*; *статут* – *статус*; *пензија* – *тензија*; *летаргија* – *литургија*; *метален* – *ментален*; *биста* – *писта*; *подржува* – *поддржува*; *постоиме* – *посвоиме* и сл.

### 4. Афереза

Аферезата е стилска фигура која подразбира скратување на почетокот од зборот со тоа што се изоставува првата буква или првиот слог:

„Зага е загатка Зага е гатка“. (Г. Тодоровски, „Песна за Загорка“)

„оти на бостанот времето ќе му мине“. (Г. Тодоровски, „До Вражсала и назад“)

---

<sup>90</sup> Подетално за ова зборуваме во делот за нивоата на анализа на поезијата во скриптата „Теорија на поезијата“. Да се види: Младеноски, 2014b, стр. 75-76.

### 5. Апокопа

Апокопата е изоставање на последната буква или на последниот слог на некој збор (како, на пример, *плам* од пламен):

„Преку звукот сиот **злат**“. (Е. А. По, „Свона“)

„Ноќе, лесен како тапа, се нишав без **почин**“. (А. Рембо, „Пијаниот брод“)

### 6. Синкопа

Синкопата претставува изоставање на гласови или на слогови внатре во некој збор од стихот:

„Во свеста, како во полноќна црква,  
те заклучив. И свеќи **ко** што бледат...“. (Б. Конески, „Виј“)

„Дал’ завршува во мигот смислата што в далнина ми  
допре! Сакав Мојата Итака да ја видам! Ја има –  
постои во **дално** време! Па, зар Троја сал го чува...“.

(П. Бакевски, „Канон за моето осветлување“)

„Не **насилуј** ме водо со Хидри, со Змии!“.

(Светлана Христова–Јоциќ, „Света служба“)<sup>91</sup>

### 7. Анафора

Анафората е стилска фигура којашто подразбира повторување на еден или на повеќе зборови на почетокот од стиховите во една строфа:

„**Кој** тоа во мене невидлив седи  
и пали таен оган,  
**кој** ѝ го руши на крвта видот,  
**кој** ми го краде слухот,  
**кој** одзема видот,  
**кој** пласт врз пласје неуморен реди,  
**кој** тоа невидлив во мене седи“. (А. Шопов, „Небиднина“)

„**Има еден камен.**

**Има еден камен** ограден

**Има еден камен** со бел сид затворен.

**Има еден камен** со кренато кубе над камен.

**Има еден камен** среде црква оставен.

И – чувар за каменот има.

**Има една жена.**

**Има една жена** наспроти каменот...“. (С. Х. Јоциќ, „Камен за грлење“)

### 8. Епифора

Епифората е повторување на еден или на повеќе зборови на крајот од стиховите во една строфа. Како што може да се види, епифората е стилска фигура спротивна од анафората:

„Ќе ми исковаш **меч**,  
обичен **меч**“.

(А. Поповски, „Ќе ми исковаш меч“)

„Гледај – **презрева крушата**,  
види – **презрева крушата**“.

(Б. Конески, „Круша“)

<sup>91</sup> Прилошката форма **ко** е добиена со скратување на прилогот за начин **како**; придавската форма **дално** од придавката **далечно**; глаголската форма **насилуј** од императивот **насилувај**.

### 9. Симплоха

Симплохата е стилска фигура која е комбинација од анафора и епифора, односно симплохата претставува повторување на еден или на повеќе зборови и на почетокот и на крајот од стиховите во една строфа:

„за да му станеме квасец на градот,  
за да му станеме озон на градот,  
за да му станеме фермент на градот“. (Г. Тодоровски, „Фуснота без повод“)

„Сводот сив беше пеплосан, сколтен;  
секој лист беше окапан, сув –  
секој лист беше таговоно сув“. (Е. А. По, „Јулалум“)

„И овој примрак бел,  
и овој пречек бел“. (Г. Тодоровски, „Високо Дечани 1957“)

### 10. Анадиплоза

Анадиплозата (*ἀναδίπλωσις/ anadiplosis* = удвојување) претставува фонолошка стилска фигура (метаплазма) во која еден збор (или повеќе зборови) од крајот на еден стих се повторува (се повторуваат) на почетокот од наредниот стих:

„Пред мене празнина, зад мене **празнина**,  
**Празнина** што сама се пали“.  
(А. Шопов, „Тажачка од онаа страна на животот“)

„Огнот не знае кој би го спомнал без **пепелта**,  
**пепелта** не знае за спомени без огнот...“.  
(П. М. Андреевски, „Огнот не знае пепелта не знае“)

„Земјо, земјо, или **врати ме**,  
**врати ме** подолу од овој врв“.  
(А. Шопов, „Тажачка од онаа страна на животот“)

### 11. Ономатопеја

Ономатопејата претставува звучна стилска фигура (метаплазма) во која со гласови се подражаваат, односно се имитираат одредени звуци од природата. Токму затоа, за ономатопејата многу често се вели дека таа, всушност, е „звучна слика“. (Бојковска и др., 2008, 375):

чиниш ечи стаклен свон –  
**Сингар–сингар! Чин! Чин! Чин!**  
Руник реди ритам фин.  
Свонат ситно прапорчиња, ројат китно срмен сињак,  
колку драг е овој свон,  
**свон! свон! свон!**  
Слатка свека, кратка ека, свечлив свон... (Е. А. По, „Свона“)

Прво се јавија гугучки  
заедно со врапчињата,  
а сега ова пиленце  
што прави: **цип, цип, цип!**  
(Б. Конески, „Свети Пантелејмон“)

Покрај ова, ономатопејата има и зборообразувачки (деривациски) карактер. Голем број зборови имаат ономатопејско потекло. Именките *кукавица* и *гугутка*, на пример, имаат ономатопејско потекло според звукот што го испуштаат овие птици, а ономатопејска е и именката *гром*. Исто така, ономатопејски особини имаат глаголите *кука*, *гуга*, *грми*, *шумоли*, *офка*, *лелека*, *гргови*, *баботи*, *цивка*, *мјаука* и сл.

## 12. Рима

Римата е повторување и звучно совпаѓање на слоговите од зборовите на крајот од два или повеќе стихови во една или во повеќе строфи: *неат – леат, семне – демне, град – јад, елен – зелен, траги – лаги* и слично. Римата во стиховите во една строфа може да биде од различен вид: да се римуваат првиот и третиот, и вториот и четвртиот стих (abab); првиот и вториот стих – третиот и четвртиот стих (aabb); првиот и четвртиот стих – вториот и третиот стих (abba) итн. Покрај ова, според бројот на римуваните слогови, постои машка или еднословна рима (*сив – див*), женска или двословна рима (*твори – гори*), дактилска или трисловна рима (*кумува – друмува*) и хипердактилска или повеќесловна рима (*пишуваат – вдишуваат*). Римата често се јавува и внатре, во рамките на еден стих, односно во полустиховите.

Денот ноќта ни ја краде, денот **пален**.  
Едно фати, друго пушти – празно **зграби**.  
Теши душа: сите напред гроб ги **ваби**,  
не си челец, не си гален, но си **кален**.

Десет мава еднаш брои веков **фален**,  
леле дребни, леле кревки, леле **слаби**.  
Напни снага, крени глава, стегај **заби**,  
нека чмае в суво грло гласот **жален**.

Полни очи, празни раце – здроблив **друм**.  
Врти – сучи, пак сме тука: живот **маглен**.  
Место душа веќе носиш згаснат **јаглен**.

Следи милет лесно пиле – ветрив **ум**.  
Чисто небо, сонце златно, но пак **луња**,  
пусти веку, пуст човеку, јалан **дуња**.

(П. Бошковски, „Редаленка“)

### 3.3.2. Синтаксички стилски фигури (метатакси)

Втората група (односно подгрупа) стилски фигури од фигурите на форма се синтаксичките стилски фигури (метатакси), односно фигурите на конструкција. Основниот принцип на функционирање на овие фигури е отстапката (отклонувањето) од вообичаените (нормираните) правила за структурирање на реченицата во стандардниот јазик со што се постигнува еден специфичен естетски ефект во поетскиот дискурс. Од синтаксичките стилски фигури овде посебно ќе бидат елаборирани: *асиндетон, полисиндетон, набројување, инверзија, елипса, реторско прашање, хијазам, перифраза, повторување, зеугма, апозиопеза и прозиопеза*.

#### 1. Асиндетон

Асиндетон претставува редување (нижење) на зборовите без нивно граматичко поврзување, односно без сврзници:

„Жената е... жената е...  
гиздавица, жегавица, кивавица,  
лизгавица, лигавица, ждригавица,  
брадавица, државица, ракавица“.

(Г. Тодоровски, „Песни за жената“)

„Што лош занает!  
Да правиш, и тоа  
за непознати муштерии:  
молитви, гачки, клетви...“.

(Б. Конески, „Занает“)

## 2. Полисиндетон

Полисиндетон е синтаксичка стилска фигура која подразбира речење (нижење) на сврзници без граматичка потреба, односно повторување на сврзници. Оваа фигура е спротивна на фигурата асиндетон:

„Не ни одминала моќта – **ни** сета наша слава –  
**ни** сета маѓија на нашето величие –  
**ни** сиот восхит што нè опкружува –  
**ни** сите тајни сокриени во нас –  
**ни** сеќавањата што нè покриваат...“ (Е. А. По, „Колосеум“)

„Јас сум твој роб за да ја прославам слободата  
**и** тие летни жеги околу твојот појас  
**и** тие ладни меани во твоите пазуви  
**и** тие кавги на ветровите пред твоите поли  
**и** моето време што беше во твоето“ (П. М. Андреевски, „Второ писмо“)

## 3. Набројување

Набројувањето (акумулација) претставува нижење на зборови во песната, независно од тоа дали тие зборови се или не се поврзани со сврзници:

„Секој кон своето:  
**Пожарникари, милиционери, гинеколози,**  
**свештеници, семкации, келнери,**  
**улични метачи, народни пратеници, студенти,**  
**инкасанти, столари, продавачи, сидари...“**  
(Г. Тодоровски, „Делнично будење на градот“)

„**Птицата** што го надлетала, **плодовите** што ги допрел,  
**стеблото** под кое седел,  
**ракописот** што го одгатнувал...“ (А. Поповски, „Памети тој“)

## 4. Инверзија

Инверзијата е преместување на редот на зборовите или на делови од реченицата во редослед којшто е обратен или, пак, изместен во однос на вообичаениот (нормираниот) синтаксички редослед. Мошне илустративни стихови со инверзија наоѓаме во една од најпопуларните македонски забавни песни со наслов „Кажи зошто ме остави“:

Кажи зошто ме остави  
и ме обли со тага?!  
**Дека среќна, заборави,**  
**беше со мене ти.**

Двата последни стиха од првата строфа „дека среќна, заборави,/ беше со мене ти“ се типичен пример за инверзија. Вообичаениот редослед на зборовите од овие стихови би гласел: „Ти заборави дека беше среќна со мене“.

Наведуваме уште два примери за инверзија во стихови од македонската поезија:

„**Ни еднаш рака на вашето раме**  
**не се допре што сакала да гушка...“**  
(Б. Конески, „Девственици“)

„**Не ме остава сеќавањето,**  
**ниту зборот твој.**  
**Копа во мојата душа тој“**  
(Р. П. Цветковски, „Не ме остава сеќавањето“)



### 5. Елипса

Елипсата претставува испуштање на зборови од реченичната целина при што смислата и натаму може да се разбере:

„Козо, со лице сатанско,  
брсти!  
Со лице поубаво  
од Убавината.  
**Ваму!“**. (С. Х. Јоциќ, „Смртта и убавината“)

„Глува ноќ.  
**Виe пес.**  
**Повик грд.**  
**Напнат бес.**  
Глува ноќ.  
**Виe пес.**  
**Коби смрт“**. (Б. Конески, „Ноќ“)

### 6. Реторско прашање

Реторското прашање подразбира посебна употреба на прашалните реченици при што тие се поставуваат или се нижат една по друга без намера да означат некакво прашање. Во реторското прашање, всушност, прашалните реченици функционираат како изјавни реченици:

„За ова ништо не се знае,  
но јас, сепак, си велама:  
**ако има црни дупки во космосот  
зошто да нема во душата?“**.  
(П. Бошковски, „Црни дупки“)

„Но каде е тој што го нема  
обземен во чемерна тага  
од залез  
од залез  
до зајдисонце“.  
(М. Матевски, „Копнеж по зборот“)

### 7. Хијазам

Хијазам претставува синтаксичка стилска фигура (метатакса) во која имаме појава на варирање на некој израз со преместување на неговите составни делови според шемата *абба*:

**убава пролет – пролет убава**  
а      б      б      а

Хијазам, всушност, е стилска фигура во која вториот пар се поставува во обратен, огледален распоред во однос на првиот пар, како во следните два примери од македонската поезија:

„Стасав и паднав пред тебе на метар.  
**Ветар и оган, оган и ветар“**.  
(А. Шопов, „Очај пред тврдината“)

„Пролетта му е мајка и маќеа зла и вешта.  
**Пепел на сонот, сон на пепелта. Грозомор“**.  
(А. Шопов, „Грозомор“)

### 8. Перифраза

Перифразата (*περίφρασις* = опишување) претставува стилска фигура во која едно нешто не се именува со неговото автентично име туку описно со два или со повеќе зборови. Многу често некои кратки песни во целина претставуваат перифраза (како песната „Бакнеж“ од Конески), а понекогаш перифраза може да биде и цела една строфа од песна (како строфата од песната „Чешма“ од Андреевски):

„Змиски допир  
по работ на моите усни,  
како да не се допрел  
аголот на уста,  
ами челичен остреп.  
Се чудам зошто не потече крв  
од тој засек  
в срце“.

(Б. Конески, „Бакнеж“)

„Ти си желна, а јас жеден,  
страсна усно на мојта уста,  
те сретнав ко вечен сведен  
што ме спои со ширта пуста“.

(П. М. Андреевски, „Чешма“)

### 9. Повторување (репетиција)

Повторување (или репетиција) е стилска фигура која подразбира повторување (преземање) на еден збор или на група зборови во стихот:

„Гаталки на јаве  
невести во сон  
на поетот праномад  
Синот млад... синот млад...“.

(П. Сарџоски, „Карпа жива“)

„А си постоел постоел постоел  
во сè што си изел и те изело“.

(П. М. Андреевски, „Оган“)

„Свирнувам со четири прсти  
бликната поплава удира во ридовите  
никого нема никого нема“.

(П. Т. Бошковски, „Суводолица I“)

### 10. Зеугма

Зеугма (*ζεύγμα* = спојување, мост) е стилска фигура во која еден предикат (прирок) се однесува на повеќе делови од реченицата (исказот), на пример на субјектот, објектот и слично:

„И мајка над синот, и жена над мажот ќе кука,  
ќе го оплакува мрачно...“.

(Г. Прличев, „Сердарот“)

„Одреди ми ги движењата и силата на прстите  
уште еден конец да одврзам!“.

(С. Х. Јоциќ, „Ниту еден конец да не скинам!“)

### 11. Апозиопеза

Апозиопеза претставува прекинување на реченицата, односно на исказот, „кога авторот не може или не сака да ја заврши реченицата: *Сè беше некако матно, нејасно, но...*“ (Бојковска и др., 2008, 361):

„И фрлив зрно збор.  
Зрно љубовно.  
Збор, зрно вжештено.  
Нежно, зрно фрлено.  
Изустен – упатен в лице  
како златник свекна на улица  
Круна – писмо!  
**Падна зборот – зрното...**“.  
(С. Х. Јоџиќ, „Кога хероите љубат“)

„Тој тоа што ти го направи,  
**тој овдека, на ова...**“.  
(П. М. Андреевски, „Тој тоа“)

### 12. Прозиопеза

Прозиопеза претставува синтаксичка стилска фигура која подразбира испуштање на делови од почетокот на реченицата. Оваа фигура се користи и во секојдневниот говор, на пример, „при претставување: *...моите баба и дедо!*“ (Бојковска и др., 2008, 361):

„Од окото божје синојте на кривдата нема  
ни да се затскријат каде...  
**... Запаливме огнови.** Над нив дружината спрема  
овнови десет да кладе“.  
(Г. Прличев, „Сердарот“)

„И зошто сега пак љубов ме враќа  
кај тебе, земјо песочлива?  
**...Длабоко в душа остана спомен**  
за бели магли по нашите полиња,  
за песна од налани по нашите калдрми...“.  
(Б. Конески, „Спомен“)

#### 3.3.3. Семантички стилски фигури (метасемеми)

Семантичките стилски фигури (во дијахронскиот развој на теоријата на книжевноста познати уште под неколку називи: *тропи; фигури на зборот; фигури на значење; метасемеми*) спаѓаат во групата фигури на содржина. Кај поголемиот број проучувачи на семантичките фигури постои општа согласност дека во основата на овие стилски фигури лежи промената на основното значење на зборот. На пример, основното значење на зборот „лав“ е вид животно, но истиот збор често се употребува и со друго значење – зборот „лав“ значи и „храбар човек“ во изразот „тој е лав“. (Solar, 1987: 69). Претходниот пример е солидна илустрација и за фактот дека основниот творечки принцип кај семантичките стилски фигури е отстапката (отклонувањето) од јазичната норма, односно дека тие, всушност, претставуваат јазична аномалија или, како што се потенцира кај проучувачите на овие фигури, „јазичен скандал“ („денот умира“, „дождот зборува“, „црно сонце“, „златен период“ и сл.).

Овде, во рамките на семантичките стилски фигури, ќе бидат посебно разгледани, односно елаборирани следните фигури: *метафора, метонимија, синегдоха, компарација, персонификација, оксиморон, симбол, еуфемизам, антономазија, епитет, иронија и емфаза.*

## 1. Метафора

Многубројните досегашни обиди да се разграничи докрај метафората како стилска фигура од другите семантички стилски фигури (би рекле и од големиот број други фигури на содржина) останаа само тоа и ништо друго – обиди што не ја постигнаа својата цел. Причината за тоа е сосема едноставна – сложениот фигуративен механизам на метафората има допирни точки и интерферентни значенски полиња со другите семантички стилски фигури (односно со голем број фигури на содржина), па дури и со метонимијата. На пример, персонификацијата како семантичка стилска фигура интерферира со метафората во примерот *дождот зборува*, но и со метонимијата во примерот *градот се буди*. Примерот *дождот зборува* е предикативна (глаголска) метафора, а примерот *градот се буди* е метонимија изградена според принципот целината за делот (*totum pro parte*). Примерите покажуваат дека семантичките полиња на термините *метафора* и *метонимија* се пресекуваат во семантичкото поле на персонификацијата. Паѓаат во вода тука тврдењата дека персонификацијата е само метафора. Таа, персонификацијата, навистина е метафора, но вистина е и тоа дека таа има и метонимски карактер. Затоа ќе речеме дека персонификацијата е семантичка метафорично-метонимска стилска фигура. Дотолку повеќе што и во глаголската метафора *дождот зборува* може да се насетат метонимски елементи – предикатот *зборува* претставува и дел (особина, својство) од целината (субјектот) човек (*pars pro toto*), но и во метонимската персонификација *градот се буди* може да се забележи и аналогија (како метафоричен принцип) помеѓу будењето и раздвижувањето на човекот, од една страна, и утринското раздвижување на жителите низ улиците на градот („будењето на градот“), од друга страна. Во таа смисла, непобитен доказ ни нуди Јакобсон со синтагмата „сребро во брадата“ земена од една пословица. За оваа синтагма („сребро во брадата“) Јакобсон вели дека „метафората на белите влакна станува метонимија за старост“. (Jakobson, 1978: 191).

Ваквата комплексност на метафората уште повеќе се усложнува со фактот што таа (метафората) не е само стилска фигура туку, заедно со метонимијата, таа (метафората) е и јазичен феномен со творечки капацитет, односно извор за нови значења на одделни зборови. (Андоновски, 2011: 158-159; Минова–Гуркова, 2003: 96; Саздов, 2004: 33-41; Николовска, 1999: 61-66). Станува збор, имено, за тезата дека метафората и метонимијата се зборообразувачки операции. Така, зборот *лист* (како дел од растенијата) со метафорична операција (по принципот на аналогија, односно сличност) добил значење *лист хартија*, но и *мускул на нога*. (Андоновски, 2011: 184). Зборот *лице*, пак, со метонимска операција (по принципот на контигвитет, односно блискост) го добил и значењето *човек*. На пример: *седум лица беа присутни на настанот*. (Саздов, 2004: 38). Токму затоа се зборува за метафората и за метонимијата како зборообразувачки операции, но и за метафоричен пол на јазикот и метонимски пол на јазикот, односно тоа се „две страни на еден ист процес – означувањето“. (Андоновски, 2011: 159). Па дури и самиот Аристотел во својата дефиниција за метафората (во книгата „За поетиката“) имплицитно зборува за метонимичноста на метафората и за метафоричноста на метонимијата: „Метафората е пренесување од една именка на една друга или од родот на вид или од видот на род или од видот на вид или по аналогија“. (Аристотел, 1990: 66). Сериозните проучувачи на Аристотеловото дело покажаа дека првите два елементи од оваа дефиниција на Аристотел (*од родот на вид или од видот на род*), всушност, претставуваат метонимски операции, односно синегдохи (целината за делот и делот за целината), што укажува на тоа дека уште во антиката под *метафора* се подразбирала секоја реторичка фигура и дека од метафората, всушност, водат потекло сите други реторички фигури. (Андоновски, 2011: 165).<sup>92</sup>

Токму затоа, а и поради многуте непрецизности и нејаснотии во голем број од досегашните дефиниции за *метафората*, ќе се обидеме да ја детерминираме метафората како јазичен феномен преку набројување на нејзините основни (и несомнено доминантни) специфики при што тие особини ќе бидат појаснети со конкретен пример за метафора:

<sup>92</sup> Заради карактерот на овој труд, ние овде нема да навлегуваме натаму во подробности за оваа сложена проблематика. За ова подетално може да се види во: Андоновски, 1997: 26; Андоновски, 2011: 158-192; Саздов, 2004: 33-41; Николовска, 1999: 55-67; Минова–Гуркова, 2003: 96-99.

а) Метафората е семантичка стилска фигура (тропа) затоа што во нејзината основа лежи промената на значењето на зборот (или на зборовите);

б) Терминот *метафора* значи пренесување (*метафора* = *пренос*, *пренесување*). Според тоа, метафората е пренесување на значењето од еден збор (или од повеќе зборови) во друг збор (или во други зборови). На пример, предикативната (глаголската) метафора *свеќата солзи* (Андоновски, 2011: 170) е добиена од два колоквијални искази. Првиот исказ е *свеќата гори*, а вториот исказ *човекот солзи (плаче)*. Овде, во конкретниот пример, значењето на глаголот *гори* се пренесува во глаголот *солзи (плаче)*;

в) Метафората функционира според принципот на аналогија (сличност). Во својата прочуена книга „За поетиката“ Аристотел нагласува: „А доброто служење со метафората, имено, значи способност да се согледа сличното“. (Аристотел, 1990: 69). Конкретната предикативна метафората *свеќата солзи* е изградена врз аналогијата (сличноста) помеѓу восочните капки и човековите солзи при што се укажува и на една друга аналогија – свеќата гори и човекот живее, но свеќата догорува (згаснува) и човековиот живот завршува (згаснува) па така добиваме уште една метафора: *човекот е свеќа* (Андоновски, 2011: 170);

г) Метафората е скратена споредба (редуцирана компарација). Дека е тоа навистина така, покажува фактот што метафората *свеќата солзи* можеме да ја трансформираме во споредба (компарација) од типот *свеќата солзи (плаче) како човек*, а метафората *човекот е свеќа* во споредбата (компарацијата) *човекот е како свеќа*;

д) Метафората е загатка (Аристотел, 1990: 68). Ако метафората е загатка, тогаш таа треба да се одгатне за да може да се разбере, како што е направено тоа погоре со примерот *свеќата солзи* (да се види в);

ѓ) Метафората подразбира неправилна употреба на јазикот, јазична аномалија, јазичен скандал, отстапка (отклонување) од јазичната норма, но и редукција на таа отстапка за да може да се „одгатне“, да се разбере нејзиното значење. Во примерот *свеќата солзи* лесно се воочува семантичката непертинентност (значенската несоодветност) помеѓу субјектот (*свеќата*) и предикатот (*солзи/ плаче*). Редукцијата, пак, на таа отстапка се согледува во постоечката аналогија меѓу капките од восок и солзите на човекот со што се добива фигуративноста на изразот. Доколку не се почитува тој закон за редукција на отстапката од јазичната норма при градењето на метафората, тогаш може да се добие, на пример, исказ од типот *свеќата појадува* што претставува апсурдна, бесмислена конструкција оти не ќе можеме да пронајдеме некаква логична сличност помеѓу исказите *свеќата гори* и *човекот појадува*;

е) Метафората, односно метафоризацијата претставува акт на означување во јазикот, операција на зборообразување (деривација). Веќе го посочивме погоре примерот со зборот *лист* (*лист од растение, лист хартија, лист на ногата*).

ж) Метафората не е само стилска фигура и акт на означување, туку таа е и генеративен пол во јазикот. Имено, Роман Јакобсон ја застапува тезата дека човековиот говор подразбира две суштински операции: *селекција* (парадигматска оска на јазикот) и *комбинација* (синтагматска оска на јазикот). Тоа значи дека говорникот прво избира единици од јазичниот систем, а потоа ги комбинира создавајќи поголеми јазични единици од кои е составен говорот. Селекцијата се врши врз основа на критериумот аналогија (сличност), а комбинацијата врз основа на критериумот контигвитет (блискост). Затоа, Јакобсон вели дека *селекцијата* го претставува *метафоричниот пол на јазикот* (*парадигматска оска*), а *комбинацијата* го претставува *метонимскиот пол на јазикот* (*синтагматска оска*). Оттаму, метафората како пол на јазикот е аналогија, сличност, асоцијативност, пресликување, парадигма, додека метонимијата како пол на јазикот е контигвитет, блискост, соседство, допир, граничење, синтагма. (Андоновски, 2011: 38-40, 187).

з) Создавањето (енкодирањето) и толкувањето (декодирањето) на метафората зависи од културниот контекст. Мошне илустративно е објаснувањето на оваа теза од Умберто Еко кој анализира една метафора од библиската „Песна над песните“. Станува збор, имено, за стихот во кој забите на љубената се споредуваат со стадо овци кога излегуваат од капење (*забите твои – како стадо истрижени овци, кога излегуваат од капење, од кои секоја има по две јазниња, и без јазне нема ниедна*). „Во искушение сме“ – потенцира Еко – „овците кои излегуваат од капење да ги видиме како суштества *влакнести* и *влажни* (разблеани и смрдливи): тоа е ужасна претпоставка за правење аналогија со девојката чии дојки се како две

срнички-близначки“. За ваквото погрешно читање на метафората Еко појаснува дека библискиот поет ги запоставил сите својства што (злобно) се наведени во погрешното толкување и дека го зачувал само својството *белина* што во неговата култура се поврзувало со овците (цитирано и парафразирано според: Андоновски, 2011: 168-169).

s) Метафората е „кralица“ на поезијата и на фигурите. Метафората, имено, е најпознатата и најупотребуваната стилска фигура. Таа е „мајка“ на другите реторички фигури. Токму затоа е наречена „кralица“ на поезијата и на фигурите.

Ете зошто (односно поради веќе кажаното погоре) велíme дека дефинициите од типот „метафората е пренесување на значењето од еден збор на друг врз основа на сличноста меѓу поимите што се означуваат со нив“ и „метонимијата е преносна употреба на зборовите врз основа на зависна врска меѓу двата поими од стварноста“ (Бојковска и др., 2008: 352-353) се непрецизни и нејасни. Дотолку повеќе што во овие две дефиниции не може да се согледаат спецификите на метафората и на метонимијата ниту, пак, разликите меѓу нив, зашто, на пример, и аналогичката (основниот принцип врз кој се гради метафората) е некаков вид „зависна врска меѓу два поими од стварноста“!

Што се однесува, пак, до раслојувањето на метафората на видови и нивната класификација и тука проблематиката е мошне сложена. Постојат бројни класификации на метафората како, на пример, оние две класификации што ги споменува Минова-Ѓуркова според кои постојат конвенционални, поетски, концепциски и мешани метафори, од една, и лексикализирани и оригинални метафори, од друга страна. (Минова-Ѓуркова, 2003: 98-99). Сепак, овде подробно ќе ја елаборираме класификацијата на метафората извршена врз основа на карактерот на јазичните елементи (или јазичниот регистар, како што потенцира Андоновски) низ кои се пројавува семантичката непертинентност (значенската несоодветност) како творечки принцип на метафората (за што веќе зборувавме погоре). Имено, непертинентноста кај метафората се појавува и како предикација и како атрибуција. Врз основа на тоа, се разликуваат два основни вида метафора:

a) *атрибутивна (именска) метафора;*

b) *предикативна (глаголска) метафора.*

*Атрибутивната (именската) метафора* е структурирана како именска група составена од придавка и именка: *црно сонце, бела ноќ, зелена мисла, сива бесконечност, румена тепсија (на небото)* и сл.:<sup>93</sup>

„Секој војник од едната страна  
фатил **накасана месечина**“. (П. М. Андреевски, „Жетва“)

„Се осети ли навреден и клет,  
со **судба горчлива** на вечно прогонет“. (Г. Тодоровски, „Македонскиот јазик“)

*Предикативната (глаголската) метафора* се состои од субјект и предикат: *дождот зборува, свеќата плаче, расцутува ноќта, зборот се роди, сонцето умира, шепотот занеме* и сл.:

„**Ноќта ја прекрива прозирката,**  
свилата на кожурците“. (Б. Конески, „Скакулец“)

„**бели и црвени дождови капеа од овошките,**  
**житата и шумите ја следеа** во групни походи...“. (П. М. Андреевски, „Песна за нејзината песна“)

„**Течат дните,**  
**Течат дните –**  
**младините,**  
**годините...**“. (Г. Тодоровски, „Песна за наизуст“)

<sup>93</sup> Поетолозите натаму ја делат атрибутивната (именската) метафора на два подвиди: *епитетна метафора* (*сива бесконечност, зелена мисла*) и *генитивна метафора* (*румена тепсија на небото* – пример од романот „Вештица“ од В. Андоновски).

## 2. Метонимија

Во претходниот дел каде што зборувавме за метафората веќе беа посочени некои особини за стилската фигура *метонимија*. Тоа воопшто не е случајно затоа што најголемиот број проучувачи на стилските фигури ги детерминираат (ги појаснуваат, ги елаборираат) метафората и метонимијата „во пакет“. Причината за тоа лежи во фактот што станува збор за двете најпопуларни и истовремено најексплоатирани, но и најзначајни стилски фигури коишто, како што веќе покажавме, не се само тоа туку и зборообразувачки операции, а ги претставуваат и двата генеративни пола на јазикот. Роман Осипович Јакобсон укажа на тоа дека помеѓу метонимијата и метафората нема строги граници (Андоновски, 2011: 186), односно дека постои интерференција меѓу нивните семантички полиња, а погоре ние го илустриравме тоа со примерите за персонификација. Меѓутоа, постојат неколку суштински особености на метонимијата како стилска фигура со кои таа се разликува од метафората. Тоа се следните нејзини карактеристики:

а) Метонимијата како семантичка стилска фигура функционира според принципот на контигвитет (блискост, соседство, допир) со што уште еднаш се покажува синтагматскиот карактер на оваа фигура;

б) Метонимијата (*мета* = зад, *онома* = име; *μετωνυμία/metonymia* = замена на име, преименување) претставува семантичка стилска фигура чиј креативен (творечки, иновативен) механизам се состои од неколку начини на именување, односно преименување,<sup>94</sup> но сепак сите тие елементи на (пре)именувањето, во основа, се сведуваат на еден принцип – претставување на целината преку делот (делот за целината или *pars pro toto*) или претставување на делот преку целината (целината за делот или *totum pro parte*). Тоа значи дека *метонимијата можеме да ја дефинираме како семантичка стилска фигура во која преку преименување според принципот на контигвитет (блискост, соседство) целината се претставува преку делот (pars pro toto) или делот се претставува преку целината (totum pro parte)*. На пример, во исказот „тој си обезбеди покрив над главата“ зборот *покрив* е метонимија за *куќа, дом*, односно преку делот (*покрив*) се претставува целината (*куќа, дом*). Во исказот „селото заспа“ целината (*селото*) е метонимија за делот (*секој жител во селото*). Метонимиско претставување на целината преку еден нејзин дел (*pars pro toto*) имаме и во изразот „белиот мантил ја напушти својата канцеларија“ (*бел мантил* = лекар);

в) Метонимискиот пол на јазикот се однесува на *комбинација* на јазичните единици (синтагматска оска), односно метонимијата како пол на јазикот е контигвитет, коезистенција, блискост, соседство, допир, граничење, синтагма (за разлика од метафоричниот пол на јазикот којшто се однесува на *селекција* на јазичните единици, односно на парадигматската оска).

Метонимијата, како и многу други стилски фигури, ја среќаваме не само во поезијата и во прозата, ами често и во колоквијалниот говор. Веќе посочениот израз „тој си обезбеди покрив над главата“ го слушаме често во секојдневната комуникација. Во изразот „тој е сила“ зборот *сила* е метонимија за *храбар човек*. Изразот „белокос човек“ е метонимија за *старец*. Синтагмата „луди години“ е метонимија за *младост* и така натаму. Приложуваме тука уште два примери за метонимија од македонската поезија:

„Се урива црквата во Небрегово,  
малата црква што некогаш  
дрзок селски дух ја правел“.  
(Б. Конески, „Црква“)

<sup>94</sup> Лилјана Минова–Гуркова, на пример, наведува пет начини на преименување, односно создавање (енкодирање) на метонимијата: а) содржина наспрема сад (*Изедов три чинии* наместо *Изедов три чинии супа*); б) автор наспрема дело (*Го читам Чинго* наместо *Го читам романот „Големата вода“ од Живко Чинго*); в) однос меѓу дејството или неговиот резултат и инструментот, средството на тоа дејство (*Неговото перо е остро* наместо *Неговиот стил на пишување е критички*); г) однос меѓу предметот и материјалот од кој е изработен тој предмет (*Златото на нејзините раце блескаше* наместо *Прстенот на нејзините раце блескаше*); однос меѓу местото на дејството и тие што се наоѓаат на тоа место (*Аудиториумот вриеше од незадоволство* наместо *Присутните луѓе вриеја од незадоволство*). (Минова–Гуркова, 2003: 95). Сепак, очигледно е дека, во основа, станува збор за сосема ист принцип – делот ја претставува целината или, пак, целината го претставува делот.

„Светот ќе биде среќен  
ако ги преораме со трактори границите  
и ги преквалификуваме војниците  
во продавачи на цвеќе“.

(Г. Тодоровски, „Актуелна“)

### 3. Синегдоха

Иако некои теоретичари на книжевноста ја застапуваат тезата дека синегдохата е посебна стилска фигура, сепак поголемиот број од нив се согласуваат во тоа дека синегдохата, всушност, е подвид на метонимијата. Тоа значи дека и таа како семантичка стилска фигура функционира според принципот на контигвитет (блискост, соседство, допир). Специфичноста на синегдохата се состои во тоа што таа претставува избројано (според квантитет и обем) заменување на име (преименување) на делот за целината (*pars pro toto*) или на целината за делот (*totum pro parte*). Според тоа, синегдохата можеме да ја детерминираме и како квантитативна метонимија. На пример, изразот „немам ни денар“ значи „немам пари“. Овде зборот *пари* (целина) е заменет со зборот *денар* (дел), што значи дека во примерот станува збор за претставување на целината преку еден нејзин (избројан) дел (делот за целината, односно *pars pro toto*). Идентичен пример имаме во изразот „нема да мрднам ни со малиот прст“. Во изразите „улицата живна“ и „нашиот факултет им обезбеди на студентите поволни услови за студирање“ имаме претставување на делот преку целината („на улицата одеднаш се појавија голем број луѓе“, односно „раководните луѓе од нашиот факултет им обезбедија на студентите поволни услови за студирање“). Наведуваме подолу неколку примери за синегдоха од македонската поезија:

„Денот наш полн е со грижи и проблеми:  
дете разболено, дрва, пари за нешто ново“. (Г. Тодоровски, „Кон татковината“)

„Гарванот, штом седна тамо, еден збор тој гракна само  
в душа божем тој збор може сам да начне разговор.  
Друго појќе ни да каже, ни да пафне пердув влажен“. (Е. А. По, „Гарванот“)

„Те барам во жестоката можност за обединување  
на мојот раштркан народ“.  
(П. М. Андреевски, „Петто писмо“)

### 4. Компарација

Компарацијата (споредбата) е подвид на метафората. *Компарацијата е семантичка стилска фигура во која едно нешто се споредува со нешто друго врз основа на некои нивни заеднички својства кои не се секогаш непосредно воочливи*. За компарацијата најчесто се вели дека е проширена метафора. На пример, кога момчето ѝ вели на девојката „јагне мое“ тоа е метафора којашто можеме да ја трансформираме (да ја прошириме) во компарација: „ти си кротка и мила како јагне“. Компарација имаме и во примерите: „гладен сум како волк“ и „таа е убава како самовила“. Компарацијата е една од најзастапените фигури во поезијата:

Дошто открив сончоглед и светла пушкарница  
беа како твоите очи, Дениција  
Дошто сретнав залез, дошто пресеков лубеница  
беа како твојата уста, Дениција.  
(П. М. Андреевски, „На гробот од Дениција“)

„Убавите жени во мојот народ  
тие брзо прецутувале  
како цут од кајсија  
како мајски јоргован“.  
(Б. Конески, „Убавите жени“)



### 5. Персонификација

Персонификација (олицетворување) е семантичка стилска фигура со која на предметите, на животните, на растенијата, на природните појави и на апстрактните поими им се даваат човечки особини:

„Спиј. Каменот спие. Спијат водите“. (А. Шопов, „Квечерина“)

На пазарот имаше да се купи сè:

таа македонска есен

**земјата зборува**ше низ мајките

исправени врз плодовите...“ (А. Поповски, „На македонските пазари“)

„Над мене **сив облак и сива орлица**

**се договараат за нешто,**

а јас мислам дека **кај тебе**

**ме потскажуваат,** Дениција“ (П. М. Андреевски, „На гробот од Дениција“)

Персонификацијата била предмет на интерес на многу проучувачи на стилските фигури.<sup>95</sup> Еве едно мошне уметно и, во секој случај, автентично толкување на генезата на персонификацијата како стилска фигура низ призмата на народната песна:

„Народниот пејач, кој ги обликува во својата уметност сите желби на ’мнозинството без име‘, ја изразува и таа желба на човекот за приближување на светот до себе. Оттука и силната персонификација во народната поезија се појавува како одраз на тоа разбирање на таа праисконска блискост на човекот со природата. Мртвите предмети, животните и растенијата добиваат човечки особини, особини на живи, напати многу различни, созданија кои го имитираат човечкиот живот“ (Сталев, 1970: 107).

### 6. Оксиморон

И оксиморонот како стилска фигура е подвид на метафората. Оксиморонот (*oxys* = *остар*, *tōros* = *луд*; *оксиморон* = *остроумна лудост*) е семантичка стилска фигура во која духовито се соединуваат два привидно противречни поими, односно во која се поврзуваат две или повеќе единици со спротивно или со очигледно различно значење како, на пример, *јавна тајна*, *говор на тишината*, *црн снег* и сл. Според неореторичарите (Група μ) „оксиморонот резултира како контрадикторност меѓу два соседни збора, генерално една именка и една придавка: *опскурна јасностија*, *црна блескавост*...“ (цитирано според: Николовска: 1999, 133). Меѓутоа, оксиморонот може да биде структуриран и со синтагма составена од прилог и глагол. Приложуваме овде неколку примери за оксиморон од македонската поезија:

„**Црно млеко** некој пие од облаците,

а некој од стварно виме“ (А. Шопов, „Добра ноќ“)

„Молчи огнот со **исушен пламен**

под **езеро тврдо** како камен“ (А. Шопов, „Повлекување на огнот“)

„**Нè боли слатко** в жили

довикнувањето на старите ридови“.

(П. Т. Бошковски, „Тапан“)

„**Најубава несреќо** што ми влегла в куќи,

жено опљачкана од моето телесно наследство...“.

(П. М. Андреевски, „Откако те нема“)

<sup>95</sup> Веќе кажавме погоре, во делот за метафората, дека персонификацијата како стилска фигура има метафорично-метонимиски карактер.

## 7. Символ

Символот (*σύμβολον/ sýmbolon* = знак, знак за распознавање, белег) претставува заменување на некој збор, животна појава или поим со неговата условна, алегориска (сликовна) ознака. (Solar, 1987: 74). Првично, во античкиот период, символот значел „знак за распознавање во форма на некој предмет скршен на два дела (прстен, метална паричка и сл.) што двајца (најчесто љубовници) го делеле пред разделбата и при подоцнежната средба се препознавале со помош на тој предмет преку составување на двата негови дела“. (Živković, 1988: 72). Суштината на символот како знак најлесно се воочува преку т.н. постојани симболи (наречени уште и амблеми) коишто, всушност, се *колективни симболи*: *крст* = христијанство; *полумесечина* = ислам; *сидро* = постојаност, верност; *срце* = љубов; *вага* = правда; *гавран* = несреќа; *гулаб* = невиност; *сокол* = витештво и сл. Но, покрај ваквите колективни симболи (со традиционален културен контекст) постојат и *индивидуални симболи* што ги создава (твори) секој уметник, односно (во нашиот случај) секој поет. На пример, *Дениција* во поезијата на Петре М. Андреевски претставува символ за вечната љубов и за вечната потрага по убавината, *зрната* кај Радован Павловски се символ за неуништливоста и вечното постоење (чување) на животот, *црквата* во поезијата на Блаже Конески станува символ за заштитник на индивидуата и на колективот, *камбаната* кај Едгар Алан По е еден мултиплициран полисемичен символ (радост, среќа, тага, смрт) итн. Во врска со ваквите индивидуални (поетски) симболи Андоновски потенцира:

„Можеби би можело да се рече дека индивидуалниот символ е метафора која цитира на еден интертекстуален начин познат колективен символ, повикувајќи го во свеста и менувајќи му го значењето. Тоа е метафора на втор степен. Така, ако некоја таква метафора 'вкрстена' со некој колективен символ се повторува почесто во поетскиот опус на еден поет, ние ја доживуваме како новосоздаден символ кој станува препознатлив белег на тој поет“. (Андоновски, 2011: 179).<sup>96</sup>

## 8. Еуфемизам

Еуфемизам е стилска фигура во која навредливите, непристојните, лошите, грдите зборови се заменуваат со поблагии, поубавии, попријатни зборови и изрази. Еуфемизмот, всушност, е убав збор или израз за погрдно нешто, за лошо нешто. На пример, изразот „лесна рака“ е еуфемизам за *крадец*. Изразот „ја заобиколува вистината“ е еуфемистичка замена за „лаже“, а „весел“ е еуфемизам за „пијан човек“.

## 9. Антономазија

Антономазија (*άντονομασία* – именување на нештата со друго име; лат. *pronominatio*) претставува стилска фигура во која одреден збор свесно се заменува со друг збор. На почетокот, во антиката, се практикувала замена само на личните имиња (на пример, *Галилеецот* наместо *Исус*), но подоцна се вршела замена и на општите именки со лични имиња (на пример, *јунак* – *Крали Марко*). (Rečnik književnih termina, 1991: 43). Наместо да се каже, на пример „тој е јунак“ антономастички се вели „тој е Крали Марко“. Антономастичко именување има, на пример, и во историските научни трудови каде што *Александар III Македонски* често се заменува со *Македонецот*.

## 10. Епитет

Епитетот претставува семантичка стилска фигура во која со помош на придавки или прилози им се припишуваат одредени фигуративни особини на предметите, суштествата и појавите. Се разбира, најчесто станува збор за синтагми составени од придавка и именка или прилог и глагол, но треба да се има предвид фактот дека секоја комбинација на придавка и именка или прилог и глагол не може да се толкува како епитетна стилска фигура. На пример, во синтагмата *златен прстен* придавката *златен* не можеме да ја определиме како епитетна фигура, односно како епитет (тоа е вообичаен, колоквијален, нефигуративен израз), но во синтагмата *златна доба* истата придавка е типичен епитет затоа што станува збор за употреба на придавката во фигуративна смисла, а тоа значи дека станува збор за отстапка (отклонување)

<sup>96</sup> Подетално за односот помеѓу *символот* и *метафората* да се види: Андоновски, 2011: 176-179.

од јазичната норма. Во функција на епитет како стилска фигура ќе бидат, на пример, придавките и прилозите во следните синтагми: *зелена мисла*, *синоока бескрајност*, *црна судбина*, *лута змија*, *грдо време*, *ветрот весело дувка*, *човекот тажно чекори* и сл.

„Така му тргна **веселиот час** без часовник  
тој слезе во нокта, таа се искачи во него“.  
(П. М. Андреевски, „Смртта на бабарот“)

„старец со бела брада и со бела наметка,  
**кротко** ме загледува во моето лице“.  
(П. Бакевски, „Хомер“)

### 11. Иронија

Иронијата (*eirónēia* = *преправање*) е исказ што многу често е хумористичен и саркастичен и каде што имаме употреба на јазик со кој едно се говори, а спротивното се мисли. Иронијата е изразување преку спротивности: се мисли, всушност, обратното од она што се кажува директно. Според Цветан Тодоров, иронијата е употреба на збор со значење на неговиот антоним. (Дикро, Тодоров, 2, 1994: 167). Кога иронијата е добронамерна, тогаш тоа е *шега*, а кога иронијата е злонамерна, зајадлива и навредлива, тогаш тоа е *сарказам*. На пример, иронија имаме кога на некој *страшливец* му се вели: „Колку си ти храбар!“, или кога на некој *лош човек* му се вели: „Да, да, ти си многу добар!“, или, пак, кога на некој *уморен човек* му се вели: „Колку си ти свеж!“ и сл.

„Овдека лежи **човек сломен од многу здравје**,  
презаситен од денови, имаштини и славје.  
Почива в метар спокој со црнозем под зглавје“.  
(Г. Тодоровски, „Епитаф“)

„Тие ми шибнаа **суво коцје в срце**,  
многу раце стискаа поздравно да го зацврстат.  
После рекоа:  
’**Чекај да раззелене!**“.  
(Б. Конески, „Љубов“)

### 12. Емфаза

Во античкиот период емфазата (*έμφασις* – *истакнување, нагласување*) претставувала стилска фигура со која на зборовите што имаат определено пошироко значење им се придавало потесно и позгуснато значење коешто може да се разбере од контекстот (на пример: „Треба да се живее“; „Мора да бидеме луѓе“ и сл.). Денес во стилистиката фигурата емфаза се однесува на секое афективно засилување на изразот:

„Ој, Македонијо, со јоги душеци, со терени за скијање,  
со пленуми, со црква автокефална,  
со тела самоуправни, со штедни книшки,  
со приватни земјоделци, со коли половни,  
со сметки девизни, со дефицитарно осигурување,  
со први домати во Републиката,  
со четиринаесет академици, со безброј политичари,  
со евтин зеленчук, со таан-алва,  
со голем број дипломи и со ниски плати...“.  
(Г. Тодоровски, „Фуснота без повод“)

### 3.3.4. Логички стилски фигури (металогизми)

Четвртата и последна група (односно подгрупа) од стилските фигури ја претставуваат логичките фигури, односно фигурите на мисла или (кажано со терминологијата на неореторичарите) металогизмите. Уште од антиката кај реторичарите и кај теоретичарите на книжевноста постои разногласие во однос на прашањето кои стилски фигури треба да бидат класифицирани во фигури на значење, а кои во фигури на мисла затоа што е премногу општа определбата која вели дека „во фигури на мисла се вбројуваат оние фигури што се однесуваат на пошироката смисла на она што е кажано“. На пример, алегоријата може да биде сфатена и како фигура на значење и како фигура на мисла. (Solar, 1987: 77). Сепак, како што потенциравме веќе погоре, врз основа на нивните доминантни својства ние ги класифициравме стилските фигури во посочените четири групи (или подгрупи), а во рамките на логичките фигури (металогизмите) посебно ги елаборираме следните стилски фигури: *хипербола*, *литота*, *градација*, *антитеза*, *словенска антитеза*, *антанакласа*, *парадокс*, *алегорија*, *алузија*, *апострофа*, *тавтологија* и *плеоназам*.

#### 1. Хипербола

Хиперболата е зголемување, претерување, преувеличување. Тоа е стилска фигура со која нештата се преувеличуваат со цел да се нагласи определен емоционален однос кон лицата, предметите, појавите или дејствата. Хиперболата ја среќаваме и во секојдневниот говор: „ти реков илјада пати“, „те чекам цела вечност“ и сл.

„Се разигра она слано море,  
Силен ветар од четири стајни.  
**Бран се дига више до небеси,**  
**Од дно морско с' виде до пеколи,**  
Се разигра она слано море,  
**Ќе потопит лишан Света Гора,**  
**Манастира лепи Хилиндара“.** (., Станковиќ Дуко се исповедвит“, Миладиновци, 55)

„Оставете ме 299 години  
прегрната со покајанието  
како мајка со детето, најмилото“. (С. Х. Јоциќ, „Покајание“)

„Во тебе беа границите на Целокупната Македонија  
и јас дури те љубев, ја љубев сета татковина“. (П. М. Андреевски, „Второ писмо“)

#### 2. Литота

Литотата (*litotēs* = *ублажување*, *смалување*) претставува стилска фигура што е спротивна од хиперболата. Кај литотата, всушност, имаме заменување на вистинскиот, соодветниот израз со послаб, негативен и спротивен израз. На пример, наместо да се каже „Вие многу згрешивте“ се вели „Вие отидовте предалеку“. (Solar, 1987: 79). Или, литота имаме кога наместо „Добро е“ се вели „Не е лошо“. Наведуваме два примери за литота од македонската поезија:

„И никогаш  
нема да умре  
говорот на времињата“.<sup>97</sup> (П. Т. Бошковски, „Тапан“)

„Има долу тешка една крв,  
една крв што секогаш вели:  
следи ме покорно, следи ме прв,  
**никогаш од мене не се дели“.** (А. Шопов, „Има долу една крв“)

<sup>97</sup> „И никогаш/ нема да умре“ е литота за „вечно (засекогаш) ќе живее“.

### 3. Градација

Градацијата (*gradatio = постепеност*) е стилска фигура во која се постигнува постепено интензивирање на почетната мисла или намера. Градацијата е начин на излагање во кој претставите се редат постепено една по друга според интензитетот, според јачината: од послабите се поминува кон посилните, па сè до најсилните:

Тогаш се сетив **ситен и смешен и долен**, –  
**се стопи снагата,**  
**капнаа раце,**  
**падна мечот,**  
**паднав болен.**

(Б. Конески, „Болен Дојчин“)

„кога да налегне глувотија и коб,  
**небото сосема кога да ослепи,**  
**реката сосема кога да онемее,**  
**крстот кога да се престори меч**  
**и окото кога демне по другото око,**  
 недостига само една реч  
 и еден спокоен скок“.

(А. Поповски, „Можна песна“)

### 4. Антитеза

Антитеза (*ἀντιθεσις/ antithesis = спротивност, противставување*) е противставување на два или на повеќе зборови или поими со спротивно или, пак, со забележливо различно значење: *црно – бело, горе – долу, ваму – таму, добро – зло, куче – мачка, волк – јагне* и сл. Антитезата како стилска фигура е честа во поезијата:

„Овде је мрачно и мрак м’ обвива  
 и темна м’гла земја покрива...  
 .....

Тамо зората греит душата  
 и с’нце светло зајдвит в гората“.

(К. Миладинов, „Т’га за југ“)

„А **видов** што видов и ништо **не видов**  
 оти везден се искачувам по душата од мртвите“.

(П. М. Андреевски, „На гробот од Дениција“)

### 5. Словенска антитеза

Како посебен вид антитеза се јавува словенската антитеза којашто се состои од три дела: а) прашање; б) негација на прашањето; в) одговор на поставеното прашање (А – не е А – туку Б). Словенската антитеза е особено карактеристична за народната песна, но ја има и во уметничката поезија:

„Што белеи, што лелеи  
**На врх бела Белашица?**  
 Дали ми се соспи снеги,  
 Ели сет бели лебеде? –  
 Не сет бели соспи снеги,  
 Не сет бели лебеде;  
 Тук’ је бил еден бел чадир,  
 Под чадиро млади Стојан,  
 Млади Стојан болен лежи“.

(„Јана кукавица“, Миладиновци, 19)

„Дал’ град полињата житородни ги беше фатил?  
Ил’ рој од скакулци се вдал?  
Дал’ султанот арачлии предвреме беше пратил  
да збира арач лут без жал?

Ни град полињата житородни ги беше фатил,  
ни рој од скакулци се вдал,  
ни султанот арачлии предвреме беше пратил  
да збира арач лут без жал.

Та Кузман, јунак славен, падна убиен од Гега,  
тој сердар, прочут падна в бој,  
и ќе ги гази пљачкашот планините ни сега,  
а да ги брани нема кој...“  
(Г. Прличев, „Сердарот“)

### 6. Антанакласа

Антанакласа (или анакласа) претставува стилска фигура која подразбира повторување на ист збор со различни значења. На пример, антанакласа имаме во изразот „секој **човек** не е **човек**“.

„**Водо** – возу под ведро небо и в темнина,  
скротено живинче в стомна и в чаша...

.....

**Водо** – пијавицо и добиточна пивницо,  
матна и тврдоглава, ладна и кавгациска...“  
(П. М. Андреевски, „Водата вода“)

„Зошто си дојден на овој **свет**?  
Дали за ползење или за лет?

.....

**Светот** е збор **свет**, клетва сет,  
не колни го да не си клет“  
(Г. Тодоровски, „На К. К“)

### 7. Парадокс

Парадоксот (*παράδοξος* = неочекуван, необичен) е мисла која на прв поглед изгледа противречна, бесмислена, но која е, всушност, сосема логична и која во себе носи некоја голема вистина. Со парадоксот се кажува некоја длабока вистина на духовит начин, со привидна противречност. Еден сега веќе класичен пример за парадокс е Сократовата мисла „Сега знам дека ништо не знам“, а парадоксални се, исто така, и изразите од типот „жив мртовец“, „старо дете“ и сл. Приложуваме овде и примери за парадокс од македонската стихотворна продукција:

„Е море **виножитна злодобрино**  
**оној што го браниш го убиваш**  
**па гледајќи те плачеме за ништо**“  
(П. М. Андреевски, „Оган“)

„Везилка си на оваа игра, на оваа домородска песна  
а не знам дали си моја ноќ, дали си ден,  
и оваа грутка црвеница врз која лежам е тесна  
**за овој пораз мој величествен**“  
(А. Шопов, „Шеста молитва на моето тело“)

### 8. Алегорија

Алегоријата (*allegoreo* = зборувам поинаку) е сликовит начин на изразување, сликовито (описно) објаснување на идеите, односно на мислите. Имено, кај алегоријата „вистинската смисла се открива дури кога одредени поетски слики ќе ги замениме со поими при што се востановува на што, всушност, се однесуваат тие“. (Solar, 1987: 74). Типичен пример за алегорија се басните како книжевен вид каде што преку животните (како ликови) на сликовит (описен) начин се претставуваат разни типови луѓе со нивните карактерни, морални и класни особини. На пример, **лавот** ја отсликува **човековата храброст**, **зајакот** ја рефлектира **човековата плашливост**, **магарето** **човековата тврдоглавост** и **глупавост**, **лисицата** **човековата итрина** итн. Што се однесува конкретно за поезијата, може да се рече дека постојат песни кои во целина имаат алегориски карактер. Како илустрација за тоа ја наведуваме песната „Обнова“ од бардот на македонската поезија, Блаже Конески, којашто како уметничко-поетска целина претставува една општа алегориска слика за вечното создавање и одржување, односно обновување на животот:

„Отворете прозорци.  
Отворете врати.  
Да влезе свеж воздух.  
Доведете млада мајка.  
Доведете машко дете.  
**Нека го крене в раце.**  
**Нека го прошета од соба в соба**  
**низ сева кука.**  
Да влезе живот,  
како свеж воздух,  
во секој зачмајан агол“.  
(Б. Конески, „Обнова“)

### 9. Алузија

Алузијата (*allusio* = зборување за едно нешто додека се мисли на нешто друго) е стилска фигура која своето значење го остварува со упатување на некој познат настан или на некое дело, на некој лик или на позната ситуација. Алузијата, всушност, е духовито навестување на едно нешто со посредство на нешто друго што е веќе познато. Да го појасниме сето ова со илустрација. Кога се вели, на пример, „Пирова победа“ тоа е алузија за успех постигнат со големи напори и со многу потрошена енергија којашто е повредна од самиот успех. Оваа алузија потекнува од историски настан, односно од победата на епирскиот крал Пир (306–272 година пр.н.е.) против Римјаните од која тој излегол многу повеќе ослабен отколку Римјаните. Идентични се и примерите за алузија од типот „Коцката е фрлена“, „Дамоклов меч“, „Зарем и ти, сине Бруте“, „Прокрстова постела“, „Го погоди Аморовата стрела“ и сл.:

„Тие се мислат повикани да водат  
**како Мојсија и другите пророци,**  
а самите не можат да се ослободат  
и влечат по себе ситни пороци“. (Б. Конески, „Молитва“)

„Но, кога тие ги слушнат свидните имиња  
**на Делчев, Петров, Сандански или Ацев,**  
тогаш ти веќе конкретна форма зимаш  
в пригодна песна или во плескање раце“. (Г. Тодоровски, „Кон татковината“)

„Да, **слугите на Арес** ќе го слават, мајко, сето  
што тој го сторил в подвиг смел,  
и сите певци ќе те слават тебе вшир по светот  
со еден занес толку врел“. (Г. Прличев, „Сердарот“)

### 10. Апострофа

Апострофата (*ἀποστροφή/ apostrophé* = одвраќање од публиката, одвраќање од нешто) е стилска фигура со која говорникот (или поетот, односно лирскиот субјект во поезијата) одеднаш престанува со директното обраќање кон публиката и се обраќа кон некоја отсутна личност или кон нештото за коешто зборува. Затоа апострофата секогаш е во вокативна форма, односно во форма за довикување (во македонскиот стандарден јазик граматичката категорија *апел* кај именките):

**„Ој, Македонијо, науми** почит кон мртвите,  
**збери ги** коските на своите заљубеници,  
коските Мисирковите, коските Цепенковите,  
коските Ѓорче Петровите...

.....

**Ој, Македонијо,**

колку ли уште ни треба  
**за да те домакедончиме!**“.

(Г. Тодоровски, „Фуснота без повод“)

**„Водо** што ја **разложуваш** својата лапавица,  
што **бегаш** од затвор, претворена во магла,  
што **се здодеваш** во снегулката, во снегот,  
што **мечтаеш** во мразот и во мразурецот  
и во сињакот што се поти на прозорците,  
**водо** што **те кршат** за да ја ослободат водата,  
**водо** што **газиш** низ водата...“.

(П. М. Андреевски, „Водата вода“)

### 11. Тавтологија

Тавтологијата (*ταύτολογία/ tautologia* = повторување, повторно кажување) претставува повторување, односно натрупување на зборови со исто или со слично значење во еден стих или во една строфа од песната. Тоа значи дека тавтологијата е стилска фигура со која преку синоними се засилува изразот. Тавтологијата, всушност, е вербална варијација на иста или на слична содржина во стихот, во строфата или, пак, во целата песна:

„моли, вика да го трогне, **милост, жал** да има огнот,  
тој **луд, тој лут** ужас поган, тој **глув, бесен, страшен** оган...“.

(Е. А. По, „Свона“)

„Водата што го прескока брегот,  
што **замавнува**, што **клоца**, што **драска** и **удира**,  
што **штрака**, што **фучи**, што **стенка** и што **баботи**,  
водата што подзинува, навраќа и се развраќа,  
што **придоаѓа**, што **делка**, што **длаби** и **подрива**...“.

(П. М. Андреевски, „Водата разурнувач“)

### 12. Плеоназам

Плеоназам претставува натрупување на зборови со различна форма, а со исто или со слично значење во текст или во говор, односно во стихови и во строфи од некоја песна. Плеоназмот може да биде и стилска грешка доколку додадените зборови се почувствуваат како излишни за смислата на текстот (*стара баба, сиромашен просјак, се врати назад*) и токму во тоа негово својство може да се согледа суптилната разлика меѓу *тавтологијата* и *плеоназмот*. Приложуваме два примери од македонската поезија за оваа стилска фигура:



„Тогаш се сетив **ситен** и **смешен** и **долен**, –  
**се стопи** снагата,  
**капнаа** раце,  
**падна** мечот,  
паднав болен“. (Б. Конески, „Болен Дојчин“)

„Привлечна треба мојата песна да биде,  
за да се **чуе** до кај не се **слуша**,  
за да се **види** до кај не се **гледа**,  
сито и решето од вистини и лаги и од сè  
што може да се **потшепне**, **прозборне**, **гукне**,  
што може да се **продрдори**, **промрмори**...“.  
(Г. Тодоровски, „Песната што треба да ја напишам“)

### ПРАШАЊА И ЗАДАЧИ

1. Што се подразбира под терминот *стил* во неговата најопшта смисла?
2. Што претставуваат стилските фигури? Објаснете.
3. Како се класифицирани стилските фигури?
4. Кои стилски фигури спаѓаат во подгрупата на метасемемите?
5. Објаснете што се фонолошките стилски фигури, односно метаплазмите, и кои стилски фигури спаѓаат во оваа подгрупа.
6. Што е рима? Какви видови рима постојат? Објаснете.
7. Пронајдете ги фонолошките стилски фигури во збирката „Неволицы, неверици, несоници“ од Гане Тодоровски и опишете ја нивната функција во песните од оваа поетска збирка.
8. Дефинирајте ги синтаксичките стилски фигури, односно метатаксите. Кои стилски фигури спаѓаат во оваа подгрупа на стилски фигури?
9. Што е инверзија? Објаснете и наведете неколку примери за инверзија од македонската поезија.
10. Пронајдете ги и објаснете ги синтаксичките стилски фигури во збирката „Сеизмограф“ од Блаже Конески.
11. Што претставуваат семантичките стилски фигури, односно метасемемите? Кои стилски фигури спаѓаат во оваа подгрупа на стилски фигури?
12. Што е метафората како семантичка стилска фигура? Какви видови метафори постојат? Наведете конкретни примери од македонската поезија посебно за секој вид метафора.
13. Што претставува метонимијата како семантичка стилска фигура? Наведете конкретни примери за метонимија од македонската поезија.
14. Што е епитетот како семантичка стилска фигура? Наведете неколку конкретни примери за епитет од македонската поезија.
15. Објаснете што се логичките стилски фигури, односно металогизмите, и кои стилски фигури спаѓаат во оваа подгрупа.
16. Што е словенска антитеза? Наведете два конкретни примери за словенска антитеза од македонската народна поезија.
17. Пронајдете ги и објаснете ги семантичките и логичките стилски фигури во книгата со избрани песни од Ацо Шопов со наслов „Раѓањето на зборот“ објавена во 2008 година.

**ТРЕТ ДЕЛ**  
**А П Л И К А Ц И И**

## I. ДРАМАТУРШКИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

### Прилог 1

#### АНАЛИЗА НА ДРАМАТА „МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА“

##### Вовед

Една од најпопуларните драми во македонската литература воопшто е трагедијата „Македонска крвава свадба“ од Војдан Поп Георгиев (Чернодрински). Драмата е напишана во 1900 година, а истата година ќе се случи и нејзината премиерна изведба во Софија реализирана од театарската група „Скрб и утеха“ на Чернодрински и тоа со огромен успех и со воодушевеност кај публиката. Самиот Чернодрински објавува три изданија на оваа своја драма: првото во 1900, второто во 1907 и третото издание во 1928 година. За оваа драма Чернодрински напишал и либрето за опера со наслов „Цвета“ која се изведувала во Софија од 1929 година. Од нејзиното појавување во 1900 година па до денес оваа драма („Македонска крвава свадба“) доживеала бројни изданија, а би можело да се рече и безброј театарски изведби низ балканските земји. Во прилог на популарноста на драмата доаѓа и „нејзината екранизација, како филм, според сценарио на современиот македонски писател Славко Јаневски“. (Сталев, 2003: 32).

Во предговорот кон првото издание на „Македонска крвава свадба“ од декември 1900 година Чернодрински за оваа драма ќе напише:

„Што напишав јас? – Ништо не напишав. Јас го препишав од сè уште ненапишаната крвава историја на Македонија она, кое читателот ќе го прочита, а гледачот ќе го види во театарот. Крвожедноста на нашите Турци-бегови, готовноста на Македонците да умрат, но верата да не си ја менуваат, и машкоста на Македонецот јуначки да им се одмаздува на оние крвници кои ја извалкаа или ќе се обидат да ја извалкаат семејната му чест, ете, во тоа главно се состои содржината на пиесата“. (Чернодрински, 1992: 95-96).

Овде, имено, Чернодрински потенцира која била неговата намера (порака) со пишувањето и со театарската изведба на оваа драма, но и ни го дава во сосема кратки црти глобалното сиже на „Македонска крвава свадба“ за која тој вели дека е „трагедија во 5 дејствија од македонскиот живот“. (Чернодрински, 1992: 93). Но, да ги погледнеме детално основните структурни сегменти на оваа најпозната драма на Чернодрински.

##### 1. Тема и сиже

Основната тема во „Македонска крвава свадба“ е тешката и неподнослива положба на Македонците под турско ропство. Таа тема е обработена (претставена, пренесена) преку основниот мотив којшто се состои во грабнувањето на македонска девојка, православна христијанка, од страна на турски великодостојник, обидот за нејзино потурчување, односно исламизирање, како и фанатичната одлучност на таа Македонка да не ја менува присилно својата национална и верска припадност и по цена на смрт. Се разбира, Цвета овде има функција на лик-тип (типизиран лик), лик кој има функција на симбол, лик што е олицетворение на чесноста, решителноста, упорноста и етичноста на сите Македонци под турско ропство. Драмата „Македонска крвава свадба“ го има следното сиже:

Турскиот великодостојник Осман-бег ја граба младата девојка Цвета од македонското село Страдалово додека таа, заедно со бројните членови од своето семејство, работи на полето, за време на жетвата, и ја води во својот сарај, односно во својот харем со намера да ја потурчи. На присилното одведување на девојката најмногу се противставуваат Дуко, нејзиниот брат, и Спасе, млад овчар кој е вљубен во Цвета и кого таа го сака. Македонката Цвета не сака да се потурчи и покрај убедувањата од Осман-бег, Селим-оца и двете веќе потурчени Македонци Крста и Петкана од харемот на Осман-бег. Случајот со грабнувањето и обидот за насилно потурчување на младата девојка Цвета ќе биде пријавен од страна на роднините и кај валијата и кај конзулите (претставниците од големите сили во Отоманската империја), но и до Цариград (Стамбол) каде што е престолнината на султанот. Валијата ќе биде принуден да ја изведе Цвета пред османлискиот суд и таа јавно пред него, пред странските конзули и пред нејзините роднини и пријатели од селото да каже дали сака или не сака да се потурчи. По

дваесетдневното држење во заложништво во сарајот (во харемот) на Осман-бег, Цвета излегува пред судот и јавно изјавува дека не сака да се потурчи, и покрај обидите на Селим-оца да го замата нејзиниот ум со опиумски средства за да каже дека доброволно ќе се потурчи. Цвета ќе биде ослободена, а по извесно време почнува свадбата на Спасе и Цвета во домот на родителите на Цвета во селото Страдалово. Гневен поради загубата на грабнатата девојка, Осман-бег со својата придружба доаѓа на свадбата со цел повторно да ја грабне Цвета и да ја носи во својот харем. Присутните му се противставуваат при што ќе биде убиен Дуко, братот на Цвета, а Цвета ќе го прободат Осман-бег со неговата кама. Еден од придружниците на Осман-бег ја убива Цвета која пред смртта повторува дека умира, ама Турчинка не станува.

## 2. Композиција

Во книжевната теорија општоприфатен е ставот дека композицијата на секое драмско дело се состои од пет основни елементи: а) експозиција; б) заплет; в) кулминација; г) перипетија; д) расплет. Експозиција е запознавањето на читателот (или на гледачот) со ликовите и воведот во дејството. Овде, во „Македонска крвава свадба“, експозицијата трае до доаѓањето на Осман-бег на нивата каде што жнеат членовите на семејството од дедо Кузман. Заплетот започнува со грабнувањето на Цвета, но во заплетот влегуваат и убедувањата на Цвета да се потурчи, потрагата по Цвета од страна на Дуко и Спасе, пријавувањето на случајот со грабнувањето на Цвета кај валијата и кај странските конзули, доаѓањето на роднините на Цвета, селаните, Осман-бег, Селим-оца, Цвета, конзулите и други кај валијата сè до почетокот на сослушувањето на Цвета. Дејството тука ја достигнува *кулминацијата*, зашто најдраматичен (најнапнат, најтензичен, највозбудлив, најтежок) е моментот кога се очекува Цвета да се изјасни дали таа сака или не сака да се потурчи. Тука веќе започнува *перипетијата (пресвртот)*, односно поточно е да се рече дека оттука започнуваат перипетиите (пресвртите) затоа што навистина станува збор за неколку пресврти. Првата перипетија се случува со сведочењето на Цвета. Роднините и селаните очекуваат таа јасно да каже дека е присилно донесена кај Осман-бег и дека не сака да се потурчи, но наспроти тоа таа вели дека сака да се потурчи (дејството се одвива во спротивен правец). Но, од друга страна, наспроти очекувањата на Осман-бег, Селим-оца и валијата, а и на роднините и на селаните, Цвета се освестува од опиумот на Селим-оца и кажува дека не сака да се потурчи (повторно пресврт од претходната драмска ситуација). Цвета е ослободена и заедно со своите роднини и соселани заминува дома. Се чини дека овде се случува расплетот на драмското дејство. Но, тоа не е така. На свадбата од Цвета и Спасе, доаѓа Осман-бег и повторно се обидува да ја грабне Цвета (уште еден пресврт за време на свадбата). *Расплетот* се состои во убиството на Осман-бег, на Дуко, но и на Цвета која сосема доследно повторува дека умира, ама Турчинка не станува.

## 3. Трагичните специфики

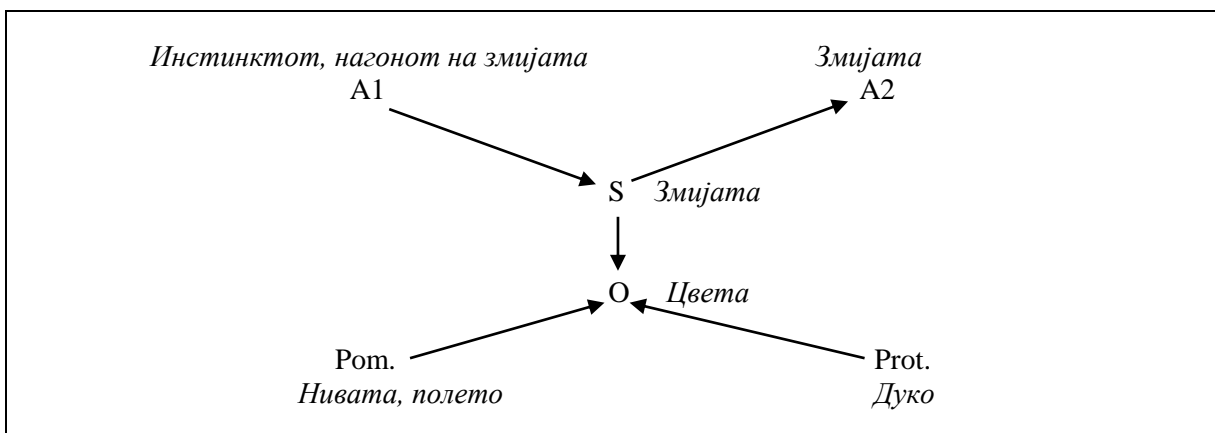
Чернодрински ја дефинира својата драма „Македонска крвава свадба“ како трагедија. (Чернодрински, 1992: 93). Кои се, всушност, структурните елементи на оваа драма коишто ни даваат право да тврдиме дека станува збор за трагедија? „Секоја трагедија мора да има шест делови – вели Аристотел – според коишто е таа и определена како ваква, или онаква. Тие делови се: фабула, карактери, израз (т.е. говор – н.з.), расудување (т.е. мисли), гледање (= претстава) и музичка композиција“. (Аристотел, 1990: 44).

*Фабулата* како дел од трагедијата е состав од собитија, односно збир од настани, т.е. збир од дејства. Тој состав на собитија во „Македонска крвава свадба“ е подреден на следниот начин: Осман-бег ја граба Македонката Цвета од полето; Дуко и Крсте се противставуваат, но неуспешно; Сите од семејството на дедо Кузман го бркаат Турчинот (на конак кај нив) од нивниот дом и го тепаат поради револтот од постапката на Осман-бег; Осман-бег се обидува на разни начини да ја убеди Цвета да се потурчи; Дуко и Спасе, придружени од заптиите на валијата, доаѓаат во сарајот на Осман-бег за да ја најдат Цвета и да ја вратат назад во селото, но повторно не успеваат затоа што Осман-бег успева да ја сокрие; Спасе ги притиска турските властодршци да ја изведат Цвета на сослушување и да ја прашаат дали доброволно сака да се потурчи; Во просториите кај валијата се спроведува сослушувањето на Цвета која, откако ќе се освести од опиумот, изјавува дека не сака да се потурчи; Цвета заминува дома во Страдалово; На свадбата од Спасе и Цвета доаѓа Осман-бег; Спасе, Дуко и другите селани му се

противставуваат; Дуко е убиен; Осман-бег се обидува да ја грабне Цвета повторно; Цвета го убива Осман-бег; Еден од придружбата на Осман-бег ја убива Цвета. Ако се земе предвид Аристотеловата поделба на прости и сложени фабули, за „Македонска крвава свадба“ може да се рече дека таа има *сложена (заплетена) фабула* затоа што во неа има бројни *перипетии* (дел од фабулата), но има и страдања (дел од фабулата) со грабнувањето на Цвета, како и со убиството на Цвета и на Дуко на денот на свадбата. *Класичното препознавање, како дел на фабулата, во оваа драма отсуствува. Карактерите* (карактерите, особеностите на ликовите, односно на лицата што дејствуваат) во оваа драма на Чернодрински се и примерни, и прилични, и соодветни, и доследни. Нивното интегрирање се одвива преку нивните предикати, односно функции (дејства). *Изразот* (говорот на лицата) е на дијалектот на Чернодрински (доминантно западно-македонски говор) и го одразува народниот дух на Македонецот, а *расудувањето* (т.е. мислите) се однесуваат на тешкиот живот под турско ропство и начинот како да се реализира ослободувањето на грабнатата Цвета. Во однос на *гледањето*, „Македонска крвава свадба“ прво е изведена како театарска претстава, а дури потоа објавена како драма, а до денес, како што веќе рековме, доживеала безброј изведби. Во однос на *музиката композиција*, во оваа драма не се појавува класичниот антички хор. Меѓутоа, народните песни што се појавуваат во драмата можеме да ги детерминираме како музичка композиција, односно како супститути на античкиот хор. Како пример можеме да ја наведеме песната „Дафино вино црвено“ што ја пеат младите на свадбата од Цвета и Спасе чија содржина би можеле да ја сметаме и како најава за несреќата што ќе го снајде семејството на дедо Кузман на денот на самата свадба. *Трагичниот ефект* (предизвикување чувство на жал и страв кај реципиентите) во „Македонска крвава свадба“ се постигнува преку дејство коешто се врши со полна свест и знаење. (Аристотел, 1990: 55). Со дејствата на грабнувањето на Цвета и убиството нејзино и на Дуко на денот на свадбата се постигнува трагичниот ефект, „бидејќи жалта се јавува за оној човек што е незаслужено несреќен, а стравот за човек сличен и близок“. (Аристотел, 1990: 53). Цвета, Спасе, Дуко и сето семејство на дедо Кузман се незаслужено несреќни, а Цвета како лик-тип (непокорна Македонка) бездруго е „слична“ со реципиентите и, секако, во времето на појавувањето на драмата таа имала силен ефект и врз театарската публика и врз читателите.

#### 4. Актантни функции

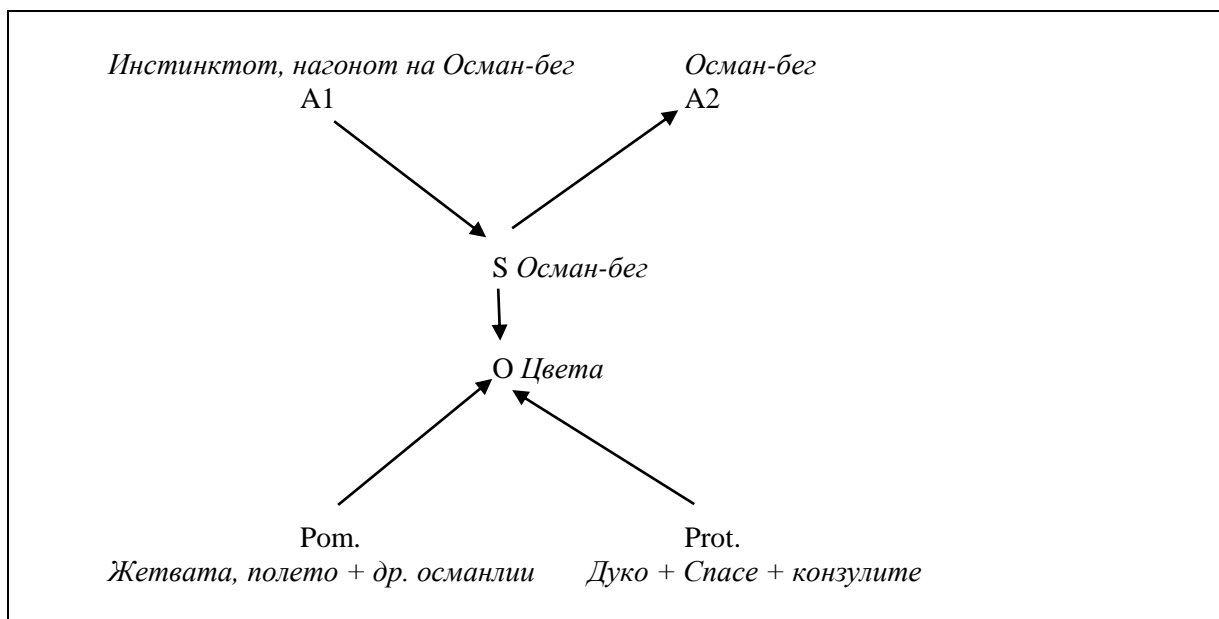
Една од причините за тој „силен ефект“ што оваа драма го имала и сè уште го има врз публиката е кохерентната композициска уреденост на драмскиот текст. Таквата уреденост ја согледуваме и во умешноста на авторот да ги најави трагичните настани што следуваат во драмското дејство. На пример, сцената со змијата во првата појава, всушност, е текст во текст, зашто таа функционира како макета на главните (глобални) трагични дејства што следуваат во „Македонска крвава свадба“. Ваквата теза можеме да ја покажеме и да ја докажеме и со помош на актантниот модел на Алжирдас Жилиен Грејмас (графикон 1 и графикон 2).



Графикон 1

Актантен модел на „Појава прва“ од „Македонска крвава свадба“ како макета на глобалниот актантен модел I на дејството во драмската целина

Во оваа сцена која се наоѓа на самиот почеток од драмата е пресликано (најавено), всушност, подоцнежното дејство на ликот Осман-бег кој има за цел присилно да ја потурчи Цвета. На тој начин змијата како лик станува симболичен семантички еквивалент на ликот Осман-бег (*злото*) кој ќе посегне по чесноста на Цвета (*доброто*) како што змијата посегнува по младата девојка во нивата. Во актантниот модел (Ibersfeld, 1982: 51-53) змијата е субјект чие дејство е насочено кон Цвета како објект. Испраќач (A1) е инстинктот (нагонот) на змијата, а примач (A2) е самата змија. Помошник на змијата е нивата (полето) каде што таа се крие, а противник е Дуко кој, всушност, ќе ја убие змијата. Сосема е идентичен актантниот модел на глобалното дејство во кое Осман-бег е субјект кој се стреми кон објектот Цвета. Змијата (субјект) од првата сцена, како што веќе се кажа, е симболична најава за постапките на Осман-бег. Овие актантни функции можеме да ги претставиме со следниот модел:



Графикон 2

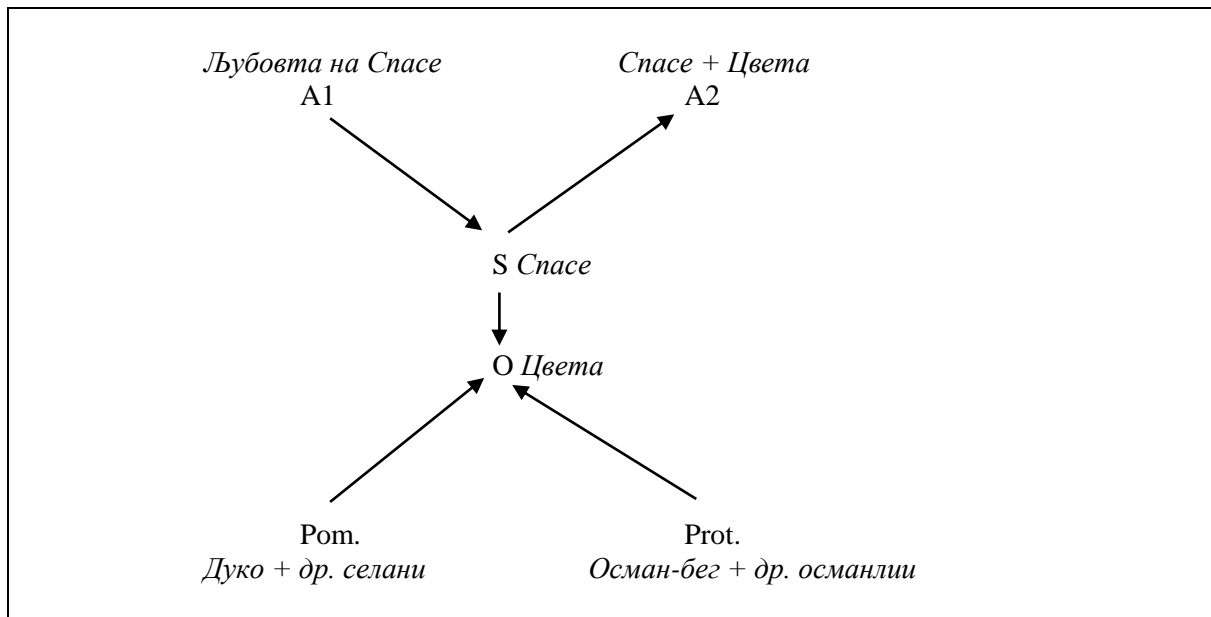
*Актантен модел на глобално дејство I во „Македонска крвава свадба“*

Очигледно е дека змијата и Осман-бег како актанти (субјекти) имаат сосема идентични позиции во моделот, но и сосема идентични релации со другите актантни функции (ист објект, ист испраќач, ист помошник и ист противник). Токму затоа велíme дека сцената со змијата е макета за глобалното драмско дејство на грабнувањето и обидите за насилно потурчување на Цвета.<sup>98</sup>

Паралелно со тоа „глобално дејство I“ во драмата се одвива уште едно глобално дејство подеднакво значајно како и првото. Тоа е поврзано со трагичниот лик Спасе. Тој е протагонистот што на свој грб ќе ја понесе потрагата по Цвета, па само него и го гледаме како се обидува да го убеди валијата дека Цвета е присилно земена и однесена во сарајот на Осман-бег и дека Осман-бег сака насила да ја потурчи. Кај ликот (актантна функција субјект) Спасе функционираат четирите основни модалитети (сака, знае, може, прави) и неговата потрага успешно завршува, а тој не знае (и не може да знае) дека на денот на неговата среќа (свадбата) ќе му се случи најголемата несреќа, односно дека токму на тој ден ќе биде убиена Цвета. Затоа

<sup>98</sup> Онаа сцена со грабнувањето на Цвета од полето и нејзиното носење во сарајот на Осман-бег, во голема мера наликува на сказните во кои змејот ќе грабне извесна девојка и ја носи во своето засолниште во планината, а потоа братот на девојката тргнува во потрага по својата сестра. Дотолку повеќе што и во „Македонска крвава свадба“ братот Дуко веднаш тргнува во „потрага“ по својата сестра Цвета, односно прави обиди да ја извлече од рацете на Осман-бег.

и велеме дека тој (Спасе) е трагичен лик.<sup>99</sup> Ова дејство (го нарекуваме „глобално дејство II“, иако тоа е, всушност, примарното дејство, зашто тука ја имаме потрагата на јунакот по девојката) можеме да го претставиме со следниот актантен модел:



Графикон 3

Актантен модел на глобално дејство II во „Македонска крвава свадба“

Крајот на таа потрага на ликот Спасе по Цвета, сепак, е трагичен. Неговите противници (антагонистите) ја убиваат Цвета и така завршува оваа драма на Чернодрински.

### 5. Мотивирани антропоними

Би истакнале овде уште една значајна особеност на драмата „Македонска крвава свадба“. Воопшто не е случајно што во драмата среќаваме мотивирани имиња (и топоними и антропоними) кои ја дополнуваат семантиката на основната порака на текстот – страдањето на македонскиот народ под турско ропство и неопходноста од борба за слобода. Самото име на селото е Страдалово што е импликација за страдањата на селаните што живеат таму. Името на Цвета е, исто така, мотивирано и ја симболизира чистотата, чесноста на македонската девојка која и дури кога е „откината“ од својата природна средина, таа и натаму останува таква. И името на Спасе е мотивирано име – тоа е ликот што ќе ја „спаси“ девојката од „канците“ на Осман-бег.

Сите овие мотивирани имиња многу добро се вклопуваат во уредениот систем од бројни драмски елементи коишто ја составуваат сета драмска структура што, пак, беспрекорно функционира како најпопуларна драма на Војдан Поп Георгиев.

### 6. Заклучок

Има неколку причини поради кои драмата „Македонска крвава свадба“ на Чернодрински била и останала популарна и привлечна за публиката толку долго време. Тие причини, бездруго, треба да се бараат во композицијата, во структурата на книжевното дело. Како што покажавме, оваа трагедија има кохерентна драмска целина – корелацијата на композициските елементи функционира беспрекорно во петте чина, односно дејствија како што ги нарекува авторот. Го покажавме и го докажавме тоа преку примерот со улогата на змијата како драмски лик што се појавува уште во експозицијата на трагедијата и го

<sup>99</sup> Подоцнежното „преминување од незнаење кон знаење“ кај Спасе не би можеле да го детерминираме како препознавање во онаа класична смисла на зборот, односно како што го дефинира тоа Аристотел во неговата „Поетика“. (Аристотел, 1990: 51).

подготвува гледачот или читателот (во неговата свест или во неговата потсвест) за претстојното доаѓање на Осман-бег и грабнувањето на Цвета. Значаен е овој сегмент за популарноста на „Македонска крвава свадба“ затоа што асоцира на универзалниот мотив од фолклорот за грабнувањето на девојка од страна на змеј. Реципиентите, секако, го препознаваат тој стар мотив, а неспорно е дека познатото ни е поблиско од непознатото. Во таа смисла, и присуството на бројни специфики од античката трагедија има своја значајна улога во вонвременската и вонпросторната популарност на оваа македонска драма.

Ете зошто, впрочем, авторот на трагедијата „Македонска крвава свадба“,<sup>100</sup> Војдан Поп Георгиев Чернодрински, ја заслужува високата позиција што ја има во историјата на македонската драмска литература.

### ПРАШАЊА И ЗАДАЧИ

1. Наведете ги и објаснете ги темата и основниот мотив во драмата „Македонска крвава свадба“ од Чернодрински.
2. Елаборирајте ги петте основни елементи на драмската композиција во „Македонска крвава свадба“.
3. Објаснете ги актантните функции во „Македонска крвава свадба“.
4. Наведете ги и објаснете ги суштинските трагични елементи во „Македонска крвава свадба“.
5. Обидете се да ги пронајдете мелодрамските елементи во „Македонска крвава свадба“. Дали можеме оваа драма да ја сметаме како „мелодрама“? Објаснете.

---

<sup>100</sup> Јелена Лужина тврди дека драмата „Македонска крвава свадба“ од Чернодрински има „мелодрамска матрица“. Да се види: *Поимник на книжевната теорија*, 2007: 310.



## Прилог 2

## МОНОДРАМАТА „НА НОЖОТ“ ОД КОВИЛОСКИ

## 1. Вовед

Насловот *На „Ножот“* не е прво монодрамско остварување на веќе реномираниот македонски автор Славчо Ковилоски. Имено, во 2010 година Ковилоски ја објави монодрамата „Крале Марко (или Синот на Волкашин)“ којашто претставува книжевно-уметничка (драмска) елаборација на историската личност, но и на фолклорниот јунак Крали Марко. Идентична книжевна постапка среќаваме и во монодрамата *На „Ножот“* во која е книжевно обработен еден фрагмент од македонската историја на почетокот од 20 век. Покрај тоа, Ковилоски објави и еден историски роман со наслов „Синот на кралот“ (Современост, Скопје, 2011) со идентична тема како монодрамата за Крали Марко. Тоа значи дека трансформацијата (односно транскрипцијата) на историската нарација во книжевно-уметничко прикажување (мимезис) и (пре)раскажување (диегезис) е една од доминантите во севкупното творештво на нашиот автор. Тој факт воопшто и не треба да зачудува затоа што Ковилоски, меѓу другото, и по вокација и по професија е историчар. Пишувано е и зборувано е, се разбира, многу за односот (врската, симбиозата) меѓу историјата и книжевноста (факцијата и фикцијата), но во оваа пригода ќе се повикаме повторно на мошне проникливото расудување на Јасмина Мојсиева–Гушева во кое се релативизира строгото разграничување меѓу историјата како наука и книжевноста како уметност:

„Историјата се сведува, пред сè, на умешноста со јазикот да се сокрие она со кое човек тешко се помирува, но истовремено и да се открие и истакне она што е погодно во процесот на докажување на спротивното. Со овие свои карактеристики таа е блиска до книжевноста. Историчарот и книжевникот меѓусебно ги разменуваат вистините и лагите, првиот со цел да го оживее она што веќе не постои, а вториот за да го направи поверојатно она што никогаш и не постоело. Сè се сведува на моќта на интерпретацијата и јазичкиот израз, кој е ослободен од вистината како задолжителна содржина“. (Мојсиева–Гушева, 2004: 145-146).

Во таа смисла, во своите дела што имаат историска подлога Ковилоски ѝ вдахнува живот и живост на историјата, ја очовечува штурата и сурова фактографија на историската наука со што личностите и настаните за кои зборува во своите книжевни дела ни стануваат и поблиски, и поразбирливи и посвои (повеќе свои). Оттаму, всушност, и доаѓа тој порив кај книжевните уметници да ја „прераскажат“ историјата на литерарен начин со стилско-артистички суптилизации.

Зошто монодрама за еден ваков историски настан што оставил длабоки траги и во историската наука и во свеста на Македонците? Сметаме дека Ковилоски го применува овој драмски вид затоа што тој е навистина најподатлив за претставување на настаните со „диегетски мимезис“ (или „миметичен диегезис“), односно со „(пре)раскажување за лицата што дејствуваат“. По дефиниција, монодрамата е „вид драма во која текстот му е доделен само на еден лик кој својот текст го говори монолошки... и во која сите ликови се само проекција на разновидните душевни состојби на главниот лик“. (Rečnik književnih termina, 1991: 485). Но, тие „разновидни душевни состојби на главниот лик“ во монодрамата на Ковилоски ги претставуваат храбрите дела и кобните настани на месноста „Ножот“ од 1907 година во кои се вклучени педесетина македонски револуционери од тој период во чија чест и е напишана монодрамата *На „Ножот“* од Ковилоски.

## 2. Историјата за битката на „Ножот“

Познатата битка на месноста „Ножот“ во близина на прилепското село Ракле на планината Бабуна меѓу македонските револуционери и османлиската војска претставува еден од славните подвизи на македонските херои во борбата за слобода и за своја држава. Воениот судир меѓу македонските комити (четници) и турскиот аскер се случил во летото 1907 година кога во Прилепско биле собрани повеќе македонски чети со цел да се консолидираат воените единици на македонската револуционерна борба. Но, појавата на толку голем број борци на овој простор не останал незабележан од османлиските власти во Прилеп, па поради тоа бројна турска војска била упатена кон овој реон. Еден дел од македонските комити, иако биле

благовремено известени за доаѓањето на турскиот аскер од битолската област кон Прилеп, решиле да не се повлекуваат, односно да останат и да се борат со османлиската војска:

„Во јули 1907 година во Прилепско и Велешко била концентрирана една вооружена група од 200 револуционери. Тука тие се наоѓале со цел да се зацврстат организационите редови. За тоа разбрале турските власти и веднаш испратиле војска за нивно опколување. Увидувајќи го тоа, борците се распоредиле за контраакција, а една група од 54 на број го зафатиле врвот 'Ножот' на планината Бабуна. Судирањето било неизбежно. Притисокот на аскерот станувал сè поголем. И по неможноста да се добие помош, тие решиле да се самоубијат со застрелување. По ова дошол аскерот и бил изненаден од виденото. Во нивна чест биле испалени почесни рафали. За овој подвиг пишувал и светскиот печат, а фотографијата на паднатите на 'Ножот' го обиколила светот“. (Историја на македонскиот народ, 1969: 287).

Овој херојски подвиг на педесетината македонските комити предизвикал интерес кај голем број истражувачи на историјата на македонскиот народ и на историјатот на прилепската околина. Меѓу нив е и Георги Трајчев кој уште во 1925 година дава детален опис на овие настани од јули 1907 година во својата монографија за градот Прилеп:

„Турските власти веднаш наредуваат да се подготват истовремено воени единици од Тиквешко, Воден, Лерин, Велес и Битола и сите да тргнат кон Прилепско, со тоа што ќе го стеснуваат обрачот. За оваа одлука на турските власти во детали беа запознати членовите на прилепскиот околински комитет кои веднаш ги информираа прилепските чети за да преземат соодветни мерки. На четите им се препорачуваше па дури и се инсистираше тие да се повлечат преку Мариовско. Челниците на четите не ги послушаа ваквите совети ниту, пак, ја зеа предвид препораката од Комитетот. Веројатно тие се потпираа врз своите воени сили – имаа неколку стотици вооружени и добро обучени момчиња. Стеснувајќи го обрачот, Турците веќе се приближуваат до првите четнички позиции и... ја започнуваат битката со дел од четата на Христо Цветков во месноста 'Ножот' кај село Ракле. Битката почнува рано изутрината. Таму има вкупно 45 четници, одбор јунаци, без војводата кој тогаш случајно се наоѓал кај другите војводи, над Попадиската височинка. Овој турски аскер е дел од битолската војска. Тие поминале низ Мариово и се спуштиле низ селата Дрен и Смолани во правец на селото Ракле. Потоа битката се пренесува и на Попадиската височинка, над селото Смиловци и кон село Никодин. На Попадиската височинка се наоѓаат сите војводи. Таму се и прилепските чети на П. Ацев и Мирче Најденов, а на кај селото Никодин е четата на Секула. Битката се води истовремено низ целата област, но таа најжестока е на 'Ножот' каде што се опколени и напаѓани од аскерот вкупно 45 четници. И покрај сите напори на другите чети да им помогнат во таа тешка ситуација, тие борејќи се до последните сили херојски загинаа еден по еден. Италијанскиот жандармериски инструктор Луци ги фотографирал загинатите четници и посведочил дека сите тие веќе биле без куршуми и дека повеќето од нив се самоубиле. Откако завршила битката на 'Ножот', потерата се насочува кон Попадиската височинка каде што битката продолжува до вечерта на следниот ден“. (Трајчев, 1925: 249-250).

Кон ова, Трајчев додава дека во текот на ноќта четите успеале да се извлечат, оставајќи на бојното поле седум мртви и уште петмина од четата на Секула кај село Никодин и дека во оваа дводневна битка загинале вкупно 57 четници, додека за загубите на страната на турската војска може само да се претпоставува од околностите затоа што Турците неколку денови по битката не дозволувале да се помине на местата каде што се воделе жестоките борби.

Историски податоци за битката на „Ножот“ дава и самиот автор на монодрамата за која зборуваме во овој труд. Имено, во книгата „Македонија: Кратка енциклопедија – револуционери“, под одредницата „АЦЕВ Петар“ Ковилоски наведува дека Пере Ацев „во 1907 година учествувал во епската битка на 'Ножот' со турскиот аскер, заедно со војводите Тане Николов, Михаил Чаков, Христо Цветков, Иван Наумов и Мирче Најденов, од која успеал да се извлече жив и покрај големите загуби на македонските револуционери. (Ковилоски, 2011а: 24). За Михаил Чаков, пак, Ковилоски ја дава информацијата дека „учествувал и во битката на 'Ножот' во јули 1907 година (во која загинале 20 негови четници: '...плачеше за 20 свои четници...'“)“. (Ковилоски, 2011а: 294).

Покрај сето тоа, може да се сретнат за оваа битка и одредени сосема погрешни податоци. Така, на пример, во книгата „Личности од Македонија“ (со енциклопедиски карактер), зад која стојат имињата на авторите Јован Павловски, Петар Карајанов и Христо Андоновски, се тврди дека „Чаков Михаил им отишол на припомош на заобиколените од сите страни борци на четата на Христо Узунов кај 'Ножот'“. (Павловски, Карајанов, Андоновски, 2002: 351). Бездруго, не станува збор за Христо Узунов. Најверојатно авторите требало да го наведат војводата Христо Цветков (чија чета директно учествува во битката на „Ножот“) затоа

што Христо Узунов воопшто не учествувал во битката на „Ножот“. Всушност, Христо Узунов загинал во 1905 година, а битката на „Ножот“, како што кажавме, се случила во 1907 година.

Како и да е, да ги резимираме најсуштинските историски податоци за битката на „Ножот“. На 16 јули 1907 година во месноста „Ножот“ кај прилепското село Ракле педесетина комити (четници) остануваат опколени од турскиот аскер. Овие храбри македонски револуционери се борат со Турците до последните свои сили. На крајот, кога веќе ќе увидат дека нивната ситуација е безизлезна, оние што останале сè уште живи, се самоубиваат за да не паднат во рацете на османлиската војска. Фотографијата од настанот, што го заобиколила светот, сведочи за саможртвата на овие јунаци пред олтарот на македонската борба за слобода.

### 3. Монодрамскиот аспект на Ковилоски

Монологот во монодрамата *На „Ножот“* му е препуштен на еден од учесниците во битката на „Ножот“ кој овде е деноминиран како „четник“. Преку неговата визура се претставуваат околностите во кои се води битката. Четникот раскажува (диегезис – *in praesentia*) за фрагменти од текот на битката што ја водат македонските револуционери со османлиската војска, односно лицата што дејствуваат (мимезис – *in absentia*). За текот на битката четникот раскажува во текот на битката, односно во времето додека траат борбите на „Ножот“ меѓу комитите и турскиот аскер. Првата дидакалогија на почетокот од монодрамата сосема јасно и недвосмислено го покажува тоа:

„На сцената од левата страна се наоѓа голема карпа покрај која поминува козја патека. Од спротивната страна се простира широка лединка. На неа се расфрлени неколку пушки и делови од облека. Во далечината се слушаат истрели од пушки и по некоја детонација на бомба.

Се појавува четник, стегнат во полна воена опрема, преку градите префрлени два реденика, без капа, со разбушавена коса. Вознемирен е, дише длабоко и се обидува да остане рамнодушен кон пукотниците кои започнуваат да се слушаат од страна“. (Ковилоски, 2011с: 5).

Оваа воведна дидакалогија имплицитно ги посочува и местото (локацијата) и времето на одвивање на дејството во монодрамата (во конкретниот случај станува збор за говорно дејство – вербален предикат). Локацијата е на „Ножот“, а времето е 16 јули 1907 година. Тоа значи дека четникот (драмскиот лик што овде се појавува и како субјект на дискурсот) веќе „западнал“ во две драмски стапици – стапица на место и стапица на време. (Стефановски, 2003: 39-50). Имено, четникот веќе се наоѓа на просторот каде што се водат жестоките борби (на „Ножот“), а единствениот премин за повлекување е „затворен“ со одлуката на мнозинството од комитите да не се повлекуваат, односно да се борат. Четникот е во стапицата на „обрачот“ затворен од турскиот аскер и од одлуката за неповлекување. Од друга страна, четникот западнал и во драмската стапица „кој“ (психолошкиот/ менталниот елемент на таа стапица) уште кога одлучил да стане комита и да се бори за слободата на Македонија. Исто така, драмскиот лик се наоѓа и во драмската стапица „што“ (она што ликот го прави и она што му се прави на ликот). Секако, овој драмски лик се наоѓа и во стапицата „како“ (трагичниот крај на битката на „Ножот“ за револуционерите). Истиот драмски лик западнал и во стапицата „зошто“ (Стефановски, 2003: 73-75) оти неговите мотиви се да се бори за слободата на својата татковина, за слободата на својот народ. На ваков начин, авторот на монодрамата создава еден драмски лик (четникот) чие семантичко поле се рефлектира во семантичките полиња на другите драмски ликови (комитите на „Ножот“), односно драмски лик што се мултиплицира во сите други драмски ликови коишто *in absentia* го исполнуваат драмското дејство во монодрамата. Токму затоа и тврдиме дека дејството во оваа драма се претставува преку миметичен диегезис (или диегетски мимезис).

Во монологот на четникот можеме да изделиме неколку тематски сфери за кои тој зборува (кажува/ раскажува) пред да замине на средба со смртта: прво, детали од битката на „Ножот“; второ, реминисценции за семејството (родителите, сопругата, децата); трето, реминисценции за сопствената револуционерна дејност во минатото. Со тоа, авторот Ковилоски успеал да долови една широка слика за карактерот на комитите (атрибутите од нивните семантички полиња) што се борат на „Ножот“, зашто рековме веќе – ликот на четникот се мултиплицира во сите драмски ликови во отсуство што ги претставуваат борците на „Ножот“.

Монологот на четникот содржи бројни фрагменти за околностите во кои се води битката на „Ножот“, како и детали за борците што учествуваат во борбите. На таков начин се добива една јасна слика за она што се случува на „Ножот“:

„Ми дадоа три бомби. Сум имал долги раце, сум можел подалеку да фрлам. Ќе фрлам, оти да не фрлам. Ко ќе ги цитнам прудолу, в поле ќе ги закачам.

’Чувајте ги патроните’, вресна некој. А бе што туку се дереш, сакав да му речам, ама нема фајде од тоа. Распрснати сме на сите страни, растрчани. Потоа наеднаш ќе залегнеме. Па пак ќе станеме и трчаме. Се испотив, жива вода се направив. Оној будалиот подрипнува како коњче... Потаму гледам двајца лежат. Отрчав кај нив и ги потклоцнувам.

’Ајдете бре, шутраци, не лежете како да сте ручале пред малку. Не е време за дремење, за битка е времето’. А тие не мрднуваат. Мајката, си вела, овие се несалам. Или сонцето ги има удрено или... Легнувам до нив и го вртам едниот. Во стомакот дупка. Тоа е Најдо Арсов од Папрадиште. Го познавам човекот. Го вртам другиот, а нему не му се познава лицето. Целото крвјосано. Го закачил прво еден куршум во устата – гледам сите заби му се искршени, а паѓајќи го закачил и вториот меѓу очите. Лицето му е обезличено и не можам да го познаам кој е. Се спасил барем, си вела, умрел набрзина“.

(Ковилоски, 2011с: 11-12).

Во идентичен стил се претставуваат и многу други детали од жестоката битка во која ќе загинаат сите комити на „Ножот“. А тука е и визијата на четникот за она што ќе се случи по завршувањето на борбата со што тој се поставува во позиција на омнисцентен (сезнаечки) наратор:

„Кога аскерот ќе им се приближи на педесетина метри, тие брзо ќе си ги стават револверите под брадите или на слепоочниците и уште побрзо ќе ги повлечат чкрапалата. Без да се мислат. Без да се премислуваат. Без да жалат за младоста. Без да тагуваат, бидејќи решени се да загинаат како херои. А хероите умираат без жалби. Без лелек. Едноставно, потегнуваат по чкрапалото и за нив во тој миг завршува сè.

Што ќе се случи потоа?

Ќе ви кажам и за потоа.

Тогаш, оние на кои не им останало куршум, ќе земат бомба и ќе легнат врз неа. Парчиња месо ќе летнат во воздухот, а цревата ќе им се растурат насекаде.

Кога аскерот на чело со Енвер беј ќе пристигне на падината, сè ќе биде тивко. Ќе има само мртви тела, со убави лица на кои сè уште ќе може да им се прочита младоста на нивните образи.

Ќе пристигне и италијанскиот офицер Луци кој ќе ги фотографира мртвите. Некои облечени, некои голи, расоблечени од аскерот кој ќе им ги украде алиштата и чизмите. И опинците. Енвер беј ќе биде вдашен. Ќе нареди: ’Никој не смее да ги допира и осквернува хероите... Гледате ли како комитите ја презираат смртта!... Се бијат и умираат како херои’. Ќе нареди да се истрелаат три почесни плотуни во воздух во чест на храбрите борци, а војниците ќе се чудат на јунаштвото на луѓето кои сами ќе си ги одземат животите: ’Аллах! Аллах!’.

Ете, тоа ќе се случи“.

(Ковилоски, 2011с: 24-25).

Преку менталниот сетинг на јунакот во монодрамата, односно низ неговите реминисценции, се нудат секвенци од неговата револуционерна дејност во минатото, како што е, на пример, средбата со Пере Ацев, ликвидирањето на каите во Беловодица и Долнени и слично. Сепак, од драматуршки аспект најинтересни и најфункционални се деловите од говорот на четникот што се однесуваат на реминисценциите за семејството, за своите најблиски. Со тие сегменти од монодрамата Ковилоски успева да ја нагласи хуманистичката димензија во драмскиот дискурс – нешто што е маргинално и, секако, „бледо“ во историската нарација, односно во историската наука. Штуриот и суров историски вокабулар со чија помош се опишуваат настаните на „Ножот“ од 14 јули 1907 година, во монодрамата е супституиран со длабоко емотивен книжевно-уметнички израз:

„Мене ми е мака само што двата сина не можат да си го видат татка си ваков, со пушка в рака, решен да се бори со непријателот. Или, подобро е што не можат да ме видат, срцево ќе ми пукнеш ако беа и тие со мене фатени во стапицава што ни ја подготви Енвер беј. Мали се уште. Ама јунаци!

Пред две недели го галам малото и тоа ме прашува:

’Ами, тате, што е ова?’.

’Пушка’, му вела.

’Ами, тате, зошто ти е пушка?’, ме прашува тоа и ме гледа во очи. Трепка и го голта секој мој збор.

’Со нив синче’, му вела, ’пукам по арамите и по аскерот’.

’Тате, а нели дедо ќе се врати од печалба?’, ме прашува пак.

Мене ми се стега нешто во грлото, една солза ме пецнува во оково лево, ама ги стиснувам забите и не покажувам дека ме боли неговото прашање. Што да му одговорам на синчево мое мало кое ништо не разбира од животот? Вчера процутело цвеќенцево, а денес треба слана да го изгори.

’Да, синче’, му велам, ’дедо е на печалба, а кога ќе се врати од Влашко, тогаш ќе те носи на панаѓур, в град, на Велигден ново палто ќе ти купи’. Не му кажувам дека Суљо арамијата му ја одраби главата, а цревата му ги истури по нивите топлички“. (Ковилоски, 2011с: 9-10).

„Си мислам и на двете мои малечки синчиња. Мака ми е што ако паднам, нема татка да го видат за да ги научи како се пука со револвер. И нив комити да ги направам, на свадбите да им заиграам, на внучиња да се израдувам, на крштевките да им запеам.

И за жена ми ми е мака. Ќе остане црна вдовица... И за мајка ми е мака. Ќе жали по мене, пустата, до векот“. (Ковилоски, 2011с: 13).

Очигледна е разликата во изразот меѓу историската нарација и книжевната нарација. Но, таа разлика се согледува и во деловите од монолот на јунакот со кои се даваат описи на битката. Ваквите стилски специфики на историскиот и книжевниот дискурс ќе ги илустрираме во следната табела со фрагменти од историскиот опис на битката и фрагменти од монодрамата на Ковилоски.

<b>СТИЛСКИ РАЗЛИКИ МЕЃУ ИСТОРИСКАТА И КНИЖЕВНАТА НАРАЦИЈА</b>	
<b>ИСТОРИСКА НАРАЦИЈА</b>	<b>КНИЖЕВНО-УМЕТНИЧКА НАРАЦИЈА</b>
Во јули 1907 година во Прилепско и Велешко била концентрирана една вооружена група од 200 револуционери. Тука тие се наоѓале со цел да се зацврстат организационите редови. За тоа разбрале турските власти и веднаш испратиле војска за нивно опколување. Увидувајќи го тоа, борците се распоредиле за контраакција, а една група од 54 на број го зафатиле врвот „Ножот“ на планината Бабуна. Судирањето било неизбежно. (Историја на македонскиот народ, 1969: 287).	Лето е, паленото. Топло. Јули месец е. Се собраа четите на војводите Мирчо Најденов, Иван Наумов Алабакот, Михаил Чаков, Христо Цветков, Петре Ацев, Тане Николов и останатите. Вкупно 200 души мажи на Никодинската планина. Еве, ондека е селото Ракле, близу до нас. Ех, каква планина распукала над нас. Под шумите, ливадите, каква глетка. Го дишев воздухот и порано. Бев пред два месеца тука, последно. Пролетта писната, та заблејале овците. (Ковилоски, 2011с: 7).
Битката (на „Ножот“ – н.з.) почнува рано изутрината. Таму има вкупно 45 четници, одбор јунаци, без војводата кој тогаш случајно се наоѓал кај другите војводи, над Попадиската височинка. Овој турски аскер е дел од битолската војска. Тие поминале низ Мариово и се спуштиле низ селата Дрен и Смолани во правец на селото Ракле. Потоа битката се пренесува и на Попадиската височинка, над селото Смиловци и кон село Никодин. На Попадиската височинка се наоѓаат сите војводи. Таму се и прилепските чети на П. Ацев и Мирче Најденов, а накај селото Никодин е четата на Секула. Битката се води истовремено низ целата област, но таа најжесточка е на „Ножот“ каде што се опколени и напаѓани од аскерот вкупно 45 четници. И покрај сите напори на другите чети да им помогнат во таа тешка ситуација, тие борејќи се до последните сили херојски загинаваат еден по еден. Италијанскиот жандармериски инструктор Луци ги фотографил загинатите четници и посведочил дека сите тие веќе биле без куршуми и дека повеќето од нив се самоубиле. (Трайчев, 1925: 249).	Мачно е да гледаш како другарите паѓаат мртви еден по еден. Знам, тие не ја жалат својата смрт. Ама, жално е што нема да дочекаат старост, барем чеда да им се изродат. Ене ги тројцана подолу, ни мов немаат на лицето. Од цицка станале, што се вели, и еве ги комити. Се вртам влево: гледам како животот му излегува низ уста на Атанас Попов од Шестово. Уште влево: Најдо од Папрадишта не ја дочека ни дваесетката. Влево пак: Милан Петров од Топлица го губи здивот, а до него се свлекува и прилепчанецот Димко Јованов. Вдесно: не го гледам кој е, но можам убаво да видам дека првиот куршум го погодува во левата рака кај подлактицата. Четникот најпрво офнува и како да сака да продолжи да се туфка, но веднаш потоа го вади револверот со десната рака и се обидува да нишани кон аскерот кој забрзано му се приближува. Потоа, еден куршум само го лизнува на левиот образ, а овој веќе не му придава значење ни на тој куршум, ниту пак на оној по него кој му се забива во стапалото. Од опинокот прснува крв... (Ковилоски, 2011с: 15-16).

Ете ја, всушност, основната причина поради која книжевните уметници се одлучуваат да прераскажат некој историски настан на свој начин, со еден специфичен естетски израз во кој особено е нагласена хуманата, човечната димензија на значајните настани од минатото. Таа причина и тие својства на изразот, секако, се својствени и за монодрамата на Славчо Ковилоски со наслов *На „Ножот“* во која преку јазикот на книжевната уметност се оживуваат херојските, но и трагични настани од 14 јули 1907 година на месноста „Ножот“.

#### 4. Заклучок

Монодрамата *На „Ножот“* од Славчо Ковилоски е историско драмско дело во кое како тема се јавува еден херојски подвиг на македонските револуционери што се случил во јули 1907 година во близина на прилепското село Ракле. Транскрипцијата на конкретни историски настани во книжевно-уметнички израз е една од општите појави во книжевноста. Меѓутоа, секое историско книжевно дело актуелизира специфичен настан од историјата на еден народ. Така е тоа и со оваа монодрама на Ковилоски во која се актуелизира епопејата на „Ножот“ како пример за храброст и саможртва на една група Македонци за слободата на татковината и на својот народ. Со оваа монодрама авторот опоменува да не се забораваат делата од минатото затоа што тие се и треба да бидат вклучени и во нашата сегашнина.

Со ова монодрамско остварување Ковилоски по втор пат – по монодрамата „Крале Марко (или Синот на Волкашин)“ – покажа дека краткиот монолошко-драмски вид е погоден за уметничка преработка (или доработка) и претставување на значајни настани и личности од нашето минато, но со оваа монодрама авторот истовремено и ја збогатува современата македонска драмска литература со значајно и вредно книжевно дело.

#### ПРАШАЊА И ЗАДАЧИ

1. Што е монодрама?
2. Со кои и со какви драмски елементи се претставени настаните на месноста Ножот во монодрамата „На Ножот“ од Ковилоски?
3. Кој начин на претставување на настаните е доминантен во монодрамата „На Ножот“ од Ковилоски – мимезисот или дијегезисот? Објаснете.
4. Која е и каква е разликата меѓу историската (научната) нарација и книжевната (уметничката) нарација?
5. Пронајдете ги и посочете ги наративните елементи во монодрамата „На Ножот“ од Ковилоски. За кој книжевен род е карактеристично наративното (раскажувачкото) претставување на настаните? Објаснете.

## II. НАРАТОЛОШКИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

### Прилог 3

#### ОДМЕТНАТИТЕ ЛИКОВИ ВО „ЌЕРКАТА НА МАТЕМАТИЧАРОТ“ ОД АНДОНОВСКИ

##### 1. Вовед

Најновиот и истовремено најневообичаениот и уникатниот роман на Венко Андоновски носи наслов „Ќерката на математичарот“ (*Табернакул, Скопје, 2013*). Станува збор за четвртиот по ред роман на овој наш реномиран и веќе докажан автор по романите *Азбука за непослушните* (1994), *Папокот на светот* (2000) и *Вештица* (2006). За најновиот роман Андоновски ја доби наградата „Стале Попов“ од Друштвото на писателите на Македонија за најдобро прозно остварување во 2013 година.

„Ќерката на математичарот“ („мистично-криминалистички љубовен роман за тоа како да се избегне судбината“) е невообичаен роман и од аспект на формата, и од аспект на содржината, но и од аспект на печатарската (издавачката, графичката) техника. Имено, станува збор за роман испечатен (издаден) во две посебни книги од кои едната (Малата книга) е вметната во другата (Големата книга), односно Големата книга, покрај тоа што го содржи текстот од „1. Книга невиност“, функционира и како своевидна „книга-кутија“ во која е сместена (скриена) посебно испечатената Мала книга како посебен роман со посебен наслов. Големата книга го носи насловот „Ќерката на математичарот“, додека Малата книга е со наслов „33,33 (Акорд Светлина)“. Сиот роман, пак, се состои од три дела и тоа: „1. Книга невиност“, „2. Книга распетие“ и „3. Книга воскресение или: заеднички крај и на Големата и на Малата книга“. Првиот дел („1. Книга невиност“) се наоѓа во Големата книга („Ќерката на математичарот“), додека вториот дел („2. Книга распетие“) и третиот дел („3. Книга воскресение или: заеднички крај и на Големата и на Малата книга“) ја сочинуваат Малата книга со наслов „33,33 (Акорд Светлина)“. Кон сето ова треба да се додаде и воведниот дел со наслов „Предговор на уредникот со важно упатство за читање“, но треба да се спомнат и трите посвети на почетокот од романот. Покрај сето тоа, мора да се нагласи и податокот дека Андоновски овде манипулира и со авторството на романот (идентично како во романот *Папокот на светот*), па како „автори“ на овој роман (односно на двата романи – „Ќерката на математичарот“ и „33,33 (Акорд Светлина)“ со заеднички наслов „Ќерката на математичарот“) се најавуваат ликовите Ема Пил, Чарли Хит, Меглена и Алваро Муертес, а како уредник Венко Андоновски.

Јасно е, значи, дека зад оваа сложена структура на новиот роман на Андоновски, всушност, се кријат два романи што се меѓусебно поврзани и преку ликовите и преку поголем број настани – наративна постапка што на еден специфичен начин веќе беше применета и во двата претходни романи на Андоновски, односно во *Папокот на светот* и во *Вештица*. Разликата меѓу претходните два романи, од една, и „Ќерката на математичарот“, од друга страна, е во тоа што во најновото романескно остварување на Андоновски Малата книга е испечатена како посебна книга (графички изделена) и, како што веќе нагласивме, е вметната (скриена) во Големата книга – две посебно испечатени книги сочинуваат еден роман.

Ваквата наративно-графичка игра со постмодернистичката техника на вметнување на текст во текст, односно дискурс во дискурс (во нашиов случај – роман во роман), како и играта со проблематизирање на авторството на романот, е екстензивно и експлицитно објаснета во делот „Предговор на уредникот со важно упатство за читање“. Во „Предговорот на уредникот...“ Андоновски потенцира дека станува збор за два романи („голема книга во која е скриена една мала“), но тука се појаснува и авторството на романот (поточно, на двата романи), односно бунтот (одметништвото) на ликовите од претходниот роман на овој автор, а тоа е романот *Вештица*:

„Значи, овој чуден роман го напишаа моите ликови Црвенкосата, Русокосата и Чарли Хит (од *Вештица*), кои најверојатно самоиницијативно се сретнале на тајно заседание, каде дискутирале колку праведно сум постапил кога сум им ги определувал судбините во претходниот роман. Незадоволни од ролјите што сум им ги доделил таму, решиле самите да си

определат судбини, определувајќи си нова тема, за која секој од нив ќе се изјасни. Црвенкосата и Русокосата од *Вештица* решиле дури и да си ги сменат имињата, така што Црвенкосата сега се вика Јована Ема Пил, понекогаш само Пи, а Русокосата – Меглена. Ним, не знам како и кога, им се приклучил и еден тежок негативец, гнида од човек, што во *Азбука за непослушните* се вика отец Ефтимиј, во *Папокот на светот* отец Стефан Писмородецот, а овде си го зел името Алваро Муертес. Така, таа дружина, одметната и незадоволна од писателот, решила сама да си напише роман, со којшто ќе покаже дека судбината може да се избегне, нешто што наводно не било јасно кажано во моите претходни романи, кои за нив биле, цитирам, 'гол песимизам' и 'романтичарско кукање над фатализмот'. Затоа, се согласив да бидам само еден вид уредник... Моја задача беше да ги прочитам нивните текстови, да ги кратам, да дополнам таму каде што имаше малку, стилски да го потсуредам ракописот, и што е најважно – да се погрижам да функционира приказната, односно целината, што овде е огледална – веќе реков дека малиот роман се огледува во големиот и обратно. Токму затоа, не можам сам да го потпишам ова дело. А и не сакам, зашто не сум убеден дека моите ликови успеале во тоа што им беше желба: да напишат роман само за судбината, без да дадат слика на општеството". (Андоновски, 2013: 8).

Овој бунт на книжевниот лик е забележлив и некаде на крајот од претходниот роман на Андоновски со наслов *Вештица*. Да се погледнат, на пример, поглавјето под реден број 54 и поглавјето со наслов „Крај само за оние кои ги читаа сите букви во оваа тетратка: и правите и косите“ каде што ликот *crvenokosodete*, односно Црвенкосата, е поставен во улога блиска до имплицитен читател којшто се обидува да интервенира во текот на нарацијата:

„...Сакам само да не ја погубиш неа. Знаам на каде оди целата работа: се готвиш да ја изгориш на клادا...“. (Андоновски, 2006: 404); „Како можеше да ја изгориш?! Па ми вети дека ќе ја спасиш, дека Папата, кој ти е пријател, ќе ја помилува! Па што дека било мелодрама?! Ти си убиец! Убиваш луѓе на хартија: наместо крв тече мастило, ама мене ми течат солзи...“. (Андоновски, 2006: 429).

Токму затоа, во анализата, односно во интерпретацијата на новиот роман на Венко Андоновски со наслов „Керката на математичарот“ тргнуваме токму од ликовите чијшто бунт, всушност, ја креира нарацијата во овој, по многу нешта, необичен и единствен роман.

## 2. Ликовите

Носители на базните процесуални наративни искази во романот се ликовите бунтовници, односно одметнатите ликови од романот *Вештица* кои истовремено се и наратори во „Керката на математичарот“. Тоа се Ема Пил (односно керката на математичарот/ Црвенкосата/ Јована/ Малечката), Чарли Хит (во овој роман во улога на психијатар) и Меглена (Русокосата). Кон оваа тријада од ликови треба да се додадат и ликовите Алваро Муертес (познат шпански писател со родено име Ангел Матев) и Тео (славен музичар од Македонија). Семантичките полиња на овие пет ликови се преклопуваат и тие го сочинуваат, всушност, сврзувачкото наративно ткиво во двата одделни романи со заеднички крај, односно „Керката на математичарот“ и „33,33 (Акорд Светлина)“.

Покрај овие, во романот (поточно, во романите) се појавуваат и други бројни ликови коишто се поставени во функција на дополнување на семантичките полиња на петте носечки ликови и за нив може да се рече дека имаат улога на ликови рефлектори. Тоа се, имено, следните ликови: Математичарот, мајката на Ема Пил, Девојката Што Те Гледа, сестра Евлантија, Хасан и Јусуф Реџепагиќ, Јанко Иванов, Јасна Атанацковиќ, Горазд, чичко Михаил, мајстор Свездан, Темниот, дедо Теофил, Ведрана (менаџерка на Тео), Големата Оперска Певица, Лука, Луција (Лу) итн. На маргините на нарацијата, исто така, се споменуваат и неколку ликови-референти (според класификацијата на ликовите од Филип Амон) како што се Петре М. Андреевски, Антоан Егзипери, Никол Кидман, Џорџ Клуни, Александар Македонски, Платон итн. коишто имаат функција да упатуваат на животната стварност (историска, но и актуелна) и на индиректен начин да ги дополнуваат со атрибути семантичките полиња на петте лика што ги детерминираат веќе како носители на основното дејство во романот.

Ќе ги елаборираме тука ликовите коишто имаат суштински улоги во наративната структура на романот „Керката на математичарот“.



## 2.1. Ликови бунтовници или одметнати наратори

Станува збор за три лика кои од сложената раскажувачка композиција на претходно објавениот роман *Вештица* се дислоцираат во, исто така, сложената раскажувачка композиција на новиот роман „Ќерката на математичарот“, сега веќе со сосема нова наративна програма за секој од нив. Овие ликови, всушност, во новиот роман имаат улога на хипотекст врз кој се гради новата наративна програма, односно хипертекстот. Тоа се ликовите Црвенокосата (Јована), Русокосата и Чарли Хит. Црвенокосата и Русокосата во романот *Вештица* се студентки по медицина, а истата улога ја задржуваат и во „Ќерката на математичарот“ со тоа што е извршена нивна реноминација – Црвенокосата е Ема Пил (но и ќерката на математичарот, Јована, Пи, Малечка), а Русокосата е Меглена. Чарли Хит во романот *Вештица* е јунакот (главниот лик) во криминалистичките приказни што се составен дел од структурата на романот, додека во „Ќерката на математичарот“ тој е психијатар.

Овие три лика се, всушност, и главните наратори во новиот роман на Андоновски, а како што веќе споменавме, тие ликови се наведени и како автори на романот, поточно на двата романи – „Ќерката на математичарот“ и „33,33 (Акорд Светлина)“. Низ призмата на нивниот светоглед се гради наративниот дискурс во романот, а тоа бездруго значи дека тие истовремено се и ликови и наратори и фокализатори (или фокализанти).

### 2.1.1. Ема Пил (ќерката на математичарот/ Црвенокосата/ Црвената/ Јована/ Пи/ Малечката)

Ема Пил е главниот лик (јунакот, хероината) во „Ќерката на математичарот“, односно во првиот роман или, најпрецизно кажано, во првиот дел со наслов „1. Книга невиност“. Меѓутоа, со овој лик се среќаваме и во вториот роман со наслов „33,33 (Акорд Светлина)“, односно во вториот дел („2. Книга распетие“) со реноминацијата *Малечка*, како и во третиот дел („3. Книга воскресение или: заеднички крај и на Големата и на Малата книга“) со истата реноминација (*Малечка*) и со деноминацијата Ема (Пил). Тоа значи дека Ема Пил е стожерниот лик во новиот роман на Андоновски затоа што тоа е лик што го воспоставува линкот меѓу наративните структури од двата романи со заеднички наслов „Ќерката на математичарот“.

Структурирањето на овој лик е реализирано со помош на неколку наративни методи, меѓутоа доминантни се предикатите, вербалните предикати (на самиот лик, но особено на другите ликови), биографијата, генеалогичката и сетингот.

Во Големата книга („1. Книга невиност“) Ема Пил е студентка по медицина на Универзитетот во Хајделберг. Често патува. Таа е ќерка на математичарот, професор по топологија на истиот Универзитет. Ема има авантуристички и детективски дух. Ќе се вљуби во познат шпански писател (Алваро Муертес) кого и не го познава лично и ќе трага по таа љубов барајќи начини да се сретне со љубениот. И токму во таа потрага се откриваат специфичните атрибути на овој лик преку неговите предикати, односно преку неговата дејствителност. На пример, ќе ги наговори Чарли и Меглена заедно да го откопаат безимениот гроб во „Бутел“, ќе замине во Барселона за да се сретне со Алваро во неговиот стан, детективски ќе го открива вистинскиот идентитет на Алваро Муертес, заминува на Сицилија (на симпозиумот во Таормина) за да се сретне конечно со вистинскиот Алваро Муертес (односно штипјанецот Ангел Матев) итн. Станува збор, имено, за еден динамичен лик чие семантичко поле доминантно се интегрира со многубројни предикати. Но, во структурирањето на ликот Ема Пил учествуваат и вербалните предикати на самиот лик, а особено на другите ликови. Овој лик многу често се открива низ говорот на другите ликови како што се Математичарот, Чарли, Меглена, сестра Евлантија и други. Сите тие даваат експлицитни вербални предикати за особините на Ема Пил. Покрај тоа, во романот се нудат и биографски атрибути за овој лик (од нејзината болест во детството па сè до студиите во Хајделберг), како и податоци за потеклото на ликот, односно за неговите предци. Се разбира, во интегрирањето на ликот своја улога има и сетингот преку оној метонимски пренос на особините од семантичкото поле на амбиентот во семантичкото поле на ликот (авионот, гробиштата „Бутел“, станот на Алваро Муертес, односно на Чарли Хит во Барселона, канцеларијата на Алваро Муертес во една американска паланка, собата број 312 во хотелот „Континентал“ во Таормина на Сицилија, кејот на Вардар во Скопје, плажата во Дубровник итн.).

Во Малата книга, пак, односно во делот „2. Книга распетие“ и во делот „3. Книга воскресение или: заеднички крај и на Големата и на Малата книга“, Ема Пил ја среќаваме со реноминацијата Малечка. Тоа е, всушност, еден дел од биографијата на ликот, односно детството на Ема Пил. И токму тука ликот Малечка ја воспоставува врската меѓу двата романи, односно меѓу трите дела на романот „Керката на математичарот“. На тој начин, ликот Ема Пил станува лик-анафора, лик што ги поврзува трите дела од романот, односно лик што асоцира претходни делови од романот, но и упатува нанапред во текстот од истиот роман. Сето тоа значи дека станува збор за суштински лик, за главен лик во најновиот роман на Андоновски.

### 2.1.2. Чарли Хит

И Чарли Хит е лик одметник од романот *Вештица*. Таму, во *Вештица*, Чарли Хит е „позајмен“ лик на инспектор, односно на детектив од криминалистички приказни објавувани во продолженија во седумдесеттите години на минатиот век во весникот „Нова Македонија“. Овде, во „Керката на математичарот“, Чарли Хит е психијатар и еден од најблиските пријатели на Ема Пил, а на крајот и нејзин љубовник. Кај овој лик е мошне интересна неговата преобразба во лажен Алваро Муертес под маската на Волкот од сказната „Црвенкапа“. Станува збор, имено, за една суштинска актантна функција на Чарли Хит, односно неговиот стремеж да ја придобие љубовта на Ема Пил која, пак, трага по љубовта на познатиот шпански писател Алваро Муертес кого и не го познава лично. Таа празнина во семантичкото поле на Ема Пил ќе ја искористи Чарли Хит во хотелската соба во Барселона криејќи се зад маската на Волкот и претставувајќи се како Алваро Муертес. Но, Ема Пил ќе го демаскира автентичниот идентитет на „Волкот“ зад кој се крие Чарли Хит. Велиме дека ова е суштинска актантна функција на Чарли Хит во романот затоа што таа, всушност, имплицитно го најавува лажниот идентитет на Алваро Муертес кого Ема Пил подоцна детективно ќе го разоткрие како Ангел Матев, Македонец од Штип. Тоа, секако, зборува за една сложена мрежа од односи меѓу ликовите во хомогената композиција на романот чиј дел е, се разбира, и ликот Чарли Хит.

### 2.1.3. Русокосата Меглена

Во делот „Предговор на уредникот со важно упатство за читање“ на овој лик (Меглена) му е дадена потенцијална ролја на автор на Малата книга:

„За материјалот за Малата книга, пак, можам, како професор по стилистика, да тврдам дека е дело на еден човек. Сепак, не наседнувам на провокацијата изнесена во Големата книга дека Малата книга е дело на некојси Алваро Муертес, кој наводно, пак, плагирал автобиографско сведоштво на некој славен музичар од Македонија. Според стилот, ми личи дека автор на таа книга е Меглена, иако на едно место во Големата книга Ема Пил му вели на Чарли тој да ја напише Големата, а таа ќе ја напишела Малата книга. Но, не можам да бидам целосно сигурен дека тоа е така“. (Андоновски, 2013: 10).

Меглена од „Керката на математичарот“, всушност, е одметнатиот лик деноминиран како Русокосата од *Вештица*. Меглена има двојна улога во „Керката на математичарот“. Таа е и лик и наратор. Во своето семантичко поле Меглена ги има истите семи како Русокосата во *Вештица* – таа е студентка на медицина и најверната другарка (и колешка) на Ема Пил (Црвенкосата). Меѓутоа, нејзините актантни функции во „Керката на математичарот“ се дијаметрално спротивни од оние во романот *Вештица*. Во *Вештица* Русокосата е доминантно пасивен лик, додека во „Керката на математичарот“ таа е мошне дејствен, активен лик. Најдобра илустрација за тоа е учеството во откопувањето на гробот на гробиштата „Бутел“ (или буништата „Гротел“ како што ги реноминира Ема Пил), како и нејзиното самоиницијативно и ненадејно доаѓање во канцеларијата на Алваро Муертес во една американска паланка каде што Ема Пил и сестра Евлантија веќе ја имаат започнато детективската истрага за автентичниот идентитет на познатиот шпански писател. Би можеле Меглена да ја детерминираме дури и како лик-рефлектор за јунакот на романот, односно за Ема Пил.

## 2.2. Алваро Муертес (Ангел Сатанаил Матев)

Ликот Алваро Муертес ги има следните суштински атрибути во своето семантичко поле: мошне познат шпански писател на педесетгодишна возраст, хонорарен професор по

креативно пишување во мал колеџ, живее во една американска паланка на 400 километри од Њујорк каде што е уредник на локален весник што известува за венчавките и погребите во градот (*Weddings and Funerals City Telegraph*). Алваро Муертес истовремено е и објектот по кој трага субјектот Ема Пил со што постојано се креира неопходниот раскажувачки недостиг што „раѓа“ дополнителна нарација. Меѓутоа (како што ќе се види подоцна во Големата книга), зад лажниот идентитет Алваро Муертес се крие автентичниот идентитет Ангел Матев. Тоа е лик којшто е поврзан со родителите на Ема Пил во нивното минато. Во следната табела ги претставуваме основните семи на двата идентитети.

<b>ДВОЈНИОТ ИДЕНТИТЕТ НА АЛВАРО МУЕРТЕС</b>	
<i><b>АЛВАРО МУЕРТЕС</b></i> (лажен идентитет)	<i><b>АНГЕЛ МАТЕВ</b></i> (автентичен идентитет)
1. Познат шпански писател.	1. Македонец од Штип.
2. Професор по креативно пишување.	2. Роден на 30.05. 1957 година во Штип.
3. Уредник на локален весник.	3. Студира во Скопје истовремено со Математичарот, таткото на Ема Пил.
4. На 50-годишна возраст.	4. Убеден е дека е наследник на Сатана.
5. Живее во американска паланка.	5. Ја формира сатанската секта „Мал крст“ и бара приврзаници.
6. Автор на романот „Последното патување на стариот брод“.	6. Со таа секта се поврзува смртта на неколку студентки и студенти под чудни и неразјаснети околности.
7. Обичен измамник.	7. Тој е првото момче на мајката на Ема Пил.
8. Плагијатор.	8. Ги запоставува студиите.
9. Ги злоупотребува текстовите на студентите за своите книжевни дела.	9. Заминува на Запад и се крие зад друг идентитет – Алваро Муертес.
10. Си резервира безимен гроб со биста на гробиштата „Бутел“ во Скопје.	10. Си резервира безимен гроб со биста на гробиштата „Бутел“ во Скопје.
11. Ја планира сообраќајката, заедно со браќата Реџепаѓиќи, во која загинава мајката на Ема Пил.	11. Ја планира сообраќајката, заедно со браќата Реџепаѓиќи, во која загинава мајката на Ема Пил.
12. ...	12. ...

Очигледно е дека двата идентитети со своите предикати во една точка од нарацијата се слеваат во лажниот идентитет Алваро Муертес што ќе биде демаскиран преку „детективските“ предикати на Ема Пил.

Иако овој лик не е одметнат од романот *Веитица*, сепак, и самиот автор (уредник) Андоновски упатува на неговите идентични семи со ликовите отец Ефтимииј од романот *Азбука за непослушните* и отец Стефан Писмордецот од романот *Папокот на светот*, односно тој е „тежок негативец, гнида од човек“. (Андоновски, 2013: 8). Меѓутоа, би можеле да се најдат бројни заеднички семи на овој лик (Алваро Муертес, односно Ангел Матев) со ликот на главниот инквизитор од романот *Веитица*. Покрај тоа, забележлива е мотивираноста на презимето на ликот (Муертес) затоа што навистина предикатите на овој лик се поврзани со смртта, а паѓа во очи и оксиморонската реноминација на овој лик со формата Ангел Сатанаил Матев што, секако, ја имплицира дволичноста (ангелски ѓавол, односно ѓавол под ангелски превез) на штипјанецот Ангел Матев.

### 2.3. Математичарот

Таткото на Ема Пил. Тоа е редуциран лик, само со неколку атрибути, безмалку сведен на тематска ролја – сопруг (односно вдовец), татко, универзитетски професор, математичар. Неговата основна наративна функција е да го интегрира ликот на Ема Пил преку вербални предикати. Станува збор, имено, за допишувањето на Математичарот преку е-пошта со Чарли Хит кој се претставува како психолог од Универзитетот во Хајделберг. Во тие дописи Математичарот дава бројни експлицитни атрибути за својата ќерка сублимирани во неколку реченици. Ке наведеме за тоа само еден пример од првиот допис на Математичарот до психологот на Универзитетот во Хајделберг, односно до Чарли Хит кој лажно се претставува:

„И уште нешто: учеше средно училиште две години во Америка. Вие сигурно знаете дека беспрекорно говори англиски. Таму тренираше и пливање, меѓутоа, одеднаш, реши да се врати во Хајделберг. Објаснение: Америка била империјалист?! Кажете ми што да мислам, јас, како татко? Сите сакаат да бидат империјалисти, ќерка ми сака да биде робинка! Има во неа нешто патријархално, и покрај агресивното, азган-однесување. Во последното писмо од Америка ми напиша дека попрво би станала лезбијка, одошто да се мажи со Американец, кому најголемата животна филозофија и цел му е – како да ослабне, додека неговата држава води војни по целиот свет, за да си го здебели народот“. (Андоновски, 2013: 56-57).

Исто така, преку вербалните предикати на овој лик се открива пред читателот историјатот на запознавањето на родителите на Ема Пил, за студентските денови заедно со Ангел Матев, за болеста на Ема, како и за трагичната смрт на нејзината мајка. Или, и за овој лик може да се рече дека има улога на лик-рефлектор за Ема Пил, односно за Јована Црвенкосата.

### 2.4. Сестра Евлантија (Црната)

„И потоа излезе. Рече дека оди да се види со сестра Евлантија. Нашата пријателка од гимназија, која се замонаши и го избра Исуса за свој небесен свршеник“. (Андоновски, 2013: 67).

Сестра Евлантија е некој вид лик дублет на Ема Пил затоа што нивните семантички полиња интерферираат најмалку во една заедничка сема, а тоа е нивниот авантуристички дух. Во моментот кога нарацијата ќе го минимализира (или ќе го расколеба) тој атрибут („авантуристички дух“) кај ликот Ема Пил, тогаш во раскажувачкиот тек се воведува ликот сестра Евлантија за да се задржи логиката на континуитетот во „детективските истраги“ како суштински предикат на ликот Ема Пил. Сестра Евлантија е монахиња која неправедно ќе биде отстранета од црквата затоа што го следи својот сон да изгради манастир на точно посочена локација. Сепак, таа не се откажува од својата верба во Бога па затоа својата гарсонiera ќе ја преобрази во еден вид сопствен манастир. Овој амбиент покажува дека тоа е монахиња со чиста верба во Бога и преку овој лик се жигосуваат аномалиите и девијациите во однесувањето на одредени претставници на светата црква. И токму таа чиста верба во Бога и во правдата и праведноста ќе ја мотивира сестра Евлантија да учествува во детективската потрага по автентичниот идентитет на Алваро Муертес заедно со Ема Пил, со што таа станува и актант-помошник на субјектот Ема Пил. Со овие предикати, ликот сестра Евлантија се доближува до еден друг лик во „Ќерката на математичарот“, а тоа е Русокосата, односно Меглена.

Покрај тоа, и за сестра Евлантија може да се рече дека е одметнат лик од *Вештица*, иако во делот „Предговор на уредникот со важно упатство за читање“ тоа воопшто не е посочено. Имено, сестра Евлантија од романот „Ќерката на математичарот“ е лик синоним на семинаристот од романот *Вештица*, и тоа особено во однос на нивните актантни функции. Семинаристот е типичен помошник на главниот лик падре Бенџамин од *Вештица*, а сестра Евлантија е, исто така, типичен помошник на главниот лик Ема Пил од „Ќерката на математичарот“. И двата лика (семинаристот и сестра Евлантија) во нивните семантички полиња имаат идентични предикати.

### 2.5. Тео

Во едно интервју со Венко Андоновски објавено во „Телеграф“ новинарот Тоше Огњанов го поставува следното прашање: „Тоше Проески е олицетворен во ликот Тео од помалиот роман. Кој е поттикот да напишете дело во кое Тоше ќе го ставите во книжевен

контекст?“. Авторот на романот, Венко Андоновски, во одговорот на тоа прашање во интервјуту нагласува:

„Драго ми е ако препознавате некои карактерни и ментални црти на Тоше Проески во ликот Тео. Најпрвин сакав да оставам едно романескно сведоштво токму за Тоше и неговата харизма, неговиот божји дар и жиг, но во текот на пишувањето сфатив дека ќе треба да барам дозвола за објавување од многу живи луѓе кои се поврзани со неговиот кус, но богат живот. Затоа, се решив ликот на Тео да биде белетризиран модел за сите што се како Тоше или сакаат да бидат како Тоше. Затоа, ова не е роман за Тоше Проески, најмалку негова биографија. Ова е роман за сите што ја имаат неговата душа и дарба. Ако го препознаат читателите Тоше во Тео, тоа е добро, но не е и доволно. Треба да се препознаат себеси во него, а ако не се препознаат, да се трудат да станат такви“. (Огњанов, 2014: 2).

Во прилог на ова сосема јасно укажување на Андоновски, ќе ја наведеме тука и забелешката на почетокот од романот „Керката на математичарот“ каде што е потенцирано следното: „Сите изјави, ликови и настани во ова сочинение се измислени. Секое совпаѓање со изјави, личности кои постоеле или постојат, или со настани кои се случиле, е плод на случајност“. (Андоновски, 2013: 5).

Сега, откако веќе расчистивме со по малку излишното прашање дали зад ликот Тео се крие некоја личност од реалниот живот (од реалната, животната стварност), сосема спокојно може да се вратиме во книжевната стварност и да ги погледнеме основните наративни методи со чија помош е интегриран овој лик.

Иако ликот Тео е доминантен во Малата книга, односно во „33,33 (Акорд Светлина)“, сепак овој лик е воведен во нарацијата уште на почетокот од Големата книга и тоа не со антропоним, ами со супститути (заменки):

*Лежиш ти, црвеноско дете, во иста соба на Градската болница во Скопје со Девојката Што Те Гледа. Да, таа сигурно се вика така: Девојката Што Те Гледа. Немаш повеќе од дванаесет години. Откако те доведоа во собата, таа те гледа. Ти ѝ раскажуваш сè за него, раскажуваш дека пее како ангел, како златни камбани да звонат. И раскажа за сè што доживеа тоа лето со него: за облаците, за бубачките, за црешата, за стршениите, за бројот Пи...*

*И потоа двајца болничари го туркаат креветот на тркалца и те изведуваат надвор. Забележуваш дека мечето го нема: веројатно останало на креветот во собата во која остана сама Девојката Што Само Немо Те Гледаше. И си помислуваш: можеби тој ќе дојде да те посети, и можеби ќе му текне да си го земе мечето. (Андоновски, 2013: 28-29).*

Истата таа сцена во болницата ја среќаваме и во Малата книга, но од еден друг агол, од една друга фокализантна позиција. Тоа е во десеттата глава со наслов „Заспаната гугутка“ каде што преку нултата фокализација на омнисцентниот наратор ликот Тео е поставен во улога на фокализатор. (Андоновски, 2013: 60-63). Ваквите и слични фрагменти од најновиот роман на Андоновски се од суштинска важност затоа што токму преку нив, всушност, се креира врската меѓу Големата и Малата книга со што се создава хомогената и компактна романескна целина наречена „Керката на математичарот“. Во таа смисла, и за ликот Тео ќе речеме дека е лик рефлектор за ликот Ема Пил, зашто токму Ема Пил е јунак во сиот роман составен од два романи, односно од три дела. Како поткрепа на ваквата теза ќе го приложиме фактот дека и во Малата книга, безмалку во секоја глава, се споменува ликот Ема Пил со реноминацијата Малечка. Иако се чини дека во Малата книга јунак е ликот Тео (и тоа е навистина така од аспект на доминацијата на тој лик во нарацијата од Малата книга), сепак и Малата книга со ликот Тео е поставена во функција на осветлување и интегрирање (како во огледало!) на ликот Ема Пил. Дотолку повеќе што ликот Тео се појавува во неколку наврати и во Големата книга и тоа во суштински наративни сегменти со чија помош се открива автентичниот идентитет на ликот Алваро Муертес. Тоа значи дека опозицијата на Ема Пил и Тео (*Ема Пил ↔ Тео*), всушност, е поставена во улога на потенцирање на основната универзална идеја во романот – вечниот човеков сон за бесмртност и за вистинска, чиста љубов на секој кон сите. Токму затоа велите дека се по малку излишни и ирелевантни прашањата за сличностите на ликот Тео со некоја личност од животната стварност (што, секако, не е дискутабилно!) оти тоа не е суштината на Малата книга од романот „Керката на математичарот“ на Андоновски.

## 2.6. Ликови во опозиција

Односите меѓу ликовите се, исто така, мошне значаен раскажувачки сегмент во процесот на нивното интегрирање како семиолошко-нарративни единици. Во „Ќерката на математичарот“ се воспоставени бројни бинарни опозиции од ликовите и во двете книги (Големата и Малата) како што се, на пример, *Ема Пил – Чарли Хит*, *Ема Пил – Меглена*, *Ема Пил – Алваро Муертес*, *Чарли Хит – Меглена*, *Чарли Хит – Математичарот*, *Математичарот – Алваро Муертес*, *Тео – Алваро Муертес* итн. Ваквите многубројни и разновидни релации меѓу ликовите обезбедуваат дополнителни, но мошне значајни атрибути во нивните семантички полиња. Како илустрација за овој метод на интегрирање на ликовите ќе го земеме јунакот на романот – Ема Пил (Јована, Црвенокосата, Малечка...). Ема Пил е во опозиција буквално со сите ликови во романот коишто, како што и елаборираме погоре за некои од нив, имаат улога на ликови рефлектори. Ќе ги прикажеме тука шематски најосновните бинарни опозиции во кои првиот член е хероината Ема Пил:



Сите тие ликови со специфични нарративни функции (предикати и вербални предикати) учествуваат во процесот на збогатување на семантичкото поле на ликот Ема Пил со атрибути што се значајни за хомогеноста на структурата на сиот роман.

Од друга страна, мошне интересни се интерференциите на семантичките полиња од ликовите во „Ќерката на математичарот“ со ликови од другите (три) романи на Венко Андоновски. Навистина, во делот „Предговор на уредникот со важно упатство за читање“ Андоновски експлицитно го наведува постоењето на такви релации меѓу ликовите (на пример, *отец Ефтимиј – отец Стефан Писмородецот – Алваро Муертес*), но тоа не е сè. Во четирите романи на Андоновски се среќаваат поголем број ликови што имаат идентични семи и што ние ќе ги определиме тука како ликови синоними. Во следната табела се дадени неколку илустрации за ликови синоними во романите на Андоновски:

ЛИКОВИ СИНОНИМИ ВО РОМАНИТЕ НА ВЕНКО АНДОНОВСКИ				
Ред. број	<i>Азбука за непослушните (1994)</i>	<i>Папокот на светот (2000)</i>	<i>Вештица (2006)</i>	<i>Ќерката на Математичарот (2013)</i>
1.	/	/	Јована/ Црвенокосата	Ема Пил/ Јована/ Црвенокосата
2.	/	/	Русокосата	Русокосата/ Меглена
3.	/	/	Чарли Хит (инспектор)	Чарли Хит (психијатар)
4.	отец Ефтимиј	отец Стефан Писмородецот	главниот инквизитор	Алваро Муертес (Ангел Матев)
5.	отец Варлаам	отец Мида	Исијан	Математичарот
6.	Исијан	Филозофот	падре Бенцамин	Тео

7.	манастирот	црквата „Аја Софија“	воденицата	воденицата
8.	Презвитер Петар	царскиот Совет од 12-мина	Советот на инквизиторите/ црквата/ власта	полицјата/ државата/ власта
9.	клисарот во манастирот	Иларион Сказник	Семинаристот	сестра Евлантија
10.	азбуката за непослушните	тајниот запис	ребусите во романот	предметите во собата на Чарли
11.	ковчежето на Исијан	ковчежето на отец Мида	ковчегот на Исијан	ковчежето од гробот на Алваро

Очигледно е дека поголем број ликови од најновиот роман на Андоновски со наслов „Ќерката на математичарот“ имаат свои синонимни еквиваленти во неговите три претходни романи. Се разбира, обемот на интерференцијата на семантичките полиња кај различните групи од синонимни ликови во различните романи не е еднаков и тој варира, но факт е дека според многу свои особености (и од аспект на квалификативите и од аспект на предикативите) овие ликови имаат идентични структури. Читателот што ги следел претходните романи на Андоновски, многу лесно „ќе ги чита“ ликовите во неговиот најнов роман затоа што тие имаат особини на ликови-анафори со мнемотехничка функција, односно на ликови кои упатуваат на нешто што е веќе познато. Андоновски мошне умешно создава една кохерентна целина од своето разновидно романескно творештво и тоа, секако, е една од многуте причини за огромниот интерес на читателската публика за неговите романи и воопшто за сето негово книжевно творештво.

### 2.7. Ликови наратори

Некои од ликовите во „Ќерката на математичарот“ за кои веќе зборувавме се поставени и во улога на наратори (субјекти на дискурсот). Тоа се ликовите Меглена (Русокосата), Чарли Хит, Математичарот и сестра Евлантија. Овие ликови често ја преземаат нарацијата од омнисцентниот наратор и ги раскажуваат настаните (сегментите) од романот во кои тие се вклучени, иако и во таа смисла авторот (односно уредникот) често манипулира и со фокализацијата и со наративниот глас. (Андоновски, 2013: 149). За разлика од омнисцентниот наратор, овие ликови-наратори секогаш се во позиција да знаат и да раскажуваат помалку од она што го знаат другите ликови со што нивната нарација добива карактер на надворешна фокализација (наратор < лик). И токму со ваквиот тип на организираност на нараторската структура се постигнува ефектот на неизвесност и тензиичност на дејството со што романот и го добива автентичниот карактер (мистично-криминалистички љубовен роман). Сепак, треба да се потенцира дека комбинирањето на различни наративни гласови е карактеристично за Големата книга, додека во Малата книга доминантен е омнисцентниот наратор.

### 3. Заклучок

Најновиот роман на Венко Андоновски со наслов „Ќерката на математичарот“ е уште една потврда (по којзнае кој пат!) за ретката идејна, креативна, иновативна дарба на овој македонски автор да создава интересни, привлечни и лесно читливи книжевни дела. Структурата на ликовите во романот е само еден сегмент што несомнено го потврдува тоа. Во романот се среќаваме со веќе познати ликови (Црвенкосата, Русокосата, Чарли Хит), но и со нови ликови (Алваро Муертес, сестра Евлантија, Математичарот) коишто имаат свои синонимни дублети во претходните романи на Андоновски. Идејата за бунтот, одметништвото на ликовите од претходниот роман *Вештица* е умешно инкорпорирана во сложената наративна структура на новиот роман составен од два посебни романи (роман во роман). Тој нов, автономен живот на ликовите коишто сега во новиот роман стануваат автори е само потврда, поткрепа на основната идеја во „Ќерката на математичарот“, а тоа е исконскиот човекот копнеж по бесмртност, по можноста да се креира сопствениот живот (сопствената судбина) според своите желби, но и вечниот копнеж по вистинска, автентична, безрезервна и безусловна

љубов. Токму затоа, семантичките полиња на ликовите во овој роман се интегрирани во насока да ја потенцираат, да ја нагласуваат постојано таа темелна универзална порака (идеја) што на секоја своја страница ја носи овој дводелен роман.

Јасно е, значи, дека Венко Андоновски ја збогати современата македонска литература со ново романескно остварување коешто има безвременски уметничко-естетски вредности. Молчеливата критика можеби не, но читателската публика секако ќе го потврди тоа во времето што надоаѓа.

### ПРАШАЊА И ЗАДАЧИ

1. Кој е автор на романот „Ќерката на математичарот“?
2. Наведете ги основните семи на ликот Ема Пил од „Ќерката на математичарот“.
3. Опишете ги актантните функции на Алваро Муертес.
4. Кои ликови од романот „Ќерката на математичарот“ се во функционални меѓусебни односи, т.е. во функционална наративна опозиција? Објаснете.
5. Наведете ги наративните елементи што ги поврзуваат Големата книга и Малата книга во романот „Ќерката на математичарот“.
6. Кои се ликовите од романот „Вештица“ од Андоновски што се појавуваат и во романот „Ќерката на математичарот“ од истиот автор? Објаснете.
7. Опишете го семантичкото поле на ликот Тео од Малата книга во романот „Ќерката на математичарот“.
8. Кои имиња на ликовите се мотивирани во романот „Ќерката на математичарот“? Објаснете.
9. Кои ликови се синонимни во романите на Венко Андоновски? Објаснете.
10. Наведете ги и објаснете ги постмодернистичките наративни сегменти во романот „Ќерката на математичарот“ од Венко Андоновски.



## Прилог 4

## НАРАЦИЈАТА ВО „ПРОРОКОТ ОД ДИСКАНТРИЈА“ ОД МИХАЈЛОВСКИ

## Вовед

Романот „Пророкот од Дискантрија“ од Драги Михајловски е објавен во 2001 година од издавачката куќа „Каприкорнус“ од Скопје. Станува збор за приказна којашто поврзува настани од македонското тло од два периода со огромна временска дистанца. Првиот период е крајот на единаесеттиот и почетокот на дванаесеттиот век, а вториот е крајот на дваесеттиот век. Така и е поделен романот – на два дела. Првиот ги третира настаните и личностите (ликовите) од единаесеттиот и дванаесеттиот век, додека вториот дел се однесува на настани од нашата современост – крајот на дваесеттиот век. Значи, првиот дел е преокупиран со историјата (минатото), додека вториот дел со актуелноста (сегашноста).

Романот е структуриран во форма на дијалог меѓу Василиј, проповедник на Богомилството, и Теофилакт, Архиепископ охридски. Но, дали станува збор за дијалог во вистинска смисла на зборот? Василиј, кој по чуден сплет на околности по својата смрт во почетокот на дванаесеттиот век, „вратен од долгиот полусон“ се наоѓа себеси во Скопје во годината 1991, ја раскажува приказната покрај гробот на Теофилакт. При раскажувањето навистина имаме директно обраќање до Теофилакт, но тој не учествува во конверзацијата. За Теофилакт дури и не може да се каже дека е пасивен слушател, зашто во романот нема ниту еден индикатор за тоа дека Теофилакт на кој и да е начин учествува во разговорот (комуникацијата). Пред Василиј, впрочем, не е Теофилакт, ами неговиот гроб, неговата могила. Би се рекло дека текот на нарацијата е повеќе лична исповед на Василиј пред самиот себеси, отколку дијалог меѓу Василиј и Теофилакт. Ниту во еден сегмент на дискурсот Теофилакт не се вклучува во комуникацијата. Тој е повеќе замислен соговорник од страна на Василиј, отколку вистински соговорник. Токму затоа може да се каже дека не станува збор за дијалог, ами за монолог на богомилскиот проповедник Василиј. Тој монолог, таа исповед на Василиј, е насочена кон гробот, кон могалата на Теофилакт, зашто токму тој, Теофилакт, е еден од двата носечки ликови (актанти) на наративната програма.

Во првиот дел од романот Василиј раскажува за настаните од една огромна временска дистанца. Тој, Василиј, е сместен на крајот од дваесеттиот век пред могалата на Теофилакт и зборува за настани од единаесеттиот и дванаесеттиот век во кои и самиот бил учесник. Овде се соочуваме со еден дисконтинуитет меѓу времето на раскажувањето (кога се раскажува) и времето на расказаното (кога се случува дејството за коешто се раскажува). Ваквата конструкција на нарацијата има своја функција – да поврзе настани кои се случуваат со временско разминување од околу осум – девет века и тие настани да ги спои со атрибутот истозначност. Таков атрибут добиваат и настаните од вториот дел на романот за кои Василиј раскажува од аспект на сегашноста – раскажува кон крајот на дваесеттиот век за настани од крајот на истиот тој век. И овде Василиј му се обраќа на Теофилакт (поточно на гробот, могалата од Теофилакт), иако сега течат настани во кои Теофилакт не е директен учесник.

Меѓутоа, Теофилакт е учесник во настаните кои се раскажуваат во првиот дел од романот. Тоа што Теофилакт и во наративната програма од вториот дел на романот извршува иста функција (тој, наизглед, ја има улогата на крајно пасивен примач – адресат во процесот на комуникацијата) претставува детерминирање на линкот (врската) меѓу случувањата од 11-12 век, од една, и 20 век, од друга страна. Понатамошната елаборација на наративните сегменти ќе покаже (а тоа, впрочем, е и во неколку наврати експлицитно потенцирано во романот) дека коренот на настаните во 20 век се наоѓа токму во збиднувањата од 11-12 век.

Просторот во кој се случуваат настаните е уште една врска (линк) меѓу првиот и вториот дел на романот. Безмалку сите збиднувања се случуваат на тлото на Македонија (Охрид, Скопје, Гевгелија, Солун), а само еден мал (но значаен) сегмент од нарацијата се одвива во Цариград (спалувањето на Василиј во 1111 година). Времињата и настаните се испреплетуваат на еден простор кој си има(л) свое име, но по тој простор и по тоа име посегаат сите поради неговото славно минато (и на името и на просторот). Тој простор, иако со име, сепак е безимен за дојденците со подли намери во 11 век и е преименуван од дојденците со подли намери во 20 век. На сите кои доаѓаат како јабанции просторот наречен Македонија (и

во 11-12 и во 20 век) целта им е иста – да го преименуваат и да го реидентификуваат тој простор и тој народ кој со векови живее на тоа тло.

Наративната структура во „Пророкот од Дискантрија“ се темели врз неколку сегменти. Тоа се раскажувачки единици (материјал) со чија помош се гради (конструира) нарацијата (ткивото) на романот. Како прв и основен генерирачки елемент е *името*. Станува збор за проблематизирање на името на македонскиот народ и името на македонската држава. Друг мошне важен сегмент е рефлексивната на *библиските новозаветни мотиви* во наративниот тек. Како елемент со кој се конструира раскажувањето е и инволвирањето на основните постулати на *богомилското движење* (дуализмот) на македонската земја. *Сидот* е, исто така, еден од наративните сегменти како неантропоморфен лик со богата симболичка функција. Меѓу симболите фигурира и *угорницата* како наративна единица. Во вториот дел од романот, покрај некои од веќе наведените, наративни сегменти се и *црвениот воз* и *синиот воз*. Покрај овие раскажувачки елементи, во романот се јавуваат и други, но со поредуцирана функција, а тоа се *бегството*, *одмаздата* и *огнот*.

## 1. Минатото

Првиот дел од романот „Пророкот од Дискантрија“ е исполнет со настани од минатото чии ефекти во голема мера се рефлектираат во сегашноста. Станува збор, како што веќе потенциравме, за времето од крајот на 11 и почетокот на 12 век. Местото каде што се одвиваат клучните настани е Охрид, а на крајот и Цариград. Во основата на наративната програма лежат два темелни конфликта. Првиот конфликт е меѓу македонскиот народ во рамките на Охридската архиепископија, од една, и немакедонскиот архиепископ Теофилакт, од друга страна. Вториот значаен конфликт е христијанското учење, од една, и богомилското движење, од друга страна. Овие два основни конфликта се реализираат преку веќе маркираните наративни сегменти.

### 1.1. Името

Името претставува една од категориите со чија помош се врши идентификација. Проблематизирањето на името автоматски означува проблематизирање на идентитетот. Во „Пророкот од Дискантрија“ станува збор за проблематизирање (негирање) на националниот идентитет на македонскиот народ. Тоа прашање на проблематизираниот национален идентитет се јавува на почетокот на романот, но временски во 20 век. Меѓутоа, корените на ваквиот проблем лежат во 11 век. Олицетворение на оспорувањето на националниот идентитет е архиепископот Теофилакт којшто и многу векови по смртта остава свој белег (знак/ нишан) кој не само што ќе сведочи, туку и константно активно ќе влијае врз губењето и обезличувањето на македонскиот национален идентитет. Тој знак (белег/ нишан) на крајот на 20 век ќе се јави во форма на сид (бедем) кој ќе значи реноминација (преименување) на македонскиот национален идентитет. Темелите на тој проблем со идентитетот се поставени од Теофилакт со неговата активност во Охрид, со пишувањето на житието за Свети Климент и со неговите бројни писма во кои ниту еднаш не го спомнува името на Македонците. Во врска со тоа, Василиј вака му се обраќа на Теофилакт:

„Алал да ти е! Никаде и ни еднаш не ни го спомна вистинското име! Неверојатно е како никогаш и никаде не ти се провна дури ни на грешка! Твојот брилијантен ум очигледно мислел на сè!“ (Михајловски, 2001: 27).

Ја потенцираме последната реченица (*Твојот брилијантен ум очигледно мислел на сè!*) која допушта да се изведат импликации кои говорат за добро обмислената намера на Теофилакт да работи на реидентификација на македонскиот народ. За да се акцентираат ваквите предикати на Теофилакт, во романот се потенцираат неговите чести реноминации (преименувања) на македонскиот народ. Тој, Теофилакт, овој народ го реноминира (преименува) во *Бугари* (стр. 29), *смрдливи варвари* (22), *варварски копилиња* (25), *смрдливи жаби* (27) и слично. Ваквата етикета (сема, атрибут) на Теофилакт му се прилепува и експлицитно од страна на Василиј:

„Зашто преку скротувањето на варварштината што ја виде во нас си имаше понижено да нè натераш да забораваме кои сме и што сме...“ (Михајловски, 2001: 27). И уште: „Добро се окисели твоето блаженство на ова поле. Ни го зеде името, нè фрли во вечна кавга со нашите

соседи Бугарите за корист да имаат нашите стопани – Ромејците. Типично византиски, би рекле денес Американците...“ (Михајловски, 2001: 29-30).

Името (на македонскиот народ и на македонската држава) е основниот наративен сегмент во романот. Врз проблемот со името, всушност, е изградена целосната конструкција на раскажувањето. Тоа особено е согледливо во вториот дел (во сегашноста) од романот „Пророкот од Дискантрија“ каде конфликтот зачат во првиот дел (минатото) сè повеќе и повеќе се продлабочува.

## 1.2. Сидот

Сидот е неантропоморфен лик, симбол за сите препреки (и негирања) кои се поврзани со името (националниот идентитет) на Македонија и на Македонците. Во семантичкото јадро на овој симбол се инкорпорирани сите причини за конфликтот во врска со името. Тој (сидот) изникнува (ја манифестира својата сила) кон крајот на 20 век, но темелот (на конфликтот = сидот) е поставен уште во 11 век од Теофилакт. Сидот е бедем за оние чиј идентитет е проблематизиран (негиран). Тој (сидот) е поставен во функција на огромна пречка (противник) на оние (субјекти) кои се стремат (се насочени кон тоа) да си го вратат своето име (објект):

„Име! Име ни треба. Мора да најдеме начин да го искачине сидов, да му дојдеме до главата што никој досега од нас не ја видел и по вторпат да се стекнеме со име“ (Михајловски, 2001: 10-11).

Сидот не случајно добива епитети од типот „темен“. Темното (мракот) е импликација за злото, за ѓаволот. Во тој сид народот гледа најголем непријател, го гледа злото во неговото најстрашно издание кое претендира да му го одземе на тој народ најсветото, најважното – идентитетот. Темелите на тој страшен сид се поставени од раката на Теофилакт (во минатото):

„Ја продаде душата на Сатана само за да им се одмаздиш на простаците мокренци, оние одвратни вратови што, според тебе, немаа ни најмала надеж да добијат глави, а што сега добија сид пред себе, голем и недостижен, оној бедем чиј темел го удри свесно ти пред девет века во мигови на страв, омраза, мислечко лудило“ (Михајловски, 2001: 28).

Со текот на времето сидот сè повеќе и повеќе расте, се зголемува бедемот. Тоа значи дека народот чиј идентитет е поставен пред сомнеж и пред голема опасност секојдневно низ вековите се соочува со сè поголема и поголема пречка (противник) која кулминацијата ја достигнува на крајот од 20 век. Сидот сега станува чудовиште, змеј,<sup>101</sup> кој има намера да бара жртви, а тоа е двомилионскиот народ на угорницата, како што често ја нарекува Василиј државата Македонија чие име е под лупа на бројните негатори од минатото, сегашноста и иднината.<sup>102</sup> Такви жртви и навистина се прават во последната деценија на 20 век. Тоа секако зборува за вековниот раст на тоа чудовиште кое е зачатото таму некаде во далечното минато, во 11 век, и кое постојано е потхранувано со тенденциозните стремежи на алчните претенденти кон македонскиот идентитет. Површно гледано, временската дистанца во наративниот тек можеби на некој начин ја амортизира силата на сидот, силата на тоа чудовиште, но предикативноста во вториот дел од романот експлицира нешто сосема друго. Сидот се здобива со бескрајни димензии и со немерлива сила. Барањето спас од тој сид, од тоа неколкувековно чудовиште, е преокупација на цел еден народ. Староста на сидот имплицира дека постои опасност приказните за него да станат мит и на таков начин тој (сидот) да стане бесмртен, неуништулив. Во сознанието за таквата можност, всушност, треба да се бара коренот на стравот од тој сид-чудовиште.

<sup>101</sup> Ваквата транскрипција на симболот „сид“ асоцира на разните чудовишта од фолклорната традиција на кои постојано им се принесуваат жртви. Наративната програма во таквите приказни бара јунак кој со сила, но многу често и со мудрост, ќе го победи и ќе го уништи чудовиштето. Во таа смисла, сидот во романот би бил метаморфозизирано чудовиште од приказните. Со оглед на шематизираноста на фолклорните приказни, една од импликациите на романот би била дека тоа чудовиште (сидот) „бара“ јунак кој ќе знае и ќе умее да го уништи (сидот).

<sup>102</sup> Во романот многу вешто се манипулира со ваквите категории од временската оска. Со оглед на тоа што дејството во романот почнува со 20 век, па продолжува со 11-12 век, а потоа повторно се враќа во 20 век, настанува мешање на минатото, сегашноста и иднината. Годината 1991 е сегашност кога се зборува за дејството во таа година, таа е иднина кога се случуваат настани од 11 век, но таа е, исто така, и минато кога се случуваат настани од, да речеме, 1999 година. Со тоа се маргинализира (или се анулира) значењето на категоријата време. Тоа е особеност на митолошката свест која се развива под влијание на непознатото и несовладливото.

### 1.3. Угорницата

Угорницата претставува код којшто ја надополнува наративната програма чијашто цел е да ги експлицира категориите *мака*, *несреќа*, *болка*, *тага* кај народот чиј национален идентитет се уништува. Во ваквиот глобален семантички код на романот, симболот на угорницата се вклучува како сегмент кој ќе помогне во детерминацијата на таа огромна несреќа што го снашла македонскиот народ. Угорницата, всушност, е симбол (знак), условно речено друго име (идентитет) за земјата Македонија.<sup>103</sup>

Угорницата е просторна категорија. Просторот којшто е дефиниран со поимот *угорница* подразбира ограниченост со две точки. Едната од тие две точки се наоѓа на пониско рамниште од другата точка (која се наоѓа на повисоко рамниште). Релацијата од едната (пониска) до другата (повисока) точка се детерминира со поимот *угорница*. Релацијата, пак, од другата (повисока) до првата (пониска) точка се определува со поимот *удолница*. Движењето (совладување простор) по првата релација (угорницата) подразбира употреба на поголема сила (енергија) поради потребата од совладување на висинската разлика во правец од пониска кон повисока точка. И обратно. Движењето по втората релација (удолницата) подразбира употреба на помала сила (енергија) затоа што се совладува висинска разлика во правец од повисока кон пониска точка.<sup>104</sup> Значи, совладувањето на угорницата подразбира употреба на поголема сила, трошење повеќе енергија за што е потребен напор кој создава *мака*.<sup>105</sup> Затоа, многу често симболот угорница во романот е збогатен со епитетот (атрибутот) мачна: „оваа мачна угорнина“; „мачнава угорница“. Тоа значи дека народот којшто живее „на угорницата“<sup>106</sup> е подложен на секојдневен напор, односно *мака*. Тој народ живее во секојдневна *мака* која подразбира изминување пат на релацијата безименост → именување. Очигледно е дека точката безименост е долу, а точката именување е горе, бидејќи станува збор за угорница. *Маката* на народот е во оспорувањето на неговиот идентитет (безименост) и тој народ мора постојано да вложува напор за да ја елиминира таа *мака* (да стигне до точката именување). Таа релација што треба да ја совлада народот (безименост → именување) е еден од наративните сегменти кој безусловно ја овозможува (и ја оправдува) реализацијата на наративната програма во романот.

### 1.4. Дуализмот

Функцијата на богомилското движење како еден од наративните сегменти во „Пророкот од Дискантрија“ е да го потенцира конфликтот кој е носител на една од основните наративни програми – конфликтот меѓу Теофилакт (олицетворение на уништувачите на националниот идентитет на Македонците) и Василиј (олицетворение на бранителите на националниот идентитет на Македонците). Веќе спомнавме дека токму тој конфликт е основниот генератор на нарацијата во овој роман. Од една страна е Теофилакт, немакедонски архиепископ во македонската Охридска архиепископија, а од друга страна е Василиј, Македонец кој го шири богомилството во Македонија како отпор (противтежа) на византиската (ромејската) намера за национално обезличување на Македонците.

Станува збор, всушност, за едно верско, но и политичко и социјално движење кое се појавило во Македонија во 10 век и кое подоцна се проширило на целиот Балкански Полуостров, па дури и во некои западноевропски земји (патарени во Италија, катарии во Франција). Во основата на богомилството лежи неговата спротивставеност кон основните постулати на христијанството поради што ова движење било детерминирано од страна на црквата како ерес. Во основата на богомилското движење е дуализмот, двојството на светот. Според богомилите (или богунемилите како што ги нарекува Презвитер Козма во својата „Беседа против новопојавената богомилска ерес“) сè што е небесно и духовно е творба на Бога,

<sup>103</sup> Василиј, меѓу другото, раскажува: „...а не, уште веднаш, по соземањето од стресот што го доби по она прво морбидно пладне во Охрид, да ја прекрстиш оваа мачна угорнина во варварска земја...“ (Михајловски, 2001: 22). Импликацијата е јасна кога ќе се земе во контекст името, односно преименувањето (прекрстувањето) на Македонија. Синтагмата „оваа мачна угорнина“ на тој начин (контекстот) се декодира во „Македонија“.

<sup>104</sup> Физичките закони од областа на кинетиката секогаш ја земаат предвид силата на гравитацијата.

<sup>105</sup> Токму во ваквите импликации од угорница до *мака* ја гледаме мотивираноста на симболот *угорница* во таков контекст како што е употребен во овој роман.

<sup>106</sup> Потенцираме дека станува збор за „угорница“ со оглед на можните (во овој контекст невалидни и ирелевантни) импликации дека „секоја угорница е истовремено и *удолница*“.

а сè што е земно и телесно е дело на ѓаволот, сатаната. Бог „ја создал вселената од четири елементи: оган, воздух, вода и земја. Потоа создал седум небеса. Создал безброј ангели што управувале со вселената. Со нив создал и еден помошник наречен Самаил, Сатанаил или Сатана, како што е нарекуван разновидно во многубројните текстови. Во 'Беседата' на Козма тој е наречен ѓавол или мамон. Сатаната ги надгледувал другите началници и во еден момент посакал целата вселена да е негова. Ги подбучнал ангелите да преминат на негова страна... Господ ја открил општата намера и ги протерал. Им ја одзел божествената светлина и ги турнал сите грешници на земниот свет... Ангелите ја подигнале земјата од среде водите и таа се исушила. Од венецот на еден ангел Сатаната ги направил небесните светилки. Потоа ги создал: дождот, снегот и над сите творби управувале ангелите. На земјата ѝ наредил да раѓа разни животни, дрвја, треви, а на морињата – риби. Така Сатаната изградил уште едно небо под другите седум небеса“ (Антиќ, 1977: 76-77).

Според богомилите, значи, добриот Господ владеел на небото, а лошиот ѓавол владеел на земјата. Богомилите не го почитувале крстот, не се крстеле пред иконите, не ја признавале причесната, а за светите мошти тврделе дека се само обични коски и дека сите чуда во библиските книги се само обична измислица.

„Вистинското Христово учење го согледувале преку четирите новозаветни евангелија. Одлично ги познавале: 'Дејанијата на апостолите', 'Апокалипсата на Јован', 'Посланијата на апостол Павле'. Обично се движеле постојано со евангелието в раце. Најмногу го ценеле Јовановото евангелие, бидејќи во него Исус Христос се јавувал како слово (логос). Новозаветното евангелие го толкувале своевидно, само да докажат дека нивните тврдења се единствено исправни“ (Антиќ, 1977: 90-91).

Основната цел на ваквото богомилско учење, односно движење, на експлицитен начин ја открива Василиј во „Пророкот од Дискантрија“: „...зашто има еден идеал што се вика борба против сатаната и сè што потекнува од него“ (Михајловски, 2001: 72).

#### 1.4.1. Василиј и името vs Теофилакт и реноминацијата

Во таа „борба против сатаната“ се согледува, всушност, функцијата на богомилството во овој роман кој е изграден врз повеќе конфликтни опозити: Василиј му се спротивставува на Теофилакт, името ѝ се спротивставува на реноминацијата (преименувањето), богомилството им се спротивставува на христијанските догми, Бог му се спротивставува на ѓаволот, доброто се бори против злото, верниците во Охрид му се спротивставуваат на византискиот (ромејскиот) немакедонски архиепископ. Станува збор за двојство (конфликтни парови), односно дуализам што е основното учење (или верување) на богомилите. Конфликтите ја градат наративната програма во романот.

Уште еден факт оди во прилог на ваквата теза за функцијата на богомилството во овој роман. Богомилите се залагаат за „човечка правда“ која ќе завладее на угорницата. (Михајловски, 2001: 66). Синтагмата „човечка правда“ со своето богато семантичко јадро, значи меѓу другото и право на секоја индивидуа, на секој човек да го зачува, да го негува и да го манифестира своето национално име и својата национална припадност. Таквото право им е загрошено (ако не и одземено) на Македонците што значи дека е доведен во прашање најмалку еден сегмент од основната цел на богомилите – човечката правда. Повеќе од функционално е во улога на бранители на таа одземена „човечка правда“ да се стават токму оние кои се најголеми поборници за таа „човечка правда“, а во 10 век тоа се богомилите – Василиј против Теофилакт, името против националното разнебитување.<sup>107</sup> Предикативноста на Василиј е насочена кон тоа да се зачува името. Предикативноста на Теофилакт, пак, е насочена кон тоа да се уништи до крај тоа име. Значи, и Василиј и Теофилакт се поставени во иста актантна функција – субјекти кои се стремат кон еден ист објект, но со спротивна мотивираност. Достоинството (гордоста) на Василиј и омразата на Теофилакт се мотивите (испраќачите) за таквата предикативност на двата актанти. Нивната насоченост кон ист објект, но со спротивни

<sup>107</sup> Богомилското движење, покрај другото, е и политичко и социјално движење. Името на државата Македонија и името на македонскиот народ е, секако, политичко прашање. Основната наративна категорија во „Пророкот од Дискантрија“ е името на Македонија и на Македонците. Значи, богомилското движење мошне функционално се вклопува во наративниот сетинг.

мотиви и намери, ги генерира категориите конфликтност и напнатост кои се носители на раскажувачкиот тек. На таков начин дуализмот (или богомилското движење) во „Пророкот од Дискантрија“ ја добива улогата на мошне значаен наративен сегмент чија главна функција е да го развива раскажувањето и да го потенцира основното раскажувачко јадро – борбата на доброто (името) против злото (реноминацијата).

#### **1.4.2. Деградирање на дуализмот = потврда на богомилството**

Василиј во 10 век го проповеда и го шири богомилското учење, па дури и гине за него. Но, Василиј во 20 век, на могилата од Теофилакт, во повеќе наврати демонстрира потсмешливост кон одредени постулати на богомилството. Во каква функција е негирањето на дуализмот од страна на еден од неговите најголеми поборници, па дури и основоположници?

Во 10 век Василиј е богомилски пророк. Во 20 век истиот Василиј е во одреден степен негатор на богомилството. Во неговиот лик, значи, е демонстрирано двојство, дуализам. Тоа двојство (дуализам) е основната особеност на богомилството (дуализмот) што тој го проповедал. Негацијата (потсмешливоста) што Василиј во одредена мера ја демонстрира кон богомилството, всушност, е потврда на тоа богомилство. Се соочуваме значи со една парадоксална ситуација: манифестираната недоследност кај Василиј ја потврдува доследноста на Василиј. Тој е дуалист, се жртвува за тој идеал и тој мора да остане таков до крај. Практично да го потврдува дуализмот. Тоа го прави на еден двосмислен, парадоксален начин – со негацијата, всушност, го потврдува богомилството, ја потврдува определбата вечно да се бори за „човечката правда“, за името.

#### **1.5. Новозаветен модифициран паралелизам**

Во наративната структура на „Пророкот од Дискантрија“ се инкорпорирани (или „инволвирани“!) новозаветните приказни (мотиви) поврзани со Исус Христос со помош на инструментите на модификацијата. Станува збор за разобличување на чудата на Исус, односно за обид тие чуда да се разгатнат преку еден рационален систем за декодирање. Пророкот Василиј, впрочем, е поставен во улога (во функција) на Исус и воочлив е на сите нивоа паралелизмот меѓу богомилскиот проповедник Василиј и новозаветниот месија Исус Христос. Василиј, исто како Исус, е зачат на еден мистичен начин; Василиј има дванаесет ученици; тој, исто како Исус, прави чуда во кои народот верува; исто како Исус е погубен поради своето учење, односно пропагирање и, исто како Исус, воскреснува. Меѓутоа, новозаветните чуда на Исус се покриени со превезот на мистиката, тие остануваат такви и не се растајнуваат. Нивната функција е да ја манифестираат божјата моќ, божјата надмоќ над сè и божјата неприкосновеност. Тоа се чуда и... точка. За разлика од овие чуда на Исус, чудата на Василиј (кои се аналогни со чудата на Исус) се објаснуваат рационално – тие само навидум изгледаат како чуда, а впрочем имаат сосема логични (рационални) објаснувања.

##### **1.5.1. Делата на Исус vs делата на Василиј**

Го демонстрираме веќе наведениот паралелизам Исус – Василиј преку споредба на сегменти од Евангелието од Јован, од една, и од романот „Пророкот од Дискантрија“, од друга страна. Фрагментите ја илустрираат постапката на модификација на новозаветни предикати во романот на Михајловски.

##### **1.5.1.1. Исус со Самарјанката vs Василиј со Асаматчанката**

„7. Дојде една жена од Самарија, за да полни вода. Исус ѝ рече: дај Ми да пијам.

8. А учениците негови беа отишле во градот да купат храна.

9. Жената Самарјанка Му рече: како Ти, бидејќи Евреин, бараш од мене жена Самарјанка да пиеш? – зашто Евреите со Самарјаните не се мешаат.

10. Исус ѝ одговори и рече: кога би знаела што е тоа дар Божји и Кој е Овој што ти вели: дај ми да пијам, ти сама би побарала од Него и Он би ти дал вода жива.

11. Жената му рече: Господи, Ти немаш со што да нацрпиш, а кладенецот е длабок, од каде пак имаш вода жива?

12. Зар си Ти поголем од нашиот татко Јакова, кој ни го даде овој кладенец, и тој сам пиеше од него, и синовите негови, и стоката негова?

13. Исус ѝ одговори и рече: секој што пие од оваа вода, пак ќе ожедни;  
 14. а кој пие од водата што ќе му ја дадам Јас, во него ќе настане извор со вода, што ќе тече во живот вечен.  
 15. Жената му рече: Господи, дај ми таква вода за да не ожеднувам, ниту да идам овде за полнење.  
 16. Исус ѝ рече: иди, повикај го мажа си и дојди тука.  
 17. Жената одговори и Му рече: немам маж. Исус ѝ рече: право кажа дека немаш маж;  
 18. зашто петмина мажи си имала и овој што го имаш сега не ти е маж; право рече.  
 19. Жената Му рече: Господи, гледам дека си Ти пророк“. (Јован, 4: 7–19).

„...И тогаш од самата прозирност на денот, ми се стори, бувна таа преубава Асаматчанка. Во рацете држеше две стомни а снагата, покриена со тенка кошула, се кршеше пред мене. ’Залеј ми да се напијам!’ ѝ реков и машкото срце заигра во мене. А таа, свесна за својата привлечност, бесрамна, можам за тогаш да кажам, само ме погледна ѓаволски под око (нели ти велеш дека луѓето се ѓаволски творби?) уште повеќе ми се доближи и ми рече: ’Како ти, туѓинец во оваа убавина, бараш од мене да ти дадам вода?’. Ме возбуди нејзината отвореност и благоста што ѝ течеше од зборот. Првпат се почувствував непријатно во долгата мантија што ја бев препуштил преку плеќи а испиеното лице со ретката, црна брада уште повеќе ми се издолжи. ’Да знаеш со кого зборуваш’, ѝ реков, ’и кој е тој што ти бара вода, ти и самата би побарала вода од него а тој жива вода би ти дал’. А таа ми рече: ’Па ти немаш ни со што да залееш, а кладенецов е длабок. Од каде пак ќе најдеш жива вода? Да не си ти поголем и од големиот наш Самуил којшто ни го даде кладенецов од којшто пиеше самиот тој и синот негов Гаврил и сестра му Косара и коњите нивни? Да не си од пеколот?’. Стоев така стаписан од восхит, ништо вака порано не ме возбудило како тој духовит разговор пред кладенецот, на самоти пладне под шумовитите падини на зазеленетиот Пелистер. ’Пеколот за мене е во другите луѓе како што сигурно е и рајот!’, реков и сè повеќе се доближував до прекрасната жена, ’секој што ќе пие од овој кладенец пак ќе ожедни а кој ќе пие од водата што јас ќе му ја дадам, никогаш нема да ожедни туку водата што ќе му ја дадам во него ќе биде извор на вода која ќе тече во вечен живот’. Боже, како ми надоаѓаа зборови и како красноречиво, ми се стори, ја маѓепсував. Но и обратно. Зраците што болскаа од неа и што го правеа местото од убаво поубаво, ме натераа да заборавам кој сум, што сум, и на каков суров живот сум се ветил. Маѓосаното срце го победи студениот разум. ’Господине’, ми рече, ’дај ми од таа вода за да не идам постојано да полнам!’. И ја бакнав. ’Жено’, ѝ реков, ’оди викни го маж ти па дојди овде’. ’Немам маж!’ ми рече и ми се обеси на врат. Топлото тело ми се пикна под мантијата и сетив како уфунет ми ита кон главата. ’Немам маж велиш а знам дека пет-шест си ги имала’ реков непрецизно за во секој случај да бидам во право. ’Од каде знаеш?’ ми потврди и цврсто пикајќи се во мене ми рече: ’Па ти си пророк! Ти си навистина пророк!’. И сè така повторуваше дури ја љубев и легнат над неа го благословував бога за ваквиот преубав грев“.

(Михајловски, 2001: 42-44).

Очигледна е интенцијата на авторот во романот „Пророкот од Дискантрија“ да се разобличи, да се модифицира новозаветната приказна. Да се протолкува што порационално, што почовечки една „божја постапка“. Да се приземји небесната светост, да им се даде што повеќе човечност на божјите постапки и на божјиот збор. Да се растајни сакралниот збор со импликации од профан карактер.

Дијалогот во Евангелието и дијалогот во романот се идентични. Но, манифестираната предикативност на Исус е спротивна на манифестираната предикативност на Василиј. Во „Пророкот од Дискантрија“ се надградува актантната функција на идентичниот лик. Василиј е пророк, свето лице, но тој во исто време е и човек. Настанува конфликт во него меѓу духовното и телесното, меѓу сакралното и профаното. Профаното ја презема доминантната улога и ја потенцира човечноста на пророкот, односно профаноста во сакралното. Богомилството учеше дека светот е изграден врз двојството, врз дуализмот. Со ваквата предикативност на Василиј се потврдува токму тој дуализам. Ваквата теза се потврдува и со вербалната манифестација на Василиј: „Пеколот за мене е во другите луѓе како што сигурно е и рајот“.

(Михајловски, 2001: 43).

Воочлива е при споредбата на двата текста (од Евангелието и од романот) и една тенденција за адаптирање (трансформација) на евангелската приказна во романот на

Михајловски. Самарјанката од Евангелието се трансформира во Асаматчанка во романот. „Изворот на Јакова“ од Евангелието се трансформира во „кладенецот на асаматските ниви“. „Јаков и синовите негови и стоката негова“ од Евангелието се трансформира во „големиот наш Самуил и синот негов Гаврил и сестра му Косара и коњите нивни“. Импликациите изведени по аналогија се очигледни: Ако Евреите си имаат свој завет, свој пророк, свој извор, свои славни предци, свое име, зошто и Македонците да немаат исти такви атрибути? Се алудира, значи, на идентитетот, а како што веќе покажавме, наративната програма во „Пророкот од Дискантрија“ се потпира токму врз проблемот на идентитетот на Македонците и на Македонија. Ваквата трансформирана новозаветна шема, како наративен сегмент, само ја поткрепува и ја надополнува наративната постапка.

### 1.5.1.2. Лазаровото воскресение vs Воскреснувањето на парикот Лазар

„1. Беше пак болен некој си Лазар, од Витанија, од местото на Марија и нејзината сестра Марта.

2. А Марија, чиј брат Лазар беше болен, беше онаа, која Го помаза Господа со миро и ги избриша нозете Негови со својата коса.

3. Тогаш сестрите нарачаа по Него, велејќи: Господи, ете, оној што го милуваш, болен е.

4. Штом чу Исус, рече: оваа болест не е за умирање, туку за слава Божја, за да се прослави Синот Божји преку неа...

6. А кога чу дека е болен, тогаш остана два дена во местото, каде што се наоѓаше.

7. Потоа им рече на учениците: да отидеме пак во Јудеја.

8. Учениците му рекоа: Рави, сега сакаа да Те убијат со камења, и пак ли таму ќе одиш?

9. Исус одговори: нели дванаесет часови има во денот? Кој оди дење, не се сопиња, зашто ја гледа светлината на овој свет.

10. а кој оди ноќе се сопиња, оти нема светлина во неа.

11. Ова им кажа, и потоа им рече: Лазар, пријателот наш, заспал; но ќе отидам да го разбудам.

12. Тогаш учениците Негови рекоа: Господи, ако заспал, ќе оздрави.

13. Исус го рече тоа за смртта негова, а тие мислеа дека говори за заспивање со сон.

14. Тогаш рече Исус откриено: Лазар умре;

15. ама се радувам заради вас, зашто не бев таму, та да поверувате – туку, да отидеме при него...

17. Кога дојде Исус, најде, дека тој веќе четири дена е во гроб...

21. Тогаш Марта Му рече на Исуса: Господи, ако беше Ти овде, немаше да умре брат ми.

22. Но, и сега знам дека што и да посакаш од Бога, Бог ќе ти даде.

23. Исус ѝ рече: твојот брат ќе воскресне...

38. А Исус пак се нажали во Себе и дојде до гробот; тоа беше пештера и камен лежеше на неа.

39. И рече Исус: дигнете го каменот. Марта, сестрата на умрениот, Му рече: Господи, мириса веќе, оти четири дена има како е закопан.

40. Исус ѝ рече: нели ти реков дека ако поверуваш ќе ја видиш славата Божја?

41. Тогаш го дигнаа каменот каде што лежеше умрениот. А Исус ги подигна очите нагоре и рече: Оче, Ти благодарам, оти ме послуша.

42. А Јас знаев дека Ти секогаш Ме слушаш; но ова го реков заради народот што стои наоколу, за да поверуваат дека Ти си Ме пратил.

43. Кога го рече ова, извика со висок глас: Лазаре излези надвор!

44. И излезе умрениот, завиткан во платно по рацете и нозете, а лицето забрадено со крпа. Им рече Исус: одвиткајте го и оставете го да оди“. (Јован, 11: 1-44).

„...Тогаш стигна глас до мене дека Лазар е смртно болен. Веќе бев дамна наумил да дојдам во Охрид зашто токму таму, во центарот на нашето духовно живеење, требаше да се испроба силата на нашето учење... Веста за тешката болест на Лазара што ми ја испрати Марија само ја забрзаа оваа неопходност и веднаш тргнав за Охрид. Јас бев веќе познат како врач-лекар и илјадници ми веруваа во мојата исцелителна моќ што по видено што по чуено, а



најмногу од сите Марија која, две години пред тоа, кога ме прими во белото одајче од изнајмената куќа на периферијата од градот во која ги примаше сите свои муштерии, ме намачка со миро и ми ги избриша уморните нозе со својата долга, кадрава коса. Прости ми што вака завиено, метафорички говорам за својот трет грев со жена, но многу од реторските вештини ги презедов од тебе...

Тргнавме веднаш кон изнајменото сопче на Марија. Мнозина охриѓани беа дојдени на свешта. Кога се расчу дека дошол Василе сите се поттргнаа и направија место пред дрвениот ковчег ставен на дрвеното масиче среде одајчето. Марија, убава и привлечна во својата бескрајна тага, ми пријде и ми рече 'Тој умре'. Го погледнав лицето на Лазара. Беше бледо и испиено како моето. Од вратот надолу невидливото тело грубо пикнато во тесниот киур му беше покриено со бел чаршаф на којшто беше веќе фрлена сребрената паричка што требаше да му плати на Харона за превозот преку Ахерон. Реков: 'Кој оди денски не се сопнува зашто ја гледа светлината на светов а кој оди ноќе, се сопнува зашто во него нема светлина. Лазар пак ќе оди денски. Лазар не е мртов. Тој е само болен'. Го реков ова не оти верував во чуда туку зашто знаев дека мојот пријател е епилептичар. Нападите што му доаѓаа од време на време, по денот кога ти му ги зеде имотот и честа фрлајќи ја во бесчестие сестра му, станаа сè почести и понабргу го фрлаа во подолги бесознанија со сите грчења и пени што му излегуваа на уста. Знаев дека и сега ќе се врати. Му пријдов, го фатив за раце и му реков: 'Стани Лазаре!'. И тој на часот се исправи и стана па дури и се расприкажа со насобраниот народ. Мнозина тогаш ми поверуваа но некои уште рано изутрината отрчаа и те известива за чудото што го сторив'. (Михајловски, 2001: 49-52).

Цитатите и парафразите земени од Евангелието од Јован во „Пророкот од Дискантрија“ имаат функција да ја потенцираат насоченоста на нарацијата кон чудата на Исус, односно да ја декодираат постапката на модификација. Разобличувањето на чудото се врши со аналогни инструменти како во претходниот пример. Нешто слично се случува со многу други чуда на Исус кои во романот му се припишуваат на Василиј, но тие чуда самиот Василиј ги разоткрива, ги толкува, им придава логично (рационално) причинско-последично појаснување. Ја разоткрива мистеријата на нивната генеза.

### 1.5.2. Демистификација на евангелските чуда

Станува збор, всушност, за наративна постапка во романот којашто може да се детерминира како демистификација на чудата што ги прави Исус Христос во новозаветните евангелија. Таму, во евангелијата, чудата на Исус се под превезот на мистичноста, на необичноста, на тајната до која не може да допре човековиот ум и разум. Тие чуда, впрочем, и ја имаат функцијата да ја потврдат, да ја покажат и да ја докажат безграничната сила, непоимливата моќ Божја. Човекот е поставен пред тајни (мистерии) кои не може да ги декодира. Неговиот избор е сведен на тоа да ги прифати тие чуда како такви или да ги отфрли, да верува или да не верува во нив. Тој, човекот, не може да направи ништо во врска со тие чуда (човековата предикативност во таа смисла е сведена на нула, тој не смее ни да помисли да ја земе функцијата на субјект) и е доведен во состојба на крајна пасивност. Од таквата латентна состојба човекот (ако има амбиција и интенција да стане субјект) може да се извлече единствено ако успее на некој начин да ги декодира, да ги дешифрира, да ги растајни, да ги демистифицира чудата на Исус со својот разум. Таа неопходна демистификација на Исусовите чуда е извршена во „Пророкот од Дискантрија“. Постапката на демистификација на чудата во романот е во функција да ја испровоцира предикативноста (дејствителноста) на инфериорната страна (народот) кој се соочува со мистичноста (тајноста) на сидот (неантропоморфен лик во функција на реноминацијата). Човекот ќе стане субјект (и актант – дејствувач, а не само карактер – лик) во оној момент кога ќе почне да ги демистифицира чудата Исусови. Народот (македонски) ќе стане субјект (и актант, а не само лик) тогаш кога ќе почне да го демистифицира (растајнува, разоткрива) „сидот што значи име“. (Михајловски, 2001: 109). Демистификацијата на сидот подразбира и демистификација на проблемот со името, проблемот со идентитетот.<sup>108</sup>

<sup>108</sup> Потсетуваме на фактот дека сидот во „Пророкот од Дискантрија“, како неантропоморфен лик, добива митски димензии. Приказните за него се толку испреплетени со мистичност, што тие стануваат митови на еден народ.

Суштината на неопходноста да се демистифицира сидот (проблемот со името) би можела да се бара и во постоечките историски факти (кои со текот на вековите се трансформирале во приказни – митови) за славното минато на името – идентитетот Македонец, Македонија. „Ретко кој овде знае по нешто за своето минато“ – резигнирано потврдува Василиј на почетокот на нарацијата. (Михајловски, 2001: 7). Демистификацијата на актуелниот (сегашниот) проблем со името е изводлива (и оправдана) само со помош на историскиот инструментариум, со демистификација (знаење, познавање, распознавање) на „своето минато“. Идентификацијата на своето минато подразбира идентификација на сопствениот идентитет. Митовите за минатото (генерирани со трансформација на историските факти) треба да се демистифицираат како што се демистифицираат чудата на Исус. Минатото лежи во сегашноста и во иднината. Сегашноста лежи во минатото и во иднината. Иднината лежи во минатото и во сегашноста. Овие временски категории во „Пророкот од Дискантрија“, како што веќе потенциравме, се испреплетуваат. Тогаш кога проблемот со името (со идентитетот) ќе се демистифицира и кога ќе стане вонвременска категорија, него едноставно ќе го снема. Ќе стане ирелевантен.

## 2. Сегашноста

Настани од последната деценија на 20 век ги полнат страниците на вториот дел од романот „Пророкот од Дискантрија“. Станува збор за времето по осамостојувањето на Македонија, за сите перипетии околу (не)признавањето на македонската држава. И во овој втор дел од романот како конструктивни елементи на нарацијата се јавуваат неколку конфликти. Конфликтот со јужниот сосед (името – сидот), конфликтот меѓу сините и црвените (возот), стариот конфликт (сега во мошне поублажена форма) меѓу Василиј и Теофилакт и други. Како наративни сегменти, сепак, и натаму функционираат името (поточно реноминацијата),<sup>109</sup> сидот, угорницата, возот (синиот и црвениот) и бегашето (иселувањето) на многу Македонци од сопствената „безимена земја“.

### 2.1. Реноминација

Во врска со името (Македонија, Македонци), особеност на првиот дел на романот е обезименувањето, додека особеност на вториот дел на романот е преименувањето (реноминацијата). Сепак, меѓу овие две категории ставаме знак на еднаквост затоа што и преименувањето на еден народ претставува обезименување. Националното име е еден од најзначајните сегменти на човековиот идентитет и токму затоа каква и да е промена во неговата структура не може да значи ништо друго освен обезименување, губење на препознатливиот национален идентитет.

Корените на проблемот со името, според наративната структура на овој роман, се поставени во 10 век од страна на немакедонскиот архиепископ Теофилакт. Во последната деценија на 20 век категоријата обезименување еволуира во преименување (реноминација) на Македонците и на Македонија. Сето тоа се прави под притисок на западноевропската дипломатија, онака како што обезименувањето во 10 век се вршело под притисок на византиското (ромејското) царство. Изменети се околностите и претендентите кон обезименувањето, но целта е иста – да се обезличи националниот идентитет на Македонецот. Станува збор, всушност, за аналогна актантна структура во првиот и во вториот дел од романот во врска со овој наративен сегмент.

Актантниот модел во врска со реноминацијата во вториот дел од романот содржи и една апсурдна конструкција. Ако западноевропската дипломатија е субјект кој се стреми кон промена на името (објект) на еден народ и на една држава, тогаш тој народ, бидејќи не би се согласил да се промени неговото национално име, се јавува во актантната функција на

---

Бидејќи сидот е симбол (знак) за името (или безименоста – преименувањето), тоа имплицира дека и проблемот со името (со идентитетот на еден народ) станува мит. Митот престанува да биде тоа (мит) тогаш кога ќе се растајнат сите негови елементи. Тогаш тој станува обична приказна. Проблемот со името (со идентитетот) ќе престане да биде тоа (проблем) тогаш кога ќе се растајнат (демистифицираат) сите негови елементи. Тогаш тој (проблемот со името) станува обична приказна за себе, за проблемот со името. Тогаш веќе ќе го нема проблемот со името, односно народот ќе ја достигне точката на идентитетот.

<sup>109</sup> Терминот *реноминација* го употребуваме со значење преименување (менување на името, на идентитетот).

противник. Но, покрај оваа предикативна функција, народот (како актант) под влијание (сугестија) на субјектот (западноевропската дипломатија) ја трансформира својата актантна функција и во актантниот модел од противник се преобразува во помошник (за промена на својот национален идентитет). Западноевропската дипломатија, не сакајќи да го употребува името на државата (Македонија), ја користи синтагмата „this country“.<sup>110</sup> Народот поставен во актантна функција на противник многу лесно и брзо ја прифаќа оваа игра на зборови и ја зема функцијата на помошник.<sup>111</sup> Апсурдноста на ситуацијата (да се бара од еден народ да го промени своето име) очигледно бара апсурдност во наративниот тек. Тоа е реализирано со промена на позицијата на народот од актантната куќичка на противник во актантната куќичка на помошник.

Се наметнува прашањето кој е вистинскиот мотив за ваквата гротескна трансформација на актантната функција и која е функцијата на ваквиот сегмент во наративната програма. Предикативноста на ваквата актантна трансформација ја содржи во себе категоријата автореноминација (себепреименување), односно самонегација или негирање на сопствениот национален идентитет. Ваквата дејствителност на народот како лик ја имплицира категоријата автодеструкција или самоуништување. Синдромот на самоуништување е атрубит (етикета, сема) кој му се припишува на народот. Историските факти од минатото на истиот тој народ ја потврдуваат ваквата етикета, односно ваквата негова особеност. Идентична предикативност народот манифестира и преку уништувањето на возот кој треба да биде поставен во функција на помошник за уривање на ѕидот, односно за враќање на името на македонскиот народ. Значи, во вториот дел од романот раскажувачката структура ја полни уште еден сегмент, а тоа е таканаречениот синдром на самоуништување илустриран со помош на веќе спомнатата категорија автореноминација, односно себепреименување.

### 2.1.1. Дискантрија

Ефектот од реноминацијата е Дискантрија. Коренот на експликацијата (значи, зборуваме за површинското ниво) на ваквата реноминирана форма на националниот и државниот идентитет се содржи во англиската синтагма „this country“ чијашто семантика алудира на „оваа земја“. Станува збор, всушност, за „лингвистички трик“ на западноевропската дипломатија која, не сакајќи да го употребува името на државата Македонија, ја користи оваа синтагма и други слични на неа. Од ваквата синтагма (показна замена + именка) се раѓа новото име (реноминацијата) на државата Македонија во држава Дискантрија. Експлицитен е податокот во романот дека државата е примена во Организацијата на обединетите нации под името Дискантрија.<sup>112</sup> Значи, во наративната програма на романот се јавуваат груби манифестации на автоцинизам (или автоиронија) проследен со комични (смешни!) структурални елементи кои алудираат на комичната ситуација која подразбира промена на име на една држава и на еден народ. Како што веќе потенциравме, народот чиј национален идентитет е доведен во прашање ја прифаќа играта и ја изведува конструкцијата Дискантрија како име за сопствената држава. Но, ваквата конструкција покрај семантиката од англиската

<sup>110</sup> „Секогаш кога ќе станеше збор за нашата земја или кога синтаксата на реченицата едноставно вршеше по нашето име, тие, очигледно по договор, велеа или this country или your country за еднаш, бог нека му плати на едниот, да го употреби она the country of your minister кое беше врв на иронијата и дефинитивно нè потврдуваше како напуштено стадо овци кое ете, можело да припаѓа дури и на еден министер“. (Михајловски, 2001: 136).

<sup>111</sup> „Просто нема да ми веруваш колку брзо народот го научи и сфати... Веќе следниот ден... почна да го изговара овој чудовишен склоп на два туѓи збора што така лесно и неодговорно излезе од устите на оние двајца. Во следните денови, луѓето дури не се поздравуваа со вообичаените поздрави за добро утро или добар ден, туку едноставно си велеа 'Кај си бе, дис кантри?'. А отпоздравувањето редовно беше 'Еве сум бе, дис кантри!'... И така, од ден на ден, ова дис кантри толку се одомакини што наскоро... угорницава сами си ја завикавме дискантрија“. (Михајловски, 2001: 137-138).

<sup>112</sup> Излегувајќи сосема надвор од текстот на романот (или вршејќи груба дигресија), ќе го потенцираме историскиот факт дека Република Македонија е примена во Обединетите нации под привременото име „Поранешна Југословенска Република Македонија“, односно ППМ или FYROM, како што ја детерминираат западноевропските земји. Тоа значи дека земајќи ги предвид историските факти и гротескните (можеби и трагикомичните) конструкции во романот, може слободно да се стави знак на еднаквост меѓу Дискантрија и FYROM. Би можеле во тој контекст да ја изведеме импликацијата дека онолку колку што е цинична (иронична, саркастична) конструкцијата Дискантрија, толку (а можеби и повеќе) е таква смешната конструкција FYROM како ознака за една земја со своја историја и со свој идентитет.

синтагма (this country = оваа земја) имплицира и други, поинакви значења кои не само што се вклопуваат во контекстот на проблематиката на романот туку и на особен начин ја надградуваат наративната програма. Станува збор, всушност, за полисемијата на префиксот (морфема, но и лексичка единица – лексема) „дис“ кој во контекст со „кантри“ (како име на една држава) имплицира сосема поинакви значења од значењето кое го елабориравме од површинското ниво (this country = оваа земја):

а) *дис*: Во сложени зборови значи двапати, двојно. Во контекст со „земја“ тоа изгледа вака: „двапати земја“, „двојна земја“. Наталошната импликативна транскрипција на синтагмите покажува дека станува збор за „земја која е двапати именувана“, односно „земја со двојно име“<sup>113</sup> – Македонија и Дискантрија.<sup>114</sup>

б) *дис*: Во сложени зборови, како префикс, значи „не“. Во контекст со земја се добива конструкцијата „не-земја“. Значи, станува збор за „земја“ која ги губи сите атрибути (етикети, семи) на земја. Испразнето е нејзиното семантичко поле кое експлицира или имплицира дека станува збор за земја со што таа земја (со значење на држава) се „обезземјува“ (се обездржавува) и станува „не-земја“ (= „не-држава“).

в) *дис*: Во сложени зборови, како префикс којшто со своето значење одговара на нашето „раз-“ и изразува разидување, раздвојување, спротивност воопшто. Во контекст со „земја“ („раз-земја“) имплицира земја на разидувања (во врска со името), раздвоена земја. Потенцираме дека „раздвоеноста“ е насочена кон проблемот со името (реноминацијата).

г) *Дис*: Староиталски бог на подземниот свет. Детерминацијата „бог на подземниот свет“ не значи ништо друго освен „ѓавол“ (сатана, демон, мамон итн.). Во контекст со „земја“ се добива синтагмата „ѓаволска земја“.<sup>115</sup> Ѓаволското е знак за лошото, злото, а тоа би значело дека во романот имаме импликација дека станува збор за „лоша земја“, „зла земја“. Тука повторно се алудира на богомилскиот дуализам, односно на учењето дека сè што е на небото е божјо и добро, а сè што е на земјата е ѓаволско и лошо. Ѓаволско и лошо е што се променува името на една земја (држава) и на еден народ (етнички колектив).

Во сите значења на „дис“ (и како морфема и како лексема) се согледува една негативна конотација. Најверојатната импликација (во овој контекст!) од сите значења на „дис“ во соседство со „кантри“ е дека обидот (и сите напори во таа насока) за промена на името на една земја и на еден народ е (се) ѓаволска работа, зло, негативна категорија. Импликациите, значи, од самиот ефект на реноминацијата (Дискантрија) се уште еден наративен сегмент кој во рамките на длабинското ниво ја надградува наративната програма.

## 2.2. Сидот – Бог и ѓавол

Сета предикативност во вториот дел од романот е предизвикана од и е насочена кон сидот. Овој неантропоморфен лик станува доминанта во вториот дел на „Пророкот од Дискантрија“.<sup>116</sup> Сидот станува симбол со полисемичко јадро. Тој е и име, тој е и бог, тој е и ѓавол, тој е и татко – заштитник, но тој е и виновникот за сиромаштијата и за општата депресија на народот, тој е преокупација на секој жител на земјата (државата). Сета енергија на народот е насочена кон сидот, кон постигнување на точката што значи повторно добивање име. Сидот е генеричкиот код за деструкцијата што се јавува како доминантно својство во романот. Сидот, несомнено, е реквизит (инструмент) со чија помош се гради целокупната наративна структура.

Воочлива е во романот една, пред сè функционална, но и мошне интересна раскажувачка постапка. Секој наративен сегмент е поставен во функција да ја дополнува целокупната наративна програма од една, но се јавува и меѓусебно надополнување на

<sup>113</sup> Неизбежна е тука асоцијацијата (аналогичјата) со богомилството – дуализмот што зазема мошне значајно место во наративната програма на романот „Пророкот од Дискантрија“.

<sup>114</sup> Сите толкувања на значењето на префиксот „дис“ и на лексичката единица „Дис“ се дадени според: Вујаклија, 1991.

<sup>115</sup> Василиј на едно место во романот вели: „Дека работата со името беше сериозна и дека ѓаволот ја однел шегата....“ (Михајловски, 2001: 139).

<sup>116</sup> „Зашто сè овде и ден денеска почнува и завршува со сидот. И мојата тага и моето помнење и, се чини, сиот мој живот и животот на сите околу мене“ (Михајловски, 2001: 113).

наративните сегменти меѓу себе, од друга страна. Токму вакво надополнување имаме меѓу богомилството (дуализмот) и дуалистичките атрибути на сидот.<sup>117</sup>

Сидот е Бог. Тој добива божји димензии и божја сила.<sup>118</sup> Нему луѓето му се молат и веруваат во него.<sup>119</sup> Ваквата функција сидот ја добива поради тоа што кај него отсуствуваат многу атрибути. Не се знае неговото потекло, не се знае како настанал, непозната е неговата структура, не се знае неговата слаба точка, има немерлива сила – сè се тоа елементи кои имплицираат божји карактер. Токму поради тоа, во свеста на народот сидот добива божји особини, тој станува Бог.<sup>120</sup>

Но, сидот истовремено е и ѓаволска творба. Веќе потенциравме дека тој често добива епитети од типот „темен“, „мрачен“. Во него е злото, затоа што тој е пречката, бариерата поради која народот не може да го поседува или да го врати сопствениот идентитет (името). Сидот има и една значајна дистинктивна ѓаволска особеност – тој генерира деструкција кај народот, сета енергија на безимениот народ е насочена кон уништување на сидот.

Значи, сидот има двоен карактер – тој е бог, но истовремено тој е и ѓавол. Ваквиот карактер на семантичкото поле на сидот алудира секако на богомилското учење чија основа, како што видовме, е во дуализмот, односно во двојната опозитна структура на универзумот. На тој начин, овие два наративни сегмента – сидот и богомилството – се надградуваат и се надополнуваат меѓу себе. Ист е случајот и со другите наративни сегменти. Тоа секако зборува дека романот е изграден врз една стабилна и кохерентна наративна програма.

### 2.2.1. Морфологијата на сидот

Темелот на сидот е поставен во 10 век. Кон крајот на 20 век сидот добива чудовишни димензии. (Михајловски, 2001: 111). Тој е голем, непреоден, безобразно бесрамен, има тврдо тело, тој е до секаде, сидот е горостас, има цврста става и непојмлива сила, постојано расте, тој е сид безобразник, стамен и недопирлив. Неговата глава е во небото и никој не може да ја види, тој е пропустлив само од една, од европската страна. Сидот е толку цврст што издржува и под разурнувачката сила на три и пол тони солна киселина.

Овие семи (етикети, атрибути) ја полнат семемата (неантропоморфен лик) *sud* во текот на нарацијата. Ваквите ознаки се дистрибуирани на различни места во текстот, а нивното собирање на едно место го отсликува ликот на сидот.<sup>121</sup> Семите (ознаките) за сидот го определуваат него како „цврст“ и „сигурен“ наративен елемент. Неговата неуништивост го обезбедува текот на наративната програма. Предикативноста на субјектот (народот) е насочена кон деструкција (уништување) на објектот (сидот). Неуништивноста (цврстината) на сидот и неговото опстојување и покрај деструкцијата се елементи кои го оправдуваат (мотивираат) натамошниот тек на раскажувачката програма. Сè додека субјектот (народот) не ја постигне својата зацртана цел (желба) да го уништи објектот (сидот) нарацијата ќе биде мотивирана (и оправдана). Стабилноста на оската *субјект – објект* во актантната шема потврдува дека станува збор, всушност, за солидно изграден наративен систем. Сидот не е уништен дури ни со последната страница од романот (крајот на нарацијата), а народот, исто така, не се откажува од напорите за уништување на сидот. Намерата (желбата) на субјектот да го уништи сидот не е реализирана. Ваквата поставеност на крајот на раскажувачкото дејство имплицира дека станува збор за незаокружена (отворена) наративна програма. Субјектот сè уште ја нема извршено својата интенција. Предикативноста продолжува и по завршувањето на

<sup>117</sup> „Имаше, така да се изразам, некаква непојмлива сила тој сид, како да не го изградила човечка рака, туку самиот господ бог или црниот ѓавол...“ (Михајловски, 2001: 127).

<sup>118</sup> Потсетуваме на нашата теза дека сидот добива димензии на чудовиште – тој станува мит за народот.

<sup>119</sup> „О сиду наш, никнат од којзнае каква болка и тага. Еве, пак клечиме пред тебе. Оти ваков или онаков ти си наш. И ние те славиме. И не бегаме од тебе. Само лишките бегаат од муви и од бубалки. Сакај нè и брани нè и носи ни го лебот насушен!...“ (Михајловски, 2001: 118).

<sup>120</sup> „Си велев, боже, до каде дотуркавме, сидот ни станал бог кому двапати дневно, наутро и навечер, му се молиме...“ (Михајловски, 2001: 119).

<sup>121</sup> Потсетуваме овде на Јакобсоновата дефиниција на книжевниот лик како дисконтинуирана морфема.

приказната.<sup>122</sup> Морфографијата на сидот (објектот) и упорноста на народот (субјектот) да се стекне со име се елементи кои ја потврдуваат ваквата теза.

Една од особеностите (атрибутите, семите) на сидот е дека тој од една страна (од европската) е пропустлив, а од другата страна (од македонската) е непропустлив, херметички затворен. Ваквата амбивалентност на сидот не само што се вклопува туку и ја потврдува опозитната структура на наративната програма во „Пророкот од Дискантрија“.<sup>123</sup> Сидот со ваквите негови особености, иако наизглед пасивен, ја предизвикува (провоцира) и ја мотивира безмалку целокупната дејствителност (предикативност) во раскажувачкиот систем на романот.

### 2.3. Осојницата и сонцето

„Угорницата – името – сидот“ функционираат како тријада која го експлицира и го имплицира основното јадро на нарацијата во романот. Трите елементи се надополнуваат меѓу себе и се преклопуваат во голем дел од својата семантичка функција: угорницата е името,<sup>124</sup> името е угорница, сидот е на најугорното, сидот е името. Угорницата настанува паралелно со сидот. Постапеноста на сидот на најугорното од угорницата ја имплицира идентичната семантика на овие два симбола – угорницата и сидот. Нивната функција е да го акцентираат мачниот пат (со безброј препреки – противници) на субјектот (народот) до објектот (сидот = името). Угорницата станува осојница поради постојаното растење на сидот чија сенка сè повеќе и повеќе се зголемува. Значи, сидот генерира простор кој не е благопријатен за човекот. Осојницата подразбира отсуство на сонце, а отсуството на сонце имплицира отсуство на живот. Ваквите детерминации покажуваат дека народот на угорницата се соочува со егзистенцијален проблем, а тоа е негирањето на неговиот национален идентитет. Отсуството на сонцето (осојницата) овде функционира само како симбол кој ја потенцира таа „загрозеност“ на народот.<sup>125</sup>

### 2.4. Возот

Во рамките на актантната шема на наративната структура во романот, возот има двојна функција – тој на почетокот е помошник, но подоцна е трансформиран во противник. Ваквата трансформација на предикативната функција на возот се вклопува во раскажувачката структура во која субјектот не ја исполнува својата цел насочена кон објектот. Една од причините за тоа е токму промената на актантната функција (актантната куќичка) на возот.

Возот е изграден за да се сруши сидот, односно за да може субјектот (народот) со него да ја исполни својата цел (намера, желба) да стигне до името (оспорениот национален идентитет). Значи, возот има функција на помошник. Неговите димензии се хиперболизирани, фантастични:

„Беше решено да се направи голем воз, не обичен каков што веќе го имаше, туку необичен, многу долг, од Скопје до Велес да се протега, со четири илјади вагони и илјада локомотиви за влечење! Пробај и замисли те молам! Кочија долга колку, да речеме, од Евбеја до Атина влечена од пет милиони бели коњи!“ (Михајловски, 2001: 141). Или: „Се виугавеше тој како лута лишка од скопската железничка преку Зелениково и Кадина река, низ тесниот, древен Таор покрај матниот Аксиос сè до зачадената велешка железничка“. (Михајловски, 2001: 146).

---

<sup>122</sup> Целта на народот е да го урне сидот, односно да се стекне со име (веќе зборувавме за тоа дека сидот е симбол – знак за името на народот, за националниот идентитет). Наративниот тек во „Пророкот од Дискантрија“ не нуди ниту експликации ниту импликации за тоа дека тој, народот, ја постигнал својата намера.

<sup>123</sup> Два дела на романот; Василиј – Теофилакт; Богомилството – христијанството; Бог – ѓвал; Безименост – име(нување); Двојното име за државата; Црвениот воз – синиот воз; Двојниот карактер на сидот итн.

<sup>124</sup> „...Угорницава сами си ја завикавме дискантрија“. (Михајловски, 2001: 138).

<sup>125</sup> Со отсуството на сонцето (осојница) се алудира на уште еден симбол поврзан со оспорувањето на националниот идентитет. Станува збор за негирање на знамето (како државен и национален симбол) од страна на „другата страна од сидот“. Промената на тој симбол (од традиционалното шеснаесетзрачно сонце во „пропелер“: Михајловски, 2001: 139) е уште еден чекор кон националното обезличување.

Ваквите димензии на возот соодветствуваат со огромните димензии на сидот.<sup>126</sup> На еден митологизиран неантропоморфен лик (сидот) може да му се спротивстави исто така митологизиран неантропоморфен лик како јунак (возот). Но, една сосема маргинална сема (бојата) на возот како актант ја трансформира неговата функција од помошник во противник. Ваквата апсурдност на релацијата *субјект (народот) – објект (сидот) – помошник/ противник (возот)* се вклопува во апсурдноста на проблематизирањето (негирањето) на националниот идентитет на народот (субјектот).

#### 2.4.1. Црвениот воз vs синиот воз

Поделбата (подвојувањето) на колективниот субјект (колективен лик – народот) на „црвени“ и „сини“ се врши врз идеолошки категории чии корени треба да се бараат во едно поодамнешно ривалство. Станува збор за две спротивставени политички идеологии кои влегуваат во конфликт поради мошне ирелевантен проблем за мошне релевантно прашање. Бојата на возот не игра апсолутно никаква улога за неговата основна функција – да го урне сидот. Значи, бојата е ирелевантен атрибут на возот за неговата актантна функција помошник на субјектот. Конфликтот меѓу „црвените“ и „сините“ за бојата на возот не е насочен кон тоа да го реши проблемот со националниот идентитет (сидот = името), туку да го реши неважното прашање чија идеологија (политичка) ќе биде доминантна – на црвените или на сините. Временската поставеност на настаните со „црвената и сината боја“ кореспондира со историските политички настани во државата во последната деценија на 20 век. Прецизно се наведува годината 1998 кога настанува промената на бојата на возот од сина во црвена. Токму тогаш, во таа 1998 година, на македонската политичка сцена настана голема промена во рамките на владејачките структури. Во текот на нарацијата се споменува и гласање по што настанува таа промена „од сино во црвено“. Со тоа се алудира на парламентарните избори во 1998 година. Време на избори – време на поделби на народот поради определеноста за една или за друга политичка опција. Станува збор, всушност, за потенцирање на синдромот на делбите како атрибут (етикета – сема) на субјектот (народот) дури и тогаш кога се во прашање многу важни национални и државни интереси. Овој нефункционален конфликт (за бојата на возот) е симбол (знак) за вечното неединство на народот. Тоа значи дека и овој конфликт, како еден од многуте наративни сегменти, има функција да ја дополни целокупната наративна програма, од една, и да ги доопредели одделните други наративни сегменти, од друга страна. Тој конфликт кореспондира со категоријата која ја нарекуваме автореноминација (самопреименување) што имплицира самоуништување.<sup>127</sup> Врз тој принцип, како што веќе кажавме, е изградена целокупната раскажувачка структура на романот – еден наративен сегмент да надополнува друг наративен сегмент, а таквата спрега ја гради целокупноста на наративната програма.

#### 2.5. Бегството

Еден кус раскажувачки сегмент којшто се вклопува во целокупниот амбиент на наративниот сетинг е иселувањето на народот од угорницата, односно од Дискантрија. Категориите бесперспективност и депресија се основните поттици кои го присилуваат народот на ваков чекор – напуштање на сопствениот дом и заминување во странство. Ваквата предикативност на еден значаен дел од народот (субјектот) е предизвикана од повеќе елементи кои веќе ги елабориравме – угорницата, сидот, осојницата, името (оспорувањето на

<sup>126</sup> За да се уништи сидот кој, како што веќе елабориравме, станува чудовиште, мора да се направи (изгради) воз – чудовиште. Ете го тој „јунак“ по кој тежнее наративниот тек во романот. Но, актантот „воз“ не ја извршува својата мисија (функција). Тој добива особини на негативен јунак, на антихерој.

<sup>127</sup> Народот самоиницијативно (несвесно) го менува името на својата држава во Дискантрија. Поттикот за ваквата постапка навистина доаѓа од надвор, но тоа не го негира фактот дека самиот народ со една трагикомична конструкција си го оспорува својот национален идентитет. Антилогичниот конфликт за бојата на возот го потврдува тоа. На чело на ваквиот конфликт стојат лидерите (на црвените и на сините). Значи, проблемот на оспорувањето на националниот идентитет се лоцира кај водачите (лидерите) на државата. Тој проблем зема сè поширок замав поради преокупираноста на тие лидери со маргинални прашања за државата, но значајни за нив како политички кариеристи. Тоа е и функцијата на овој конфликт – да ги маркира огромните политички пропусти на водачите на овој народ кои повеќе се грижат за сопствените (лични/ индивидуални) кариери, отколку за националните и за државните интереси на Република Македонија која, најмногу по нивна вина, станува Дискантрија. (Михајловски, 2001: 161-163).

националниот идентитет), делбите, сиромаштијата итн. Значи, бегството се јавува како последица на преостанатите наративни сегменти. Во наративната програма сега имаме ситуација еден наративен сегмент да биде генериран од други наративни сегменти. Нарацијата генерира нарација.

Но, оние што имаат намера да ја напуштат угорницата се соочуваат со еден огромен проблем (пречка – противник). Станува збор за „затвореноста“ на државата од сите страни. Од една страна, јужната, е сидот со својата непропустливост, а од друга страна е провалијата на запад, север и исток.<sup>128</sup> Провалијата (како и возот!) има двојна актантна функција – противник за оние што сакаат да ја напуштат државата и помошник за оние што сакаат да останат во неа и кои сè уште се обидуваат да го урнат сидот и да стигнат до името.<sup>129</sup> Отсеченоста од светот (од Европа), практично, врши функција на помошник во приближувањето кон светот (кон Европа) на народот кој се бори против „сидот што значи име“, против националното обезличување.

### 3. Иднината

Субјектот (народот) не ја извршува својата наративна актантна функција, не успева да го урне сидот и да се здобие со име. Неговата предикативност и натаму останува отворена. Како наративен елемент кој ја презема дејствителноста и ја води во иднината се јавува огнот.<sup>130</sup> Дискантрија гори по краевите, по секој раб од трите стрмни провалии на исток, запад и север и, полека но сигурно, се преобразува во огромна запаленаклада. Но, таа сè уште не гори за народот, туку за омразата на Василиј. Ако кладата биде запалена за народот, тогаш во неа ќе изгори и другиот народ кој го проблематизира националниот идентитет на Македонецот, народот на Теофилакт. (Михајловски, 2001: 173-174).

Иднината се гледа во елиминирање на вековната омраза меѓу Василиј и Теофилакт, меѓу двата народа, нејзино спалување наклада: „Само кога ќе нè голтне огнот, сè ќе се смири, старите страсти ќе ги снема, возот ќе тргне, сидот ќе се урне и запалената Дискантрија ќе се изгасне“. (Михајловски, 2001: 174). Суштинската порака (поента) на романот е сосема јасна: човечки е да се мрази, но уште почовечки е да се простува.<sup>131</sup>

## ПРАШАЊА И ЗАДАЧИ

1. Наведете ги и опишете ги неантропоморфните ликови во романот „Пророкот од Дискантрија“ од Драги Михајловски.
2. Опишете го семантичкото поле на ликот Василиј од „Пророкот од Дискантрија“.
3. Со кои и со какви семи е исполнето семантичкото поле на ликот Теофилакт во „Пророкот од Дискантрија“.
4. Што е богомилството? Објаснете.
5. Пронајдете ги и посочете ги сегментите од романот „Пророкот од Дискантрија“ кои претставуваат хипотекст.
6. Во кое време, односно во кои времиња, се случуваат настаните во „Пророкот од Дискантрија“? Објаснете.
7. Изработете актантни модели за дејствата во романот „Пророкот од Дискантрија“ од Драги Михајловски.

<sup>128</sup> „И за кусо време, можам да ти кажам, барем половина народ се насобра крај северната и крај источната провалија..., но сè што гледале пред себе биле ужасни синдили во кои ретко кој, како Лиле и некои други, имале храброст да се спуштат зашто било многу стрмно и удолно а патчиња никаде немало“. (Михајловски, 2001: 160).

<sup>129</sup> За да се урне сидот, во возот мора да има два милиона луѓе. Иселувањето на народот ја намалува оваа бројка и го оневозможува потфатот против сидот. Во тој контекст провалијата (која го спречува иселувањето) ја добива актантната функција на помошник.

<sup>130</sup> Потсетуваме на тоа дека категориите минато, сегашност и иднина од временската оска се мешаат во романот „Пророкот од Дискантрија“. Целта е да се обезвремни предикативноста и да се релативизира категоријата време.

<sup>131</sup> „Се согласуваши? Тогаш прости ми, нека ти е простено, прости ми, нека ти е простено, прости ми, нека ти е простено. И нека гори!“ (Михајловски, 2001: 175).



### III. ПОЕТОЛОШКИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

#### Прилог 5

#### ПЕСНИТЕ-МОЛИТВИ ВО ПОЕЗИЈАТА НА КОНЕСКИ

##### 1. Вовед

Блаже Конески е поетска икона во современата македонска книжевност, односно во македонската книжевност од втората половина на 20 век – период во кој се финализираше неколкувековниот стремеж за стандардизација на македонскиот јазик и период во кој македонското книжевно писмо се развиваше со гигантски чекори. Во тие динамични културни процеси во Македонија Конески имаше клучна улога – и на полето на лингвистиката и во областа на историјата на книжевноста, но и во самата книжевност. Неговата поезија беше и остана еден од фундаменталните афирматори на македонската култура низ целиот свет. Дека е тоа навистина така потврдува и сè уште живиот интерес за поезијата на Конески и на читателската публика и на книжевно-научната мисла.

Во овој труд ќе ги интерпретираме „молитвените“ сегменти од поезијата на Блаже Конески. Имено, во поезијата на Конески има неколку песни со наслов „Молитва“ и тоа од разни периоди од неговото книжевно стихотворство. Сметаме дека ова е значаен сегмент од поетскиот дискурс на македонскиот поетски великан затоа што во оној момент кога „молитвата“ на Конески (или, ако сакаме да бидеме попрецизни, на лирскиот субјект) станува и „молитва“ на читателот, на реципиентот, тогаш поезијата на Конески се преобразува во молитвен амбиент, во „стиховен простор за молитва“, во „поетски храм“, односно во „поетски ораториум“. Станува збор, всушност, за шест песни од поетскиот опус на Конески што се насловени со „молитва“: а) две песни со наслов „Молитва“ во збирката „Песни“ објавена во 1953 година; б) песна со наслов „Молитва за сон“ во збирката „Стари и нови песни“ од 1979 година; в) песна со наслов „Молитва“ во збирката „Црква“ од 1988 година; г) песна со наслов „Молитва“ во збирката „Небеска река“ од 1991 година; д) песна со наслов „Молитва за успокојување“ во последната стихозбирка „Црн овен“ објавена во 1993 – годината во која Конески само физички замина од овој свет, но остана вечно да живее во духот на македонската културна традиција со своето маестрално дело.

Тоа ќе биде, всушност, базниот корпус (примерок, апликативен материјал) од песни што овде ќе ги анализираме, но ќе се обидеме да пронајдеме и други стихови во преостанатите поетски сочиненија на Конески во кои постои одреден молитвен призив со што ќе ја добиеме во интегрална форма сликата од „поетскиот ораториум“ на Конески.

##### 2. Молитва – генеза и семантика

Човековата потреба и желба за општење со божествата е позната (регистрирана) уште од најстарите цивилизации за кои науката денес поседува проверени (покажани и докажани) податоци. Засведочено е тоа и во најраните писмени споменици од сумерската и од египетската цивилизација. Нам денес ни се познати, на пример, упатените молитви кон Амон-Ра во древната египетска поезија: „Амон-Ра... Благородниот бог кој ја слуша молитвата“. (Лазаревиќ, Димитријевиќ, 1967: 46). Познати ни се, исто така, и молитвите од месопотамиската (односно сумерската) поезија упатени кон Сонцето како божество: „О, Сонце, Господару мој, вистински Господару на правдата, о кралу на небесата и на Земјата... Ти си Оној што ги исполнува молитвите...“. (Лазаревиќ, Димитријевиќ, 1967: 67). Го среќаваме обраќањето кон боговите, на пример (уште една илустрација), и во првата плоча, односно во првото пеење, од епот „Гилгамеш“: „Нивните лелеци допираат до великите богови,/ небесните богови, господарите на светиот Урук“. (Гилгамеш, 1977: 24). А во деветтата плоча од истиот еп среќаваме и молитва: „Главата ја кревам и на Син – месецот се молам,/ кон Советот на боговите молитви упатувам:/ Ве молам, о, богови, спасете ме, спасете ме“. (Гилгамеш, 1977: 58). И така натаму.

Што претставува, всушност, молитвата? Молитвата е текст (дискурс) со чија помош човекот ѝ се обраќа на одредена натприродна сила, му се обраќа на определено божество. Молитвата е „обраќање со молба до господ или до некој светец; посебен текст за такво обраќање“. (Толковен речник на македонскиот јазик, 2006). Молитвата претставува „тивка или

гласно искажана молба кон Господ. Молитвата се користи во сите религии низ целата историја. Нејзините карактеристични ставови (навалување на главата, клечење, поклонување) и ставовите со рацете (подигнати, испружени, склопени) означуваат држење на посветеност. Молитвите може да вклучуваат исповедање на грев, барања, благодарност, пофалби, понуди на жртва или ветувања за идни акти на посветеност<sup>132</sup>. (Британика, 2005).

Да погледнеме сега конкретно каква е функцијата и улогата на молитвениот стих во поезијата на Блаже Конески.

### 3. Песни-молитви во поезијата на Конески

Во збирката „Песни“ објавена во 1953 година, како што веќе беше нагласено погоре, фигурираат две песни со наслов „Молитва“.

Првата песна со наслов „Молитва“ од збирката „Песни“, всушност, е љубовна песна со тема за загубена љубов. Како формални показатели за ваквото наше тврдење нека ни послужат следните сегменти од стиховите на песната: *девојче, слатка шедба, болен, срце, угасна љубов*. (Конески, 2011а: 74).<sup>132</sup> Лирскиот субјект од песната упатува молитва. Но, таа молитва не е упатена (како што би се очекувало) кон некое божество, туку кон девојчето, односно кон ликот на девојчето – значи, кон саканата, кон љубената. Тоа имплицира дека во стиховите од оваа песна имаме „изневера“, односно отстапка од класичниот модел на молитвата. Треба да ги имаме тука на ум термините „актуализација“ (Конески, 1987: 148) и „иновација“ (Конески, 1987: 141) за кои се залагаше Конески и како поет и како добар познавач на теоријата на поезијата. Имено, Конески врши актуализација и поетска иновација со супституција на адресатот на молитвениот текст – тоа сега не е Бог ниту какво било друго божество, ами девојката, љубената. Ваквата извршена „изневера“ на молитвениот модел со замена на примачот на молитвата ги збогатува стиховите на оваа песна со дополнителна семантика. Всушност, ако молитвата е упатена кон девојката, тоа значи дека лирскиот субјект од неа создава божество, односно за него таа е божество оти молитви се упатуваат кон божества. На ваков начин лирскиот субјект ја детерминира загубената љубов како „божествена љубов“. И токму затоа песната носи наслов „Молитва“.

Молитвата во другата „Молитва“ од стихозбирката „Песни“ (1953) ја среќаваме во последната строфа од песната (Конески, 2011а: 82):

*Земјо, радост ѝ треба  
на една младешка снага.  
Лекуј ме, лекуј, земјо,  
од немир темен и тага!*

Очигледно е дека овде молитвата е упатена кон божество – кон божицата Геа, кон Мајката Земја. Во овој контекст, мошне интересен е следниот дистих од третата строфа од песната, поставен непосредно пред изречената молитва: *со викум ти ќе се фрлиш/ на земи диво и вилно*. (Конески, 2011а: 82).

Соседството на овие два стиха со приложената молитва во последната строфа ја поттикнува кај читателот и кај интерпретаторот асоцијацијата за митот за Антеј, синот на Геа, кој ја обновува својата сила при допирот со Земјата. Не треба да се заборава тука дека Геа е мајка и жена на Небото. Оттаму и доминантната дијада *земја – небо* во оваа молитвена песна од Конески, а најдобра илустрација за ваквата теза е втората строфа од песната. (Конески, 2011а: 82). Од друга страна, може да се заклучи дека и оваа песна на Конески е лирски љубовен израз, а како потврда за ова потсетуваме на следните фрагменти од последната строфа што ја цитиравме погоре: *радост, младешка снага, немир темен, тага*. Сето тоа значи дека лирскиот субјект ја упатува љубовната молитва кон божицата Геа идентификувајќи се со нејзиниот син Антеј. Ако се земе предвид и амбиенталниот код на овие стихови (*ноќе в шума, утајум тајно, тиха полноќ...*), тогаш станува повеќе од јасно дека оваа песна на Конески сама

<sup>132</sup> При цитирањето на фрагменти од оваа и од другите песни на Конески го користиме интегралното критичко издание на поезијата на Конески во две книги објавено од МАНУ во 2011 година во редакција на Милан Ѓурчинов.

за себе претставува „ораториум“, мал храм за упатување молитви кон божествата, а тоа само ја потврдува уште еднаш маестралната поетска умешност на Конески.

„Молитва за сон“ од збирката „Стари и нови песни“ објавена во 1979 година е приспивно-молитвена песна. Тоа е, всушност, песна-молитва за сон упатена кон сонот:

*Од високи брези/  
од предели зрачни/  
на клепкиве слези/  
и приказни зачни.* (Конески, 2011a: 273).

Во стиховите на оваа песна е извршена персонификација, но и сакрализација на сонот – за лирскиот субјект сонот е божество што ќе го избави од неспокојството и од несоницата (insomnia). Токму затоа, впрочем, песната изобилува со еуфонија (милозвучност, благогласност) како резултат, пред сè, на римата, но и на силабичната уреденост на стихот – сите стихови се шестерци со исклучок на вториот стих од втората строфа кој е петерек. Но, ни овој исклучок не е случаен. Ваквата недоследност во силабичната подреденост на песната (дисхармонија) се јавува во втората строфа каде што лирскиот субјект сè уште „води борба“ со несоницата и со вознемиреноста, па затоа таа „вознемиреност“ се јавува (се рефлектира) и на рамниште на формата (синтаксата) на стихот во отстапката од шестерекот. А тоа, секако, е уште еден доказ дека ништо не е случајно во поезијата на Конески.

Една од најпознатите песни на Конески е „Молитва“ од збирката „Црква“ објавена во 1988 година. Тоа е кратка и едноставна песна („проста и строга македонска песна“, како што нагласува Конески во „Везилка“) во која на „поетски тапет“ се ставаат сложените меѓучовечки односи, т.е. меѓусебната отуѓеност на човек од човека, пред сè, поради „болните луѓе“ коишто се и зловни и накажани и порочни и нарцисоидни и егоистични и така натаму и сè во стилот на добро познатата и, секако, премногу точна латинска максима *homo homini lupus est*. Токму затоа молитвата е упатена кон Бога, кон Господа за спас од тие „болни луѓе“. Меѓутоа, што и да се каже во која било и во каква било интерпретација на оваа песна, секогаш ќе остане нешто недоречено и недопротолкувано, па затоа ќе ја приложиме оваа „молитва“ на Конески во интегрална форма, зашто самата песна е најдобра интерпретација самата за себе и самата по себе (Конески, 2011b: 109):

*Спаси ме, Боже, од болните луѓе  
што се накажани,  
та не се криви,  
нивната злоба умерено суди ја,  
самите од неа одвај се живи.  
Тие се мислат повикани да водат  
како Мојсија и другите пророци,  
а самите не можат да се ослободат  
и влечат по себе ситни пороци.  
Дај, Господе, што помалку очите да им ги бодам,  
и том тие лево ќе фатат, јас десно да одам.*

Ете, тоа е таа рефлексивна „молитва“ на Конески испреполнета со филозофско-животна семантика, но и со поука што бездруго треба да се кодира со N.B. (Nota bene).

Со оваа „Молитва“ од збирката „Црква“ кореспондира песната „Молитва“ од збирката „Небеска река“ објавена во 1991 година. Имено, во песната „Молитва“ од „Небеска река“ молитвениот дискурс не е упатен кон некое божество туку кон спокојството (мирот, хармонијата во себеси) што подразбира дека е извршена персонификација на една од состојбите на човековиот дух (спокојството, мирот): *Дојди од некаде, спокојство,/ во самотната душа.* (Конески, 2011b: 274). Злобата, накажаноста, порочноста, егоизмот, нарцисоидноста на „болните луѓе“ од молитвата во збирката „Црква“, овде (во „Молитва“ од „Небеска река“) ги среќаваме кондензирани во метафората од последниот стих од песната: *бесот на секој бран.* (Конески, 2011b: 274). Всушност, сиот втор дел од оваа „двокатна“ песна

претставува метафора за отпорот на човековата душа кон немирите, кон вознемирувањата, кон неспокојствата што доаѓаат однадвор, а токму затоа и се изрекува „молитвата за спокојство“.

Со идентични молитвени стихови се соочуваме и во последната поетска збирка на Конески со наслов „Црн овен“ објавена во 1993 година, неколку месеци пред физичката смрт на поетот. Тоа е песната „Молитва за успокојување“ којашто го заокружува поетскиот ораториум на Конески со интегралните молитвени песни. Самиот наслов на песната е индиција за тоа дека таа е во дослух со претходната „Молитва“ од збирката „Небеска река“. Очигледно е дека и во двете песни (од „Небеска река“ и од „Црн овен“) лирскиот субјект го нагласува најсакралното чувство на оној што молитви, односно најсветиот сегмент на секоја молитва – спокојството, смиреното – што е и предуслов и услов и повод и причина и резултат на молитвењето. Индикативна е, во таа смисла, употребата на глаголот „прави“ (а не на глаголите „кажува“, „искажува“, „упатува“ и слично) во контекст на молитвениот исказ: *молитва правам да тивне/ гласот што несреќи коби.* (Конески, 2011b: 325). Тоа би значело дека овде молитвата е креација, иновација адаптирана на актуелната желба и потреба на лирскиот субјект, а тоа е спокојството, успокојувањето (Конески, 2011b: 325):

*Барем во петлени зори  
или во глувите доби  
нека се смири малку  
јансата што ме здроби.*

Би било интересно да се погледне како во оваа песна молитвата одеднаш се трансформира во молба (заповед можеби) во нејзините последни два стиха: *Најдете спокојно место/ коскиве да ми ги зглоби.* (Конески, 2011b: 325). Од неприкосновениот простор на сакралното (молитвата) лирскиот субјект во мигновение се враќа (и нè враќа) во секојдневниот простор на профаното (молба). Асоцијацијата е сосема јасна: тој брз премин од сакралното (небо) во профаното (земја) ја имплицира прекинатата врска (а тоа секако значи и – претходно воспоставената) меѓу смртниот човек и бесмртниот, вечниот и бесконечен Бог што, всушност, е и суштинската особеност на секоја молитва. И зарем ова не е уште еден непобитен доказ и показ (ќе повториме – по којзнае кој пат!) за врвното поетско мајсторство на Конески!?

Тоа се шесте песни-молитви од поетското писмо на Конески. Но, како што нагласивме погоре во воведниот дел, постојат и други стихови во одделни песни од нашиот поет во кои е забележлив одреден молитвен карактер.

#### 4. Други стихови со молитвен призив кај Конески

Во поетскиот опус на Блаже Конески може да се посочат повеќе песни во кои се забележливи обраќања кон Бога преку молитви, благослови и похвали. Станува збор, имено, за следните 11 поетски творби на Конески што, исто така, може да се подредат во неговиот поетски ораториум: поемата „Мостот“; „Смртта на синот“; „Житие на Таса Бојаноска“; „Тетин Ристе“; „Одземање на силата“ и „Марковиот манастир“ (сите од збирката „Стари и нови песни“); „Видело“ (од збирката „Црква“); „Благослов“ (од збирката „Златоврв“); „Велигденско јајце“ и „Похвала“ (од збирката „Сеизмограф“); „Будење“ (од збирката „Црн овен“).

Во поемата „Мостот“, поточно во делот „Сказната на стариот мајстор“, има два стиха што експлицитно упатуваат на обраќањето на стариот мајстор, односно на таткото, кон Бога: *а како мајка се молев гласно/ да ми го спасе од болест бог.* (Конески, 2011a: 27). Во песната „Смртта на синот“ завршниот стих е молитва на птиците: *Господи, одложи ја до утре оваа смрт.* (Конески, 2011a: 258). Лирскиот субјект им ја допушта позицијата на адресанти токму на птиците затоа што станува збор за значајна молитва, молитва за живот, а познато е дека примарниот симбол на птиците е врска меѓу земјата и небото (Шевалие, Гербран, 2005: 831) па така молитвата станува поблиска до Бога. Сосема различна, односно спротивна поетска порака среќаваме во песната „Житие на Таса Бојаноска“ во која лирскиот субјект искажува одреден сомнеж во молитвењето поради неислушана и неостварена молитва, а во таа смисла

оваа песна е идентична со „Одземање на силата“ од циклусот „Марко Крале“.<sup>133</sup> Во песните „Тетин Ристе“ (од „Стари и нови песни“) и „Благослов“ (од „Златоврв“) нема молитва во вистинска смисла на зборот туку благослови – молитвен благослов за мир и благосостојба со повикување на св. Трифун (во „Тетин Ристе“) и благословување на човековите „ситни маки“ (во „Благослов“). Во „Марковиот манастир“ (од циклусот „Марко Крале“), исто така, нема молитва туку само молитвена интенција, односно молитвен став: *Запрев пред олтарот како да ќе се помолам Богу.* (Конески, 2011a: 310). Ја читаме во овој стих имплицитно онаа молитвена скептичност искажана во „Житие на Таса Бојаноска“ и во „Одземање на силата“. Во песната „Видело“, пак, имаме директна молитва на старицата упатена кон Бога за видот (за „гледалото“ како што вели Конески во една друга своја песна): *И таа си вели/ и се моли:/ Боже, барем со левово окце/ да гледам просирки бели,/ па макар и да боли.* (Конески, 2011b: 151). Од песните-молитви на Конески мошне интересна е песната „Велигденско јајце“ во која, всушност, е стихуван општопознатиот молитвен ритуал со заштитна моќ за здравје на децата со првото вапсано црвено велигденско јајце. Не треба тука многу да се појаснува дека и оваа песна е доказ за маестралната дарба на Конески да „открива строги песни“ во наједноставните животни нешта оти тоа велигденско црвено јајце овде, меѓу другото, е и поетски симбол за воспоставената врска на релација *земја – небо*, односно на релација *човек – Бог*. „Похвала“ (од збирката „Сеизмограф“) е интертекстуална песна во која е извршена деконструкција на една епизода од Светото евангелие според Јована. Имено, Марија, сестрата на Марта и на воскреснатиот Лазар, ги помазува нозете на Исус со миро и ги брише со својата коса. (Јован 12, 3).<sup>134</sup> Познато е од евангелијата што им одговорил Исус на апостолите во врска со нивната забелешка за залудно потрошеното миро, но Конески ѝ дава на оваа епизода еден подруг, „човечки“ контекст:

*А во себе помисли:  
„О бездушници!  
Зошто ми го зацрнувате  
овој редок миг  
на чудесна земна љубов  
во мојот живот?!“*

*Исусе, Боже наш,  
те сакам заради таа помисла!* (Конески, 2011b: 230-231).

Експлицитна интертекстуалност забележуваме и во последната молитвена песна од поезијата на Конески со наслов „Будење“ (од „Црн овен“), односно во последните два стиха од песната пред кои е наведена белешката „Според А. С. Пушкин“:

*Не дај, Боже, од ум да се шекнам.  
Дај ми, Боже, да скипнам, да секнам.* (Конески, 2011b: 331).

Станува збор, всушност, за варијација на насловот на познатата песна на Пушкин „Не дај Боже да полудам“ („Не дай мне Бог сойти с ума“) од 1833 година. Оваа Пушкинова песна е исползувана за да се искажат идеите и чувствата на лирскиот субјект во новото време, а ваквата поетска постапка на Конески (користење на сегменти од традицијата и нивно варирање) ни е позната и од други негови песни како што се, на пример, оние од циклусот „Марко Крале“.

Со тоа го заокружуваме поетскиот ораториум на Конески кој, според нас, има значајно место во целината што ја сочинува неговата поезија којашто, несомнено, е со високи уметнички вредности.

<sup>133</sup> За идејниот контекст на песната „Одземање на силата“ од Конески да се види, на пример: Вангелов, 1981: 122-129; Младеноски, 2005: 299-305.

<sup>134</sup> Во преостанатите три евангелија од Новиот завет на различен начин е претставена оваа епизода и таму не Марија ами некоја непозната жена (грешница) го помазува Исуса. Да се види: Матеј 26, 6-12; Марко 14, 3-8; Лука 7, 37-50.

## 5. Заклучок

Од квантитативен аспект, поетскиот ораториум на Конески содржи вкупно 17 стихотворби, односно 6 интегрални песни-молитви и 11 песни во кои одредени стихови имаат молитвени специфики. Од квалитативен аспект, пак, со анализите и интерпретациите на песните се покажа дека молитвените стихови на Конески носат со себе високи естетски вредности, односно дека Конески не само што трага туку и создава вредни поетско-книжевни дела од едноставни нешта. Тоа е така затоа што „ораториумската“ поезија на Конески претставува богатство од семантички признаци: тријадата *лирски субјект – земја – небо* со сета симболика што ја имаат составните делови на ова тројство; трансформација на љубената личност во божество; антејството како *spiritus movens* на човекот како свесно битие; персонифицирање и сакрализирање на сонот со сите негови мистични карактеристики; семантизација на силабичната версификација; полисемичко транспонирање на латинската максима *homo homini lupus est* во една сосема кратка молитвена песна; сакрализација на профаното, но и профанизација на сакралното; практикување на интертекстуалноста и деконструкцијата во функција на полисемичност на поетскиот текст итн.

И, сосема за крај, сакаме да потенцираме дека поезијата на Конески му создава (му „открива“, како што знаеше да каже Конески) на реципиентот, меѓу другото, и еден простор за молитва, мал храм, ораториум, во кој се воспоставува човечка и човечна врска со Бога и со чија помош читателот го открива Бога во себеси.

### ПРАШАЊА И ЗАДАЧИ

1. Каква е врската меѓу „молитвените“ песни на Блаже Конески и митологијата? Објаснете.
2. Со која стилска фигура е постигната еуфонијата (милозвучноста) во песната „Молитва за сон“ од Конески? Во која група и во која подгрупа на стилските фигури спаѓа таа стилска фигура?
3. Што се подразбира под рефлексивна лирика? Кои „молитвени“ песни на Конески се доминантно рефлексивни? Објаснете.
4. Во цитираните стихови од поезијата на Конески во текстот погоре пронајдете ги и објаснете ги стилските фигури.

## Прилог 6

### МЕТАФОРИЧНО-МЕТОНИМИСКАТА ПОЕЗИЈА НА ПРЕНЦОВА

#### 1. Вовед

Во македонската современа поезија, меѓу помладите автори, се изделува поетесата Елена Пренцова со својот специфичен поетски сензибилитет, а уметничката вредност на нејзината поезија е валоризирана со неколку домашни и меѓународни награди. Првите три поетски збирки на оваа млада македонска поетеса („Јас“ во 2006, „Таа“ во 2009 и „Пораки од морето“ во 2011 година) за кои ќе зборуваме во овој труд, нејзиното учество на бројни поетски манифестации во Македонија и во соседните земји, неколкугодишното присуство во македонската книжевна периодика со поезија, кратка лирска проза и со есеистика, како и бројните награди сосема доволно зборуваат за брзиот подем на еден млад автор во современите македонски книжевни текови.

Пренцова дебитираше со една доминантно колоквијална поетска експресија во првата збирка, додека во својата втора поетска книга експериментираше со калиграмскиот израз. Веќе во третата стихотворна збирка оваа македонска поетеса покажа еден, би рекле, очекуван прогрес во однос на стилското збогатување на своите песни. Таквото сосема природно напредување во поетскиот занает се согледува и низ текстовите објавени во бројни книжевни списанија, а тука би ја изделе и би ја потенцирале песната со наслов „Пат во поврат“ за која Пренцова доби награда на Мелничките вечери на поезијата и којашто беше објавена во списанието „Современост“ во 2011 година. Свои песни и кратки раскази (кратка лирска проза), освен во „Современост“, Пренцова има објавено и во списанијата „Акт“, „Разглед“ и „Тренд“.

#### 2. Спецификите на поезијата на Пренцова

Изделуваме овде неколку особености на поетското творештво од Пренцова во нејзините први три збирки за кои сметаме дека се доминантни во нејзините стихови и кои најдобро ја претставуваат нејзината поезија. Тука мислиме, пред сè, на тематско-мотивските поетски елементи, на стилските фигури, односно на стилско-поетските изразни средства, на интертекстуалноста и деконструкцијата, на присуството на сликовните песни, односно калиграмите, како и на постколонијалната бинарна опозиција *Јас – Другиот*. Тоа се, според нас, столбовите на поетскиот израз на Пренцова што овде детално ќе ги елаборираме, но се разбира постојат и други својства на оваа поезија коишто ќе ги споменеме на маргините од нашата анализа на стиховите од оваа македонска поетеса.

##### 2.1. Тематско-мотивски аспект

Како и во сета поезија, доминантна тема во стиховите на Пренцова е љубовта. Но, Пренцова нуди еден широк спектар на варијации за таа вечна тема. Во оваа поезија љубовта има многу лица. Кај Пренцова, имено, среќаваме стихови за загубената љубов, за неостварената љубов, за љубовта како љубов и за љубовта како омраза, за нарцисоидноста на љубовта, за сонот за вистинската љубов, за љубовта како нељубов, за „смртта на љубовта“ и за нереализираната љубов како „пат до пеколот“. Би можеле сите овие варијанти на љубовта да ги сведеме на три општи категории: барана љубов, остварена љубов, загубена љубов. Во првиот и третиот сегмент, што ги детерминираме како „барана љубов“ („потрага по љубов“) и „загубена љубов“, забележлива е нагласената колоквијалност на стиховниот јазик на Пренцова што не е многу типично за поетскиот книжевен стил. Но, во оваа поезија тоа има значајна семантичка функција. Имено, идентификуваното отсуство на љубов (или отсуство на остварена љубов) бара отсуство на силно изразен лирско-поетски јазик. Симплифицираните јазични средства ја имплицираат симплификативната состојба – отсуство на љубов или не-љубов. Авторката интуитивно насетува дека таквата секојдневна, обична ситуација може најдобро да се транслитерира со секојдневен, обичен говор. Меѓутоа, во поетските сегменти коишто како тема ја имаат категоријата „остварена љубов“ младата македонска поетеса веќе интензивно применува стилско-поетски средства што, секако, кореспондира со идејата којашто се пренесува како порака до реципиентите.

Од друга страна, релациите *љубов – омраза, живот – смрт, светлина – мрак* и слично, ја воведуваат во оваа поезија и бинарната опозиција *Ерос – Танатос*, односно противставеноста на конструктивните наспроти деструктивните сили. Имплицитно во оваа поезија би можело да се прочита онаа филозофска теза за опозитните структури кои го градат светот – каде што има живот има и смрт, каде што има љубов има и омраза, каде што има светлина има и мрак. Или, кажано поинаку, нема живот без смрт и нема смрт без живот, нема љубов без омраза и нема омраза без љубов. Во таа смисла, во голем број песни од Пренцова може да се насети кај лирскиот субјект она чеховско поистоветување на силата на љубовта и силата на омразата. Познатиот и често употребуван исказ „толку ме сакаше што не можеше да живее без мене“, како што е познато, Чехов го дополни со спротивното: „толку ме мразеше што не можеше да живее без мене“. Овде ја согледуваме и онаа противставеност на идеализмот и материјализмот. Лирскиот субјект трага по вистинска, искрена, чиста, платонска љубов која, пак, според пораката во оваа поезија, „значи досмртна болка“ и „казна“.

Сублимирано кажано, од тематско-мотивски аспект во поезијата на Пренцова среќаваме повеќе суштински сегменти како што се љубовта, омразата, осаменоста (самотијата), отуѓувањето на човекот од себе и од заедницата (колективот), нарцисоидноста, хипокризијата, феминизмот, вечното незадоволство на човекот од постигнатото и постојаната потрага по новото, по непознатото, реконструирање на легендите во постмодернистички стил, библиски рефлексии и друго. Се разбира, тоа се оние вечни теми и мотиви што се појавуваат во сета книжевност, па и во сета уметност уште од антиката и коишто ги среќаваме низ сиот нејзин дијахрониски развој до денес, но младата македонска поетеса гради еден свој специфичен семантички код при нивната поетска транскрипција и трансформација. Како илустрација нека ни послужи следното: изразената безрезервна скептичност во однос на постоењето на автентичната, духовна љубов („љубовта/ е само збор за кој/ не постои соодветен/ еквивалент во реалноста“) во секој случај претставува поетска модификација и редукција на Еросот во исклучително животински инстинкт, а ваквата поетска импресија е засилена со категориите нарцисоидност, хипокризија, лага и омраза.

## 2.2. *Метафорична метонимија*

Покрај забележливото присуство на колоквијалноста во поетскиот израз на Пренцова, во нејзината поезија среќаваме и бројни стилски изразни средства. Тука мислиме, пред сè, на следните стилски фигури и поетски дескрипции: метафора, компарација, оксиморон, персонификација, хипербола, метонимија, синегдоха, ефект на очудување, опозиција *Ерос – Танатос*, огледална структура, присуство на два лирски субјекта, опозиција идеализам – материјализам.

Метафората има посебно место и специфична функција во поетскиот јазик на Пренцова. Имено, метафората е доминантна стилска фигура во оваа поезија, а специфичноста на нејзината функција ја согледуваме во тоа што преку неа е извршено меѓусебно поистоветување на двата лирски субјекта што се забележливи во нејзините стихови. Тоа поистоветување, се разбира, функционира и во споредбените поетски структури кои се јавуваат како метафори: двата лирски субјекта се како (слични на) „Солце на денот“; „Месечина во ноќта“; „слободна птица на небото“; „вода во почвата“; денот се идентификува со светлина, ноќта со месечина, светот со љубов, но и двата лирски субјекта се идентификуваат со љубов.

Со метафорични елементи се среќаваме, на пример, и во „тројната“ песна (три песни со еден наслов означени со римски броеви – I, II, III) од збирката „Јас“ со наслов „Солза во окото“, која се чита како „една песна во две огледала“ поради нивната идентична и симетрична структура. Насловот на песната, всушност, е метафора за двата лирски субјекта одделно – и првиот и вториот субјект добиваат подеднаква ознака – „солза во окото“ (тие се две „исти“ нешта), а во третата песна оваа метафора веќе е ознака за двата лирски субјекта (тие се „едно“ нешто). Несомнено е дека синтагмата „солза во окото“ функционира како компарација, односно како метафора – „јас сум солза во окото“; „ти си солза во окото“, „двајцата сме солза во окото“ (отсуството на прилогот *како* не значи дека неговото значење не е присутно во споредбениот поетски конструкт). Меѓутоа, оваа метафорична конструкција, на рамниште на трите песни, функционира и како синегдоха (делот за целината), а општопознато е дека



синегдохата има метонимиски карактер. Тоа, секако, значи дека авторката Пренцова бара и наоѓа едноставни изразни средства кои, пак, на рамниште на теориските дескрипции се идентификуваат како сложени метафорично-метонимиски поетски структури. Со ова уште еднаш се потврдува тезата дека книжевно-теориските термини *метафора* и *метонимија* имаат свои допирни точки, односно дека метафората е метонимиска и метонимијата е метафорична и дека многу често може да се зборува за метафорично-метонимиски или за метонимиско-метафорични семантички конструкции.

И оксиморонот како стилско изразно средство мошне често се јавува во поезијата на Пренцова: *го слушам твојот молк, замрзнато сонце, исушени води, молкот зборува, допирот зборува, чувствителна суровост, смртта на љубовта, искрен лажго, единствената радост/ му беше тагата*, па дури и цела една песна со наслов „Бакнеж“: „Го мразеше/ со своите/ бакнежи“ и слично. Преку ваквите и слични поетски сегменти се постигнува оној таканаречен ефект на очудување, поим којшто со својата оперативност излегува надвор од рамките на поетската структура и навлегува во областа на адресатот, реципиентот, во случајов читателот. И навистина „очудува“ онаа вистинита и убедлива поетска порака на Пренцова за „егоизмот на љубовта“ („јас те сакам заради себе“). Оксиморонски белези среќаваме дури и во некои наслови од песните: „Победник е оној кој губи“, „Златна рипка без желби“, „Витезите не умираат славно“ итн.

Во поезијата на Пренцова со персонификацијата се постигнува еден вид иницијациски ефект – да се поттикне, да се оживее љубовта. Токму затоа воопшто не е случајно тоа што трагите од типичниот поетски говор ги среќаваме во форма на антропоморфизирани апстракции: „Среќата има лик,/ а тоа е твоето лице, е твоето тело“; „Потребен е еден шепот/ што ќе заспи на твоите усни“; „Љубовта умира“; „тишината е глува“ и слично. Свои персонифицирани форми добиваат и *цветот, сонцето, ноќта, животот*.

Хиперболизацијата не е многу честа тропа во поетскиот говор на Пренцова. Но, овде се среќаваме со една наративна супстанција невообичаено вметната во нејзините стихови. Имено, станува збор за хиперболизирани предикативни перформанси на лирскиот субјект (во наратологијата тоа се нарекува *функција на ликот*, или *актант*) кои ја манифестираат натамошната (предвидлива) поетска потрага: „Би го заледила Сонцето/ кога би побарал/ и би ја запалила Месечината во оган/ за тебе... Можам да ги исушам сите води на Земјата/ само ако посакаш“ и слично.

### 2.3. Интертекстуалност / деконструкција

Поетскиот линк со традицијата во поезијата на Пренцова е особено присутен во нејзината трета збирка со наслов „Пораки од морето“. Две песни од оваа збирка се посветени на славниот македонски поет Ацо Шопов. Овие две песни претставуваат деконструкција на познатата антологиска песна на Шопов со наслов „Во тишина“. Нашата поетеса ја користи тишината како хипотекст за да создаде нова поетска структура со свој хипертекст: „*Те молам/ го закопав/ во најдлабоката// тишина.// Ја зафркнав.// Сега ни таа/ не може/ да го рече*“.

Во одредени свои песни Пренцова воспоставува интертекстуална деконструкциска комуникација и со поезијата на Кочо Рацин од неговата збирка „Бели мугри“. Ова се однесува на насловот на првиот циклус во „Пораки од морето“ („Бели мугри во една пуста земја“), но со Рациновите песни „Печал“ и „Татунчо“ кореспондираат и стиховите од една ненасловена песна која започнува со стихот „Верував дека сум центар...“. Кај Рацин ја имаме космополитската идеја за срце што ќе го збере во себе сиот свет и за сиот свет како куќа, додека кај Пренцова читаме: „Ми недостасува мајчинска љубов/ за целиот човечки род“. Пренцова го деконструира и Шекспировиот Хамлет: „Да се љуби или не? –/ прашање кое не смее/ никогаш/ да се постави...// Затоа,/ мој Хамлете, ти/ никогаш/ не го пронајде/ вистинскиот одговор“. Дури и Фројдовата психоанализа на сонот се деконструира („Лудилото на Фројд“), додека библиската Ева се трансформира во модерна феминистка: „Затоа посегнав по целото дрво./ Го соголив од сите плодови./ му ги изцвакав лисјата/ и му ги пресеков гранките./ за да повторно/ не роди/ нови плодови/ кои искушуваат.// Мажот/ не беше во игра./ Никогаш не ни бил“.

Интересен и мошне провокативен е поетскиот експеримент на Пренцова да ги деконструира познатите сказани, односно хероините во сказните. Станува збор за песната со наслов „Девојките од бајките“: „Пепелашка/ го скрши стакленото чевличе./ Заспаната убавица/

ја мачи несоница,/ Снежана/ го зацрни тенот во солариум,/ Црвенкапа/ облече бунда,/ Девојчето/ со кибритчињата пали цигара.// Принцовите им откажаа љубов“. Пораката е многу јасна – светот на бајките не е идентичен со светот на суровата реалност. Деконструкциска контаминација има и во насловите од некои песни на оваа македонска поетеса: „Победник е оној кој губи“, „Десертот може да се консумира и без главното јадење“, Витезите не умираат славно“, „На први април јас се маскирам во себе“ и „Ако не ти се допаѓа светот во кој живееш – смени го каналот“.

#### 2.4. Калиграми

Калиграмот како поетска форма потекнува уште од антиката од таканаречената *carmina figurata*, односно *carmen figuratum* или *песна-слика*. Ваквиот стихотворен облик бил особено негуван во барокот, но се појавува и во подоцнежната литература. Како графички стих калиграмот упатува на симболичното значење на песната (*technopaignija*). Тоа се песни во кои поетската форма создава значење, синтаксата генерира семантика. Во поновата светска книжевност калиграмот го возобнови Гијом Аполинер кој во 1914 година ги објави своите први калиграмски песни што тој ги нарекува „лирски идеограми“. Веќе во 1918 година Аполинер ја објави поетската збирка со наслов „Калиграми“ што претставуваше еден смел чекор кон симбиозата на уметноста на зборот и сликарската уметност. Во таа смисла, мошне илустративни се неговите песни-слики во форма на дожд, човек, Ајфелова кула, коњ итн.

Елена Пренцова го внесе калиграмот во својата поезија уште со втората збирка со наслов „Таа“, а неколку песни-слики влегуваат и во структурата на третата збирка „Пораки од морето“. Во „Таа“ има вкупно седум калиграмски песни во разни форми како што се срце, бранови, око, ноти, бројот 17. Како функционира лирскиот идеограм во поезијата на Пренцова? Брановидниот стих „Во океанот од суровост ја изгуби својата љубов“, на пример, ја сочинува песната „Изгубена љубов“. Поетската синтагма „океанот од суровост“ е ознака за означеното неспокојство од „изгубената љубов“, и тоа на планот на содржината. Брановидноста на стихот, исто така, е ознака за означеното неспокојство (немир), но сега на планот на формата. Од друга страна, „океанот од суровост“ е метафора за неспокојството заради загубената љубов. Тоа значи дека овој стих би можеле да го транскрибираме во следниот колоквијален исказ: „Мојата душа е немирна како што е немирен суровиот океан“. Бранот од брановидната песна, пак, е метонимија за суровиот океан што понатаму ја имплицира вознемиреноста од загубената, неостварената љубов. На тој начин нашата поетеса успеала во калиграмот составен само од еден брановиден стих да ги обедини во функционална поетска симбиоза и содржината и формата, но и метафората и метонимијата. Така се структурирани, впрочем, сите седум лирски идеограми во оваа поетска збирка, а тоа можеме да го илустрираме уште и со песната со наслов „Боите на виножитото“. Во „Пораки од морето“, пак, калиграмска форма имаат, на пример, песните „Сеќавање“ и „Јас сум морето“.

#### 2.5. Јас vs Другиот

Опозицијата *Јас vs Другиот* во поезијата на Пренцова ја согледуваме, пред сè, во постоењето, односно во воведувањето на два лирски субјекта во нејзините песни. Иако е вообичаено низ чувствениот поетски свет на една песна или, пак, на една или повеќе поетски збирки да нè води еден привилегиран лирски субјект од позициите на својата гледна точка, сепак младата авторка воведува алтернативна гледна точка, односно алтернативен лирски субјект. Имено, првиот лирски субјект е „Таа“ (женски аспект), а вториот лирски субјект е „Тој“ (машки аспект). Како основни формални показатели за ваквата извршена дистинкција ќе ни послужат граматичките категории род и број. На пример, во песната со наслов „Зошто не ме сакаш“ од збирката „Јас“ лирскиот субјект се декларира преку еднинската глаголска л-форма во женски род: „би ја запалила“, „би те сакала“, „би ти била“ и слично. Веќе во песната „Ти и јас“ од истата схозбирка идентификуваме друг лирски субјект препознатлив преку придавките, односно преку нивната еднинска форма за машки род: „Ќе сум слеп“, „Ќе сум нем“. Тоа, секако, значи дека лирскиот субјект и лирскиот објект ги замениле своите позиции – лирскиот субјект станува лирски објект, а лирскиот објект станува лирски субјект. Или, кажано со речникот на наратологијата, авторката става во функција двајца „наратори“, односно две фокализантни точки. И токму ваквата поетска структура со два лирски субјекта овозможува

авторката да ја развива својата порака, да го збогатува поетскиот говор на семантичко рамниште. Откако имплицитно потсетува на онаа древна вистина дека за љубов (но и за омраза) се потребни двајца, Пренцова потсетува уште на нешто: дека кога е во прашање љубовта, многу од природните закони стануваат неважечки. Имено, во љубовта (и во поезијата) две души се соединуваат и прават – едно ( $1+1=1$ ). А тоа Пренцова го покажува преку двата лирски субјекта во нејзината поетска експресија.

Пренцова во некои свои песни демонстрира скептичност во однос на постоењето на вистинската, автентичната љубов. Но, ваквата нејзина на прв поглед беспрекорно тврда и непоколеблива позиција се релативизира токму со воведувањето на бинарната опозиција *Јас – Другиот* во која *Другиот е Тој (Оној)* што не знае/ не умеа/ не сака да возврати на вистинската (автентичната) љубов и оддаеност на *Јас*. Тоа бездруго значи дека, сепак, постои автентичната љубов, но само во *Јас*. Не би можеле да тврдиме дека овде станува збор за некаква поетска замка или, пак, за контрадикторност во оваа поезија, туку едноставно Пренцова му ја препушта на читателот творечката креативна позиција да донесе свој суд врз основа на сопствените ментални и емоционални специфики, како и врз своето лично животно искуство. Од друга страна, би можело да се рече дека се релативизира и прецизната определба на субјектот кој не возвраќа на автентичната љубов, зашто како што е познато *Јас сум Другиот*, а *Другиот е Јас*. И токму тоа, впрочем, е една од особините што оваа поезија на младата македонска поетеса ја прават привлечна, читлива, провокативна и истовремено убава.

### 3. Заклучок

Суштинско својство на поезијата на македонската поетеса Елена Пренцова е едноставноста во нејзиниот поетски израз. Но, во тој едноставен стихотворен стил е вградена сложена полисемија со помош на бројни поетски постапки. Во градењето на песната Пренцова не се плаши да експериментира, да бара нови изрази или, пак, веќе познатите поетски средства, мотиви и теми да ги трансформира во нова поезија со поинакви, сосема различни пораки. Таков е, се разбира, примерот со традиционалните калиграми кои во оваа поезија мошне успешно и умешно се практикуваат во еден современ, постмодернистички дух. Од друга страна, Пренцова покажува храброст и во модернизирањето на семантичкиот код на својата поетска експресија. Деконструкциите во нејзината поезија понекогаш одат и до радикални, екстремни нови значења со што таа и успева да го постигне оној ефект на „очудување“.

Во првите две стихозбирки на Елена Пренцова („Јас“ и „Таа“) доминира лирско-љубовниот интимизам, а во третата поетска збирка („Пораки од морето“) поетесата веќе гради еден рефлексивен поетски дискурс со посложени творечки постапки и со навраќања кон минатото, кон легендите, кон фолклорот, кон Библијата, кон македонската поетска традиција. Тоа секако зборува за зреењето на оваа македонска поетеса и за нејзиното сигурно и непоколебливо чекорче на сцената на македонската уметничка книжевност.

### ПРАШАЊА И ЗАДАЧИ

1. Кои се темите и мотивите што доминираат во поезијата на Елена Пренцова?
2. Кои стилски фигури се доминантни во поезијата на Пренцова? Објаснете.
3. Што е метафора? Каква функција, односно каква улога има метафората во песните на Пренцова?
4. Што е метонимија? Објаснете ја улогата на метонимијата во поезијата на Пренцова.
5. Што претставува стилската фигура оксиморон? Во која група и во која подгрупа од стилските фигури спаѓа оксиморонот? Наведете неколку примери за оксиморон од песните на Пренцова и објаснете ги.
6. Објаснете ја улогата на персонификацијата како стилска фигура во поезијата на Елена Пренцова.

## РЕЧНИК НА ТЕРМИНИ

### адресант

Испраќач. Испраќач на писмо, поштенска пратка или порака. Лице или институција што упатува или препорачува нешто; автор на писма, претставки, молби и сл. Во лингвистиката овој термин значи испраќач на порака, на исказ или на текст. Од наратолошки аспект, во актантниот модел на Алжирдас Жилиен Грејмас\* терминот *адресант* (*испраќач*, A1) е актант (некој или нешто) кој го води (иницира, поттикнува, наведува) субјектот (најчесто јунакот) да се стреми кон реализирање на зацртаната, односно на посакуваната цел.

### адресат

Примач. Примач на писмо, поштенска пратка или порака, оној кому нешто му е упатено, односно наменето. Лице или институција каде што се упатува писмо, претставка, молба и сл. Во лингвистиката терминот *адресат* значи примач на порака, на исказ или на текст. Во актантниот модел на Алжирдас Жилиен Грејмас терминот *адресат* (*примач*, A2) е оној актант што има полза (корист) од дејството на субјектот (најчесто јунакот), односно од остварувањето на целта кон која се стреми субјектот како актант. Џералд Принс терминот *адресат* го поистоветува со наратолошкиот термин *наратор* (*narratee*): „Оној кому се раскажува, како впишан во текстот. Има, конечно, (повеќе или помалку претставени) адресати во раскажувачкиот текст“. (Принс, 2001: 12).

### актант

Овој термин се однесува на дејствителноста на ликот, т.е. на она што тој го *прави*. *Актантот*, всушност, претставува *функција на ликот*, предикативност на ликот, т.е. ги претставува дејствата на книжевниот лик. Ликот е опис, а *актантот* е дејство, односно ликот „е“, а *актантот* „прави“. Според Филип Амон, „секоја анализа на раскажувањето е должна да утврди разлика меѓу тоа што *е* и тоа што го *прави* ликот, меѓу неговата квалификација и неговата функција (...) или меѓу *наративни искажаности* и *описни* (= *дескриптивни*) *искажаности*“. (Амон, 1996: 254-255). *Актантот*, според Грејмас, е синтаксичка единица на рамниште на длабинската структура на текстот. Станува збор за еден конструиран книжевно-теориски термин што ги покажува, пред сè, односите меѓу дејствителите/ предикатите (и конкретни и апстрактни) во една наративна или драмска книжевна длабинска структура. Во врска со *актантот*, треба да се има предвид и забелешката на француската теоретичарка на драмата и на театарот, Ан Иберсфелд, дека *терминот актант* не може да се поистоветува со *терминот лице* и за тоа се наведуваат неколку причини: а) *актантот* може да биде апстракција (Град, Ерос, Бог, Слобода) или колективно лице (антички хор, војска) или збир од повеќе лица (таа група од лица може да биде противник на субјектот и на неговото дејство); б) едно лице може истовремено или наизменично да има различни актантни функции; в) еден *актант* може да биде сценски отсутен и неговата текстуална присутност може да биде означена единствено во дискурсот на другите субјекти на искажувањето, додека тој самиот никогаш не е таков субјект. (Ibersfeld, 1982: 52).

\* Треба да се расчисти тука една дилема во врска со транскрипцијата на македонски јазик на името на овој значаен теоретичар за книжевната теорија, но и со називот (името) на неговиот наративен модел. Имено, во македонските книжевно-теориски трудови се забележуваат разлики во транскрипцијата на името на авторот, но и во називот на моделот. На пример, кај Атанас Вангелов се употребува формата *Алжирдас Жилиен Грејмас* (за авторот) (Вангелов, 1996: 27) и називот *актанцијален модел* (за наративниот модел). (Вангелов, 1996: 33). Кај Венко Андоновски, се употребува формата А.Ј. Грејмас (за авторот) (Андоновски, 1997: 417; Андоновски, 2011: 31) и називот актантен модел (Андоновски, 2011: 35). Да се обрне внимание треба тука на две нешта. Оригиналното (изворното) име на авторот е *Algirdas Julien Greimas* (Андоновски, 1997: 98; Андоновски, 2011: 363). Најадекватната транскрипција на ова име на македонски јазик ќе биде *Алжирдас Жилиен Грејмас*. Од друга страна, називот *актанцијален модел* е несоодветен. Основната единица во моделот на Грејмас се нарекува *актант*. Од именката *актант* се изведува придавката *актантен* (со суфиксот – *ен*). Според тоа, називот на моделот ќе биде *актантен модел*, а на функциите *актантни функции*.

**актер**

Овој термин се определува најчесто во корелација со термините *лик*, *актант* и *тематска ролја*. Имено, терминот *актер* „се дефинира со помош на извесен број карактеристични црти: ако сите ликови поседуваат истовремено исти карактеристики и вршат исто дејство, тие се еден ист актер. На пример, актер е оној кој игра утврдена улога во религиозниот обред: оној што игра иста улога ќе биде ист актер ако има исти карактеристични црти (свештенството, на пример). (Ibersfeld, 1982: 84). Ако сакаме, пак, да ја редуцираме (да ја скратиме) оваа дефиниција на Иберсфелд, тогаш за терминот *актер* ќе ја добиеме следната определба: „*Актер* е збир од ликови што поседуваат истовремено исти карактеристики и вршат исто дејство“. Тоа, секако, значи дека, на пример, *актерот свештенство*, што Иберсфелд го наведува како илустрација, може да се разложи на онолку ликови колку што учествуваат во некој религиозен обред.

**алтруизам**

Начин на чувствување, мислење и однесување што се базира врз желбата за доброто на своите блиски, но и на целото човештво. Алтруизмот е несебичност, љубов кон ближните и кон сите луѓе. Станува збор за етички термин што означува несебична грижа за благосостојбата на луѓето и подготвеност за жртвување на своите интереси за другите, односно ставање на туѓите интереси пред личниот интерес.

**анализа**

Научен метод на испитување и проучување со расчленување на она што се проучува. Откривање факти и изведување на заклучоци преку расчленување на целината на нејзините составни елементи. Во однос на прозата, на пример, терминот *анализа* подразбира расчленување на едно прозно книжевно дело на неговите составни делови, изучување на нивната улога (функција) во целината на книжевното дело и донесување заклучоци за значењето и поентата (пораката) од тоа дело. Во однос на поезијата, пак, терминот *анализа* подразбира расчленување на едно книжевно дело во стихови на неговите составни делови, изучување на нивната улога (функција) во целината на книжевното дело и донесување заклучоци за значењето и поентата (пораката) од тоа дело. (да се види: *интерпретација; синтеза*).

**аналогија**

Сличност, идентичност или согласност во особините и односите. Сличност според некое својство, според некое обележје или во некој однос меѓу предмети, појави или поими.

**анжамбман**

Терминот потекнува од францускиот збор *enjambement* што значи *опчекорување*. Станува збор, имено, за преминување, односно пренесување на смислата од еден во друг стих или, пак, од една во друга строфа. Попрецизно кажано, анжамбманот претставува „неочекувано отстапување од синтаксичко-семантичката, односно од синтаксичко-интонациската структура на стихот поради одделување на еден дел од синтаксичката единица и негово пренесување (зачекорување, пречекорување) или од стих во стих или од првиот полустих во вториот полустих или од една во друга строфа. На тој начин, стихот завршува како метричко-ритмичка, но не и како синтаксичко-семантичка единица што предизвикува изневера на очекувањето“. (Rečnik književnih termina, 1991: 550).

**антоними**

Зборови коишто се спротивни според значењето. На пример, *горе – долу, лето – зима, ден – ноќ, лага – вистина, добар – лош, црно – бело, светлина – темнина* и слично.

**антропоморфен**

Терминот (придавката) *антропоморфен* (лат. *anthrōpō-morphos* = *човечки облик*) означува нешто што е слично на човекот, нешто што има облик на човек. Терминот *антропоморфизам* значи припишување на човечки особини на животните, растенијата и предметите, како и верување дека божествата имаат облик и својства како човекот. Според

тоа, терминот (глаголот) *антропоморфизира* значи давање на човечки особини на животни, растенија и предмети, но и очовечување, односно замислување и претставување на Бога како човек. Терминот *антропоморфологија*, пак, ја означува научната дисциплина што се занимава со проучување на облиците (формите) на човековото тело.

### асоцијација

Поврзување на претставите на тој начин што една претстава (кога таа ќе се појави) во свеста предизвикува појава и на друга претстава што е слична на претходната. За асоцијација зборуваме, имено, кога едно нешто нè потсетува на нешто друго. На пример, зборот *ноќ* нè асоцира (буди асоцијација) на *темнина* (мрак), а зборот *ден* на *светлина*.

### веда

Свети книги на браманите во Индија. Ведите, всушност, претставуваат свети религиозни песни и стихови на архаичниот санскрит што се појавиле во периодот од 15 до 12 век пр.н.е. Истовремено, ведите се и најстарите книжевни споменици во староиндиската литература. Во ведите се издигнуваат божествата кои персонифицирале природни и космички феномени. Свкупниот опус на ведската литература се сметал за производ на божествено откровение. Пред да бидат запишани ведите биле предавани усно од генерација на генерација. Во литературата најпозната збирка со веди е „Ригведа“ (од 12 век пр.н.е.) која се состои од 1.000 химни посветени на боговите.

### версет

Стих во светите, односно во религиозните текстови, особено во Библијата. Типични примери за версети среќаваме во старозаветните псалми коишто не спаѓаат ниту во метрички ниту во слободен стих, иако тие извршиле одредено влијание врз подоцнежната појава на слободниот стих.

### версификација

Книжевно-теориска дисциплина што се занимава со проучување на ритамот во поетскиот говор, односно во стиховите. Предмет на истражување на оваа дисциплина, всушност, е звуковната организираност, односно ритмичката уреденост на поетските текстови. Како синоним за версификацијата се употребува терминот *метрика*.

### дедукција

Дедукција (лат. *deductio*) претставува изведување суд, заклучување од општото за посебното. Тоа е метод на размислување (мислење) со чија помош од општиот закон се доаѓа до посебните закони, правила, норми. Дедукцијата, всушност, е научен метод за изведување на посебни заклучоци врз основа на нешто општо (спротивно: *индукција*).

### декодирање

Мисловен процес на извлекување на информација од одредена порака (разбирање на пораката), односно враќање на кодираниот сигнал во неговиот првобитен облик. Декодирањето, всушност, значи преведување на кодирана порака во друг, разбирлив код. Во процесот на комуникацијата декодирањето го врши адресатот, односно примачот на пораката. (да се види: *енкодирање; код*).

### деривација

Деривација (зборообразување) е морфолошка научна дисциплина со која се проучуваат правилата на образување на мотивираните (изведените) зборови како и зборообразувачките структури на зборот. Станува збор, имено, за изведување на зборови од една зборовна група во истата или, пак, во друга зборовна група со помош на префикси, суфикси, инфикси и постфикси што се додаваат кон коренската морфема.

### детерминација

Одредување, определување, утврдување, установување. Поблиско определување на значењето на некој термин.

**дивергенција**

Терминот *дивергенција* (фр. *divergence*) значи раздвојување, т.е. оддалечување на спротивни страни. *Дивергентни линии* се оние линии што се оддалечуваат една од друга. Во фигуративна смисла, *дивергенција* значи различност, спротивност, несогласување, разминување во мислењата. (спротивно: *конвергенција*).

**диегезис**

Терминот *диегезис* (*diēgēsis*) или *диегега* значи раскажување од почетокот до крајот, односно опширно излагање. *Диегезис* е, всушност, претставување на ликови, настани, дејства и слично преку раскажување или, пак, со прераскажување. Во антиката се прави разлика помеѓу *диегезис* (раскажување или прераскажување) и *мимезис* (подражавање, имитирање, симулирање, односно претставување на настаните преку лица што дејствуваат, како основна особина на драмските книжевни видови). (да се види: *мимезис*).

**дијалогизам**

Терминот *дијалогизам* е произлезен од теориската работилница на Михаил Бахтин. Во општи рамки, Бахтин зборува за меѓусубјективните односи на *Јас* (односно *светот-за-мене*) и *Другиот* (односно *светот-за-другиот*), а под *Третиот* се подразбира оној културен код којшто ги овозможува тие односи. На книжевноста се гледа како на непрекинат дијалог помеѓу временските димензии на минатото, сегашноста и иднината. Дијалогизмот ја подразбира упатеноста на текстовите еден кон друг, односно текстот живее само допирајќи се со друг текст. Од терминот дијалогизам, односно од Бахтиновите теориски елаборации, произлезе терминот *интертекстуалност*, а во теоријата него го вовеле Јулија Кристева. (да се види: *интертекстуалност*; *транстекстуалност*; *хипертекст*; *хипотекст*).

**дијахронија**

Преглед на историскиот развој на некоја област. На пример, кога зборуваме за дијахронија на поезијата тогаш мислиме на преглед на историскиот развој на поезијата како книжевна форма. Кога зборуваме за дијахрониска лингвистика, пак, тогаш мислиме на истражувања што се насочени кон проучување (преглед) на историјата на јазикот.

**дискурс**

Терминот *дискурс* (лат. *discursus*), во основа, значи говор, беседа, предавање, излагање. *Дискурс* е, всушност, текст, односно врзан текст под што се подразбира и начинот на употребата на речениците во неговите поголеми целини. Тоа значи дека терминот *дискурс* го опфаќа и стилот на излагање во однос на темата или, пак, на подрачјето на дејноста во кое се појавува. Во таа смисла, се зборува за *книжевно-уметнички дискурс*, *научен дискурс*, *политички дискурс* и слично.

**драма**

Терминот *драма* (од *дрџма/ drama = дејство, акција*) се однесува на подражавачките (миметичките) книжевно-уметнички дела во дијалогска форма. Може да се изделат неколку значења на овој термин: а) драма е книжевен род, односно еден од трите основни книжевни родови кој ги опфаќа сите книжевни видови од книжевноста пишувана во дијалогска форма; б) драма е драмски вид кој се појавува во 18 век кога со терминот *драма* биле означувани француските сентиментални драми во кои се обработувале современи теми од секојдневниот живот во прозна форма, а во втората половина на 19 век и во форма на стих; в) драма е драмски вид (во одредени класификации на книжевниот род драма) со кој се обележуваат драмите што не припаѓаат на видовите трагедија или комедија, а овој вид уште се нарекува и драма во потесна смисла на зборот. Земајќи ги предвид основните карактеристики на драмата како конкретно книжевно дело, односно како творба која ѝ припаѓа на драмската книжевност, дефиницијата за драмата би била следна: драмата е книжевно-уметничко дело што е напишано во форма на дијалог и во кое настаните се претставуваат со подражавање преку лица (ликови) коишто физички и вербално дејствуваат.

### Друг (Другост)

Терминот *Друг* (анг. *other*; фр. *autre*; гер. *Andere*) е воведен во херменевтиката и во психоанализата и тоа од различни перспективи, а широката примена ја доживеа со постструктурализмот. (Biti, 1997: 73). Со текот на времето овој културолошки термин добивал различни значења. Меѓутоа, во еден сублимиран вид би можело да се рече дека терминот *Друг* (*Другост*, *Друго*) ги содржи во себе следните компоненти: а) прашањата на интеракцијата на личност со личност; б) прашањата на интеракцијата на личност со исказ, односно со текст; в) прашањата на временски и просторно оддалечената комуникација меѓу различните култури. (Biti, 1997: 75). За дијахронијата на терминот *Друг* (*Другост*) да се погледне мошне солидниот предговор на Иван Џепаровски во „Аспекти на другоста“. (Џепаровски, 2007: 7-25).

### егзегеза

Терминот *егзегеза* (*egzēgēsis*) значи објаснување, толкување, интерпретирање на одреден текст. На почетокот, терминот *егзегеза* означувал толкување на текстови од Библијата (Свето писмо) со цел да се добие прифатливо објаснување за нејасните места во библиските книги. (Rečnik književnih termina, 1991). Денес овој термин во книжевната теорија значи и анализа, толкување, објаснување, интерпретирање, разјаснување на кој било книжевен текст.

### еквивалентност

Истост, идентичност. Настојување (тенденција) во поезијата зборовите што се различни по значење да се постават во максимално еднаква позиција. Ова е една од суштинските особености на поезијата во однос на нејзината лексичко-семантичка структура. Имено, зборовите што имаат различно (па дури и спротивно) значење во природниот (неуметничкиот) јазик, во песните (во поезијата) добиваат исто (еквивалентно) значење (семантика). (да се види: *паралелизам*).

### експликација

Значење коешто директно произлегува од даден исказ. Буквалното значење на терминот *експликација* (од лат. *explicatio*) е објаснување, разјаснување, толкување, прикажување, излагање. Придавката *експлицитен* значи директен, отворен, јасен. Терминот *експликација* е со спротивно значење (антоним) од терминот *импликација*.

### енкодирање

Процес на внесување на информација во пораката, односно создавање на порака која во себе има (со себе носи) одредена информација. Енкодирањето подразбира избирање (селекција) на единици од кодниот систем и нивно комбинирање со што се создава низа од единици наречена порака. Во процесот на комуникација енкодирањето го врши адресантот, односно испраќачот на пораката (да се види: *декодирање*; *код*).

### епитаф

Овој термин прво означувал натпис на гроб, во поетска или во прозна форма, во кој концизно се наведуваат типичните карактеристики на покојникот, неговите заслуги, желби и слично. Постојат епитафи што се пишуваат со сериозен тон, но и такви што се напишани со шеговит, духовит, па дури и со саркастичен израз. Најстарите познати епитафи потекнуваат од античките египетски саркофази и мртвовечки ковчези. Некаде во втората половина на 16 век, во времето на преминот од средновековието во новата ера, а тоа е периодот на европската ренесанса како книжевна епоха, епитафот добива книжевен карактер, односно станува книжевен лирски вид. Во таа смисла, епитафот веќе се трансформира во рефлективна песна во која поетите ги изразуваат своите мисли, ставови и чувства за животот и за смртта.



**ескапизам**

Под терминот *ескапизам* (анг. *escape* = *побегне, побегнува; бегство, бегање*) се подразбира бегање од стварноста, од реалноста, од реалниот живот, како и избегнување на обврските и на одговорноста. Во книжевноста многу често се појавуваат ликови во чии семантички полиња може да се препознае *ескапизмот*, односно бегањето од стварноста, како филозофија на живеењето.

**еуфонија**

Еуфонијата (*euphōnía*) претставува хармонија (усогласеност, согласност) на звуците, односно милозвучност, благогласност. Во една поширока смисла, терминот еуфонија се однесува на звучно (гласовно) уредениот систем во поетскиот јазик којшто е особено изразит (впечатлив) и семантизиран во стихот. Таа милозвучност (еуфоничност) во поезијата како стихувана литература (книжевност) се постигнува со правилно повторување на одделни јазични единици, особено на гласовите. Најчесто се вели дека еуфонијата во поезијата се постигнува со римата, асонанцата, алитерацијата и ономотопејата, иако, на пример, во групата на фонолошките стилски фигури (фигури на звучење/ метаплазми) постојат и други стилски фигури што подразбираат правилно повторување на јазични единици како што се парономазија, анафора, епифора, симплоха, анадиплоза и други со кои, исто така, се постигнува еуфонија, односно звучна (гласовна) хармонија во стихот, но и во целата песна.

**импликација**

Значење што се добива по индиректен пат од еден или од повеќе искази. Импликацијата, всушност, е подразбирање на едно нешто врз основа на нешто друго. Клучен принцип при изведувањето на импликациите е она што се нарекува логичко изведување на заклучоци од еден или од повеќе искази. На пример, од реченицата: „Тој има 20 години и студира“, по пат на логично заклучување можеме да ги изведеме импликациите дека станува збор за млад човек од машки пол којшто е академски граѓанин (студент).

**имплицитен автор**

Еден од чинителите (конституентите) на наративната трансмисија, односно на наративниот комуникациски канал (пренос на сложената раскажувачка структура од адресантот до адресатот) составен од шест елементи: *реален автор, имплицитен автор, наратор, наратер, имплицитен читател* и *реален читател*. Во тој контекст (на наративната трансмисија) синтагматскиот термин *имплицитен автор* го означува „второто јас на писателот“, односно севкупноста на етичките норми што се кодирани во едно книжевно наративно дело. Под *имплицитен автор*, всушност, се подразбира системот од идеолошки норми што е кодиран во една раскажувачка структура.

**имплицитен читател**

Еден од чинителите (конституентите) на наративната трансмисија, односно на наративниот комуникациски канал (пренос на сложената раскажувачка структура од адресантот до адресатот). Наративниот комуникациски канал е составен од шест елементи: *реален автор, имплицитен автор, наратор, наратер, имплицитен читател* и *реален читател*. Терминот *имплицитен читател* го означува претпоставениот читател кому му се наменети идеолошките норми како „познати“ за декодирање. Или, аналогно на *имплицитниот автор*, би можеле *имплицитниот читател* да го детерминираме како севкупност од етички норми, односно како систем од идеолошки норми што ќе се декодира во текот на восприемањето на книжевното дело од страна на хипотетичниот (претпоставениот) реципиент.

**индиција**

Знак, предзнак, карактерна ознака, симптом (кај болестите). Глаголот индицира (лат. *indicare*) значи навестува, најавува, упатува, укажува. На пример, чадот е индиција (знак, предзнак, навестување, упатување) за оган („Каде што има чад, има и оган“).

### **индукција**

Индукција (лат. *inductio*) претставува метод на проучување (истражување) со чија помош се носат заклучоци од поединечното (посебното) за општото, односно од случајното кон законитото. Индукцијата е, всушност, метод со кој се изведуваат општи заклучоци (законитости) врз основа на набљудување и анализирање на детали (поединости), односно спознание добиено врз основа на искуството. Индукцијата е метод на истражување што е доминантен во природните науки. (спротивно: *дедукција*).

### **интерпретација**

Толкување, објаснување, излагање. Толкување, објаснување на содржината или смислата на нешто (на некој текст, книга, закон итн.). Според тоа, во однос на прозата, терминот *интерпретација* значи толкување, објаснување на содржината или на смислата на конкретно прозно книжевно-уметничко дело (роман, расказ, драма и слично). Во однос на поезијата, пак, терминот интерпретација значи толкување, објаснување на содржината или смислата на конкретно стихотворно книжевно дело (еп, песна драма и слично). (да се види: *декодирање; егзегеза*).

### **интертекстуалност**

Термин што во науката за книжевноста, односно во книжевната теорија, го вовеле Јулија Кристева и што, во основа, значи преплетување (пресекување) на текстови во рамките на еден текст. *Интертекстуалноста*, всушност, означува „дијалог“ на еден текст со друг текст, појава на траги на еден (стар) текст во друг (нов) текст. Со тезата за интертекстуалноста се промовира идејата дека не постои сосема нов текст затоа што во секој текст се наоѓаат елементи на стар текст или, како што нагласува Венко Андоновски, „интертекстуалноста е поим со кој се покажува дека не постои ’чист‘ идентитет на текстот и дека во секој ’нов‘ текст се впишуваат траги (цитати, цитирани културни и естетски кодови, ’културни откритија‘, клишеа, дискурси) од други, претходни или истовремени текстови“. (Андоновски, 2011: 98). Терминот *интертекстуалност* гравитира кон термините *дијалогизам, текстуална трансценденност, транстекстуалност, интердискурсивност, интердискурзивност*. Катица Кулавакова нагласува дека „интертекстуалните односи и нивната научно-теориска класификација, т.е. типологија, ја надминуваат сферата на текстуалноста и влегуваат во доменот на културата и стварноста, при што се реализираат следниве типови интертекстуални односи: 1. однос меѓу еден и друг книжевен текст; 2. однос меѓу еден книжевен текст и други преткнижевни текстови; 3. однос на еден книжевен текст и други некнижевни текстови од доменот на духовните и егзактните науки; 4. однос меѓу книжевен текст и одреден контекст од којшто тој текст може да се инспирира, да се мотивира; 5. однос на еден книжевен текст кон другите медиуми: филм, театар, музика, сликарство, електронски медиуми и слично“. (цитирано според: Илиевски, 2005: 76). (да се види: *транстекстуалност*).

### **интерференција**

Заемно засилување, слабеење или поништување на бранови (звучни, светлосни, електрични) при нивното судирање. Во лингвистиката, интерференцијата на јазици подразбира контакт на два или повеќе јазици при што доаѓа до навлегување на одделни елементи од еден јазик во друг јазик (или во други јазици), пред целосното интегрирање на тие елементи во конкретниот систем на другиот јазик.

### **интонација**

Интонација (лат. *intonatio*) претставува произведување на тон. Во лингвистиката, интонацијата се однесува на нагласувањето, односно истакнувањето на одделни гласови, зборови или други делови од говорот. Конкретно во синтаксата, интонацијата подразбира варирање на основниот тон во рамките на реченицата. Тоа значи дека интонацијата го подразбира и акцентот, т.е. тонскиот карактер на акцентот (зборовен и реченичен). Како прозодиска категорија, интонацијата му додава на исказот дополнителни информации, а тоа може да се бележи и со интерпункциски знаци.

**јунак**

Терминот *јунак* го означува *главниот лик* во едно книжевно дело. Тоа е лик што е носител на дејството, учесник во дејството и олицетворение на идејата што ја носи во себе самото книжевно дело. Често во книжевните дела *јунакот* е и знак (главен лик-знак) низ кој се пресекуваат основните тенденции или противречности на некое време, на некој народ или, пак, на некоја култура. Во врска со *јунакот во сказната*, Владимир Проп вели дека „јунакот на волшебната приказна е лик кој е или директна жртва на дејството на нанесувачот на штета во заплетот (односно кој чувствува извесен недостиг), или се согласил да ја ликвидира несреќата или недостигот на друго лице. Во текот на дејството јунакот е лице кое се снабдува со волшебното средство (волшебниот помошник) и го користи или се служи со него“. (Проп, 2009: 74-75). Покрај тоа, Проп разликува два вида на *јунак* во сказните: *јунак-трагач* и *јунак-жртва*.

**калиграм**

Калиграмот како поетска форма потекнува од антиката од таканаречената *carmina figurata*, односно *carmen figuratum* или *песна-слика*. Калиграмот бил особено негуван во барокот, но се појавува и во подоцнежната книжевност. Како графички стих калиграмот упатува на симболичното значење на песната (*technopaignija*). Тоа се, всушност, песни во кои поетската форма создава значење, синтаксата генерира семантика. Во поновата светска книжевност калиграмот го возобнови Гијом Аполинер кој во 1914 година ги објави своите први калиграмски песни што тој ги нарекува „лирски идеограми“. Веќе во 1918 година Аполинер ја објави својата поетска збирка со наслов „Калиграми“ што претставува смел чекор кон симбиозата на уметноста на зборот и сликарската уметност. Мошне илустративни се неговите песни-слики во форма на дожд, човек, Ајфелова кула, коњ итн.

**кардинална функција**

Клучен термин од наратолошкиот модел на Ролан Барт. *Кардиналните функции* (*гнездата, јадрата, нуклеусите*), според Барт, претставуваат вистинско „месо“ на раскажувањето (или на фрагмент од раскажувањето). Тие се „поважни“, „позначајни“ за раскажувањето во однос на катализите (да се види: *катализа*). *Кардиналните функции* се моменти на „ризик“ на раскажувањето. Една кардинална функција се поврзува со дејство кое отвора (или воведува или, пак, затвора) некоја последична алтернатива за текот на приказната, дејство кое вклучува некоја несигурност, некаков „ризик“: ако во еден наративен фрагмент свони телефонот, подеднакво можно е да се одговори или да не се одговори на телефонскиот повик, што секако ќе резултира со поведување (движење) на приказната во оваа (ако се одговори на повикот) или во онаа (ако не се одговори на повикот) насока, односно во една насока (ако се одговори на повикот) или во друга насока (ако не се одговори на повикот). *Кардиналните функции* (*нуклеусите, јадрата, гнездата*) се поткласа во рамките на класата *функции*.

**катализа**

Еден од суштинските термини во наратолошкиот модел на Ролан Барт. *Катализите* (или *катализаторите*) се наративни единици кои го „исполнуваат“ наративниот простор што ги дели кардиналните функции (да се види: *кардинална функција*). Катализите, всушност, се помошни (подредени) бележења што се прибираат околу една или околу некоја друга кардинална функција. *Катализите* се помалку „важни“, помалку „значајни“ за раскажувањето во однос на кардиналните функции. Тоа се наративни единици чија функционалност е стишана, паразитска. *Катализите* се само последични анализи. *Катализите* располагаат со зони на сигурност, на одмори, на раскошност. Тие не се непотребни во раскажувањето, туку имаат послаба функционалност во однос на кардиналните функции: *катализите* може да имаат некоја слаба функционалност, но таа функционалност воопшто не е нула. *Катализите* го забрзуваат или го забавуваат раскажувањето. *Катализите* ги поврзуваат кардиналните функции (јадрата), односно тие се сврзувачко наративно ткиво меѓу кардиналните функции.

#### КОД

Терминот *код* (лат. *codex*) прво означувал збир од сите договорени знаци за комуницирање преку телеграф. Подоцна, во теоријата на информацијата, терминот *код* го има речиси истото значење како терминот *јазик*. Кодот, всушност, е збир од сите инваријантни единици со кои располага комуникацискиот систем и збир од сите правила со чија помош тие единици се комбинираат во процесот на комуникацијата. Со изборот (селекција) и со подредувањето (комбинација) на тие единици се добива низа што се нарекува порака којашто во себе содржи одредена информација. Во таа смисла, за секое книжевно-уметничко дело може да се рече дека е порака.

#### КОМЕДИЈА

Еден од двата драмски вида што се појавуваат уште во антиката (заедно со трагедијата). Комедијата (хел. *κομωδία* / лат. *comedia*, од *κόμος* што значи *весела поворка* и *ὥδή* што значи *песна*) е драмско книжевно дело во кое се подложуваат на потсмев негативните особини на индивидуата или негативните појави во општеството. Во неа доминираат ликови и настани од секојдневниот живот. Комичниот ефект се постигнува со потенцирање на неусогласеноста меѓу способностите и можностите на ликовите, од една страна, и нивните желби, копнежи и стремежи, од друга страна. Комичните јунаци најчесто се вообразени, скржавци, страшливци, ограничени, кариеристи и слично. Првата определба за комедијата ја наоѓаме во расправата „За поетиката“ од Аристотел: „Комедијата е, како што рековме, подражавање на попусти луѓе, само сепак не на сосема лоши, ами на она што е кај нив грдо, од коешто смешното е само еден дел; зашто смешното е некаков недостаток и безболна грдост што не донесува голема штета, како што, наедно, и смешното лице е нешто грдо и искривено но без болка“. (Аристотел, 1990: 43). Врз основа на темите и начинот на кој се обработува комичното се разликуваат неколку подвидови на комедијата: *психолошка комедија*, *општествена комедија*, *комедија на интриги*, *комедија дел арте* (*commedia dell'arte*), *гротеска* и слично. (да се види: *трагедија*).

#### КОНВЕРГЕНЦИЈА

Терминот *конвергенција* (лат. *convergentia*) значи заемно приближување, односно стремеж кон иста цел, стремеж кон заемно приближување на некои особини или својства на појавите. На пример, во математиката терминот *конвергенција* значи стремеж на две линии да се состанат и да се пресечат во една точка. Во таа смисла, терминот (глаголот) *конвергира* значи заемно се приближува, се здружува во една точка, се стреми кон иста цел. (спротивно: *дивергенција*).

#### КОНФОРМИЗАМ

Под терминот *конформизам* се подразбира прилагодување, согласување, прифаќање на нечие мислење заради користољубие. Според тоа, терминот *конформист* се однесува на човек којшто е лесно приспособлив кон разни околности, односно човек што ја практикува линијата на послаб отпор. *Конформизам кон општеството* значи безусловно и безмисловно прифаќање на сите норми што едно општество ѝ ги наметнува на индивидуата, независно од тоа дали се тие полезни или штетни за таа индивидуа. Врз основа на тоа, *неконформист* е човек (лик, кога станува збор за книжевно дело) којшто не ги прифаќа општествените (цивилизациските, културните) норми што се штетни за индивидуата (единката, поединецот), односно што не одат во прилог на благосостојбата на индивидуата.

#### ЛИК

*Ликот* е еден од најзначајните структурни елементи на наративните текстови. Постојат бројни теориски стратегии за дефинирање на *ликот* како што се, на пример, психолошката стратегија (поистоветување на *ликот* со поимот за *личноста*) и социолошката стратегија (елаборација на односот меѓу *ликот* и *заедницата*). Овде ја наведуваме *семиолошката дефиниција за книжевниот лик* за која сметаме дека е сеопфатна и ги рефлектира сите аспекти на терминот *лик*. Семиолозите го детерминираат *ликот* како *знак*. На пример, Филип Амон вака го дефинира ликот: „Празна‘ морфема на почеток (таа нема значење, има

само контекстна референтност), ќе стане 'полна' дури со последната страница на текстот, кога ќе завршат различните трансформации чиј носител и дејствител (агент) била таа". (Амон, 1996: 247-248). Според Јуриј Лотман, *ликтот* е збир од диференцијални црти, односно од диференцијални признаци. За Алжирдас Грејмас „ликтот во романот... се создава постепено од последователни фигуративни нотации распределени по целата должина на текстот; тој веќе на последната страница, благодарение на помнењето на читателот, ја развива својата слика (фигура) во целост". (Greimas, 1978: 120). Цветан Тодоров, исто така, го определува *ликтот* како знак кој се полни со значења во текот на конструирањето на наративната програма. И кај Тодоров *ликтот* е форма којашто на почетокот е без значење, односно за него *ликтот* е „празна форма што треба да ја исполнат различни предмети (глаголи и атрибути)". Сето тоа значи дека за семиолозите *ликтот* е збир од својства што нему му се припишуваат од почетокот до крајот на наратијата. Тој збир од интегрантни единици (атрибути, својства, семи) на ликот во наратологијата се нарекува *семантичко поле на ликот*.

### ликови-анафори

Врз основа на тројната поделба на семиологијата (*семантика, синтакса и прагматика*), Филип Амон издвои три типа знаци (*референти, деиктици, анафори*) од што изврши типологија на ликовите во три категории: *ликови-референти, ликови-деиктици* и *ликови-анафори*. *Ликовите-анафори* се елементи кои упатуваат на претходниот или на последователниот тек на раскажувачката структура (назад или напред во текстот) со што вршат кохезивна (сврзувачка) функција во дискурсот. Со ликовите-анафори се постигнува ефект на референтност кон сопствениот систем на конкретно книжевно дело. Тоа се мнемотехнички (потсетувачки) знаци за читателот. На пример: ликови на претскажувачи, ликови што се надарени со меморија и слично. Основните атрибути на овој тип ликови се: сонот што нешто претскажува, сеќавањето (споменот), цитирањето на предци итн. (да се види: *ликови-деиктици* и *ликови-референти*).

### ликови-деиктици

Според Филип Амон, оваа категорија ликови, односно *ликовите-деиктици* се признаци за присутноста на авторот во текстот, за присутноста на читателот или, пак, на тие што него го застапуваат. На пример: хорот во античката трагедија, соговорниците на Сократа, соговорниците на раскажувачите во романот „Скакулци“ од Петре М. Андреевски, раскажувачот („Јас“) во романот „Вештица“ од Венко Андоновски кој му се обраќа директно на читателот, ликови гласници, раскажувачите (нараторите), ликови на сликари, писатели, артисти, дрдорковци итн. (да се види: *ликови-анафори* и *ликови-референти*).

### ликови-референти

За *ликовите-референти*, како една од трите категории ликови, Филип Амон вели дека тоа се „историски ликови (Наполеон III во *Ругон-Макарови*, Ришелје кај А. Дима...), митолошки (Венера, Зевс...), алегориски (љубовникот, суртукот...).

Сето тоа упатува на целосно и цврсто значење, имобилизирано од дадена култура, со стереотипизирани улоги, програми и служби, а пак нивната читливост зависи од степенот на учество на читателот во таа култура (тие мора да бидат *научени* и *препознати*, односно „прочитани“). Интегрирани во нешто искажано, тие суштински ќе служат за референцијално 'закотвување' со што се упатуваат кон големиот текст на идеологијата, на клишеата или пак на културата". Ликовите-референти го обезбедуваат т.н. 'стварносен ефект'. (Амон, 1996: 241). (да се види: *ликови-анафори* и *ликови-деиктици*).

### логаед

Во антиката терминот се однесувал на стих составен од различни метрички стапки па затоа се нарекува уште и *мешовит стих*. Во силаботонската версификација, овој термин означува правилно менување на стапки или стихови со разни метри.

### ЛОГИКА

Логиката (*logos* = разум, расудување) е наука за законите на човековото мислење и за карактерот и настанувањето на поимите, судовите и заклучоците. *Формалната логика* се однесува на елементарните принципи и облици на правилното размислување. *Формалистичката логика* е метафизичка наука што ги проучува надворешните облици на мислењето независно од нивната содржина. Покрај тоа, терминот *логика* означува разумност, правилност, внатрешна законитост, внатрешна мисловна условеност, смисла, но и сфаќање, расудување, здрав разум. Во неговото преносно значење, терминот *логика* означува закономерност во начинот на размислување, разумност, смисла.

### МИМЕЗИС

Терминот *мимезис* (*mimesis*) значи *подражавање, имитирање, симулирање, покажување*. Има разлики во сфаќањето (поимањето) на овој термин во антиката. Според Платон, постои еден свет на идеи, свет на чисти форми и реалниот свет, всушност, е одраз, сенка, имитација (*мимезис*) на тие чисти форми. За разлика од Платон, Аристотел смета дека постои еден реален свет на материјата и дека сета уметност претставува подражавање (*мимезис* = *имитирање*) на луѓето и на природата. Но, тоа не е пасивно отсликување на природата и на човековиот свет, туку надградување на природата, при што се исполнува (пополнува) она што природата не може да го заврши. Во една општа смисла, *мимезис* е претставување на настани преку подражавање (имитирање, симулирање) што е својствено за драмата, а дијегезис е претставување на настани преку раскажување, односно прераскажување, што е својствено за наративните книжевно-уметнички дела – еп, роман, повест, новела, расказ и слично. (да се види: *дијегезис*).

### МОДЕРНИЗАМ

Модернизам (лат. *modernismus* што значи *нов, современ, кој е соодветен на најновиот вкус*) е книжевна епоха која во европската литература се појавува кон крајот на 19 век како реакција и како спротивност на книжевната епоха *реализам*. Општите особености на модернизмот како книжевна епоха може да се подведат под следните определби: „дисхармоничен сензибилитет; индивидуализам; бегство од реалноста и песимистички настроенија; свртување кон внатрешниот човеков живот, односно кон психолошкото; истакнување на чувственоста, субјективноста и на ирационалното; потрага по новото што творечки се реализира како нов сензибилитет изразен преку нови уметнички средства и облици, преку богатството на изразните форми и преку разновидноста на мотивско-стилските обележја; истакнување на естетскиот критериум и слично“. (Rečnik književnih termina, 1991: 480). Модернизмот, всушност, е една сложена книжевна епоха составена од поголем број различни и разновидни книжевни правци како што се симболизам, импресионизам, експресионизам (кој се манифестира и како футуризам, дадаизам, зенитизам), надреализам и егзистенцијализам.

### НАРАТЕР

Терминот *наратер* е еден од чинителите (конституентите) на наративната трансмисија, односно на наративниот комуникациски канал (пренос на сложената раскажувачка структура од адресантот до адресатот) составен од шест елементи: *реален автор, имплицитен автор, наратор, наратер, имплицитен читател и реален читател*. *Наратер* е оној или она (некој или нешто) што ја слуша (или ја чита) нарацијата од раскажувачот во самото книжевно наративно дело, оној (или она) кому му е упатено раскажувањето во самото дело. Најчесто, *наратер* е некој лик во нарацијата или, пак, некои ликови затоа што во еден наративен текст може да има и повеќе *наратери*. Но, треба да се потенцира дека *наратерот* не се јавува во секој книжевен наративен текст, односно *наратерот* не е задолжителен елемент на нарацијата. (да се види: *имплицитен автор; имплицитен читател; наратор*).

**наратологија**

Научна поддисциплина во рамките на теоријата на книжевноста. *Наратологијата* е наука што се занимава со проучување (истражување) на структурите на раскажувачките (наративните) книжевно-уметнички дела. *Наратологијата*, всушност, е книжевно-теориска спознајна дисциплина чијашто цел е да открие некаков вид граматика на книжевните постапки во раскажувачкиот текст.

**наратор**

Терминот *наратор* (лат. *narrator*) значи *раскажувач*. *Нараторот* е, всушност, субјект на дискурсот, оној што кажува, односно оној што раскажува за дејството, за настаните во едно книжевно дело. Терминот *наратор*, имено, се однесува на *наративниот глас*, односно тоа е глас кој ја преземе одговорноста за раскажувачкиот исказ.

**нарација**

Терминот *нарација* (лат. *narratio*) значи *раскажување, кажување*. *Нарацијата*, односно *раскажувањето*, претставува предочување (излагање) на одредени настани во нивниот хронолошки редослед (да се види: *фабула*) или, пак, во една специфично организирана форма определена од самиот автор (да се види: *сижсе*). *Нарацијата* како постапка за претставување на одредени настани се практикува во беседништвото (ораторството), историјата (историографијата) и во книжевноста (литературата).

**новела**

*Новела* е книжевен вид во рамките на книжевниот род *епика*. *Новелата* претставува кратко епско дело во проза со неочекуван и ненадеен крај. Според обемот, *новелата* е меѓу расказот и повеста. *Новелата* опишува еден настан или авантура на мал број ликови. Настанот се случува во краток временски период. Дејството е динамично и интересно, а брзо настануваат неочекувани пресврти кои кај читателот предизвикуваат чудење и задоволство.

**објект**

Терминот *објект* има бројни значења во разни области (научни дисциплини) и во разни контексти. Во општиот модел за сказната на Владимир Јаковлевич Пропп (во неговата книга „Морфологија на сказната“), *објектот* ја претставува целта на потрагата (на јунакот или на некој друг лик). Во актантниот модел на Алжирдас Жилиен Грејмас *објект (O)* е еден од шесте актанти (актантни функции) покрај субјектот (S), адресантот (испраќач/ A1), адресатот (примач/ A2), помошникот (P) и противникот (Pr.). Во овој модел на Грејмас *објект (O)* е актант (актантна функција) што ја претставува целта кон која се стреми субјектот. Тоа е предметот на желбата на субјектот.

**палимпсест**

Примарното значење на терминот *палимпсест* се однесува на ракопис на пергамент или поретко на папирус напишан над првобитниот текст што е избришан со цедење или истружен со нож. Затоа, палимпсестот уште се нарекува и *кодекс рескриптус (codex rescriptus)*. Бришењето на стариот текст се вршело од практични причини – поради недостиг од пергаменти за пишување. Со помош на современата технологија, на пергаментот или на папирусот може да се прочита и стариот, избришаниот текст. Покрај тоа, како секундарно значење, терминот *палимпсест* во книжевната теорија означува книжевен феномен кој подразбира рефлектирање на некој претходен стар текст препознатлив како вербална секвенца од која може да се насети некаква потисната мисла, односно како текст над текстот или како посебна форма на интертекстуалноста. (да се види: *интертекстуалност; транстекстуалност; хипертекст; хипотекст*).

**палиндром**

Стих кој подеднакво гласи кога се чита и од почетокот кон крајот и од крајот кон почетокот. Истото се однесува и на зборовите со таква особеност. На пример: *поп, потоп, кулук* и сл. Јуриј Лотман во книгата „Семиосфера“ (Лотман, 2006: 88) го наведува познатиот латински

палиндром чие авторство црквата му го припишувала на самиот ѓвол: *Signa te signa temere te tangis et angis* (Крсти се, крсти се, и без да знаеш со тоа ме навредуваи и ме гушии) / *Roma tibi subito motibus ibit amor* (Рим, со тие знаци-гестови ти однадеж предизвикуваи љубов кон себе).

### папирус

Зборот *папирус* (*papyrus*) означува материјал (листови) за пишување во античко време што се произведувал во стариот Египет од срцевината на растението *Cyperus papyrus* коешто денес е изумрено. Исто така, овој збор се однесува и на самиот ракопис напишан на листови изработени од споменатото растение. Најголем број вакви ракописи на папирус се пронајдени во Египет.

### паралелизам (семантички)

Во поезијата овој термин се однесува на семантичкото (значенско) изедначување на зборовите коишто во природниот (неуметничкиот) јазик имаат различно, па дури и спротивно значење. Односно, зборови коишто во природниот јазик имаат различно значење, во песните добиваат исто (еквивалентно) значење (семантика). Според Јуриј Лотман, паралелизмот е основниот механизам на поетскиот јазик. (да се види: *еквивалентност*).

### парономазија

Употреба на зборови со иста звучност кои се со различно, а често и со спротивно значење. Игра на зборови што се базира врз сличноста на нивното звучење. На пример, *лудиот Лудвиг, масна маска, Преспав во Преспа*. Во лексикологијата, *паронимите* се зборови што се блиски по изговор, а имаат различно значење. На пример, *адресант – адресат, статус – статут, ментален – метален, литургија – летаргија* и слично.

### пергамент

Зборот *пергамент* (лат. *pergamena*) значи материјал за пишување во антиката и во средниот век специјално изработен од кожа од теле, овца, коза или магаре. Терминот *пергамент* означува и стар ракопис пишуван на соодветно подготвена животинска кожа.

### пертиненција (семантичка)

Терминот *пертиненција* (лат. *pertinere*) се однесува на еден од суштинските лингвистички закони во синтагматиката и во синтаксата што подразбира неопходност од значенска соодветност (*семантичка пертиненција*) меѓу составните единици на целината (синтагма или реченица). На пример, во синтагмата *каменот се скрши* имаме семантичка пертинентност помеѓу субјектот и предикатот, но во синтагмата *каменот се смее* отсуствува законот за семантичка пертиненција, односно имаме семантичка непертинентност. Ваквото „изневерување“ на законот за семантичка пертиненција е генератор на фигуративни изразни средства, односно на стилски фигури, а тоа особено се однесува на фигурите на содржина (семантички и логички стилски фигури).

### повест

*Повеста* е книжевно прозно дело што се јавува како книжевен вид во рамките на книжевниот род *епика*. *Повеста*, всушност, е средно епско дело во проза. Структурата на повеста е посложена отколку во расказот и во новелата. Во него се опишуваат повеќе настани и ликови. Дејството се одвива во повеќе вкрстени и паралелни линии кои потоа се усогласуваат во една целина. Според својот обем, *повеста* се наоѓа меѓу новелата и романот.

### поезија

Терминот *поезија* (*ποίησις* / *poiesis* = *творење, создавање*) датира уште од античкиот период. Од антиката до денес придобивал повеќе значења: а) сета уметност сфатена како мимезис (подражавање на стварноста); б) сета уметничка литература; в) литературно творештво во форма на стих, односно ритмичен сликовит говор во стихови; г) сите поетски



дела на некој народ или од определен период (стилска формација), на одделен автор, на група автори и слично; д) фигуративно значење: красота, убавина, волшебство. Денес терминот *поезија* најчесто значи книжевно творештво во форма на стих. Тоа значи дека под терминот *поезија* се подведуваат следните форми од книжевното творештво: а) лирски книжевни видови во стих; б) епски книжевни видови во стих (епска песна, еп, роман во стихови); в) лирско-епски книжевни видови (поема, балада, романса); г) драма во стих (на пример, античката трагедија и комедија).

#### поетика

Терминот потекнува од античкиот период (*ποιητικός* / *poiētikōs* = *поетски*, во врска со *поезијата*). Во текот на историскиот развој на науката за книжевноста, овој термин добивал различни значења и толкувања. Меѓу нив се и следните основни значења на овој термин: а) во античкиот период со терминот *поетика* се означува научната (спознајна) дисциплина за проучување на особините на сета уметност (еп, драма, музика итн.); б) терминот *поетика* се однесува на сета наука за книжевноста; в) терминот *поетика* е синоним за теорија на книжевноста; г) *поетика* е систем на поетски облици и принципи на некоја поетска книжевност или на некој поет (на пример, поетиката на романтизмот, поетиката на реализмот, поетиката на Блаже Конески, поетиката на Гане Тодоровски и слично); д) терминот *поетика* ја означува теоријата на поезијата, односно теорија на книжевноста во стихови.

#### позитивизам

Позитивизмот (*фр. positif* = *сигурен, извесен, реален, стварен, фактички, искусствен, позитивен*) како посебен методолошки систем за проучување на книжевноста се појави во втората половина на 19 век и овој метод го постави авторот во центарот на вниманието при проучувањето на книжевноста. Фундаменталната теза на позитивистичкиот метод е дека смислата на книжевното дело може објективно да се утврди врз основа на познавањето на фактите од животот на авторот, а покрај тоа, позитивистите сметаат дека треба да се проучува психологијата на авторот за да се разбере неговото книжевно-уметничко творештво во целина, но да се проучуваат и општествените услови во кои се појавило едно книжевно дело. Во тој контекст, Солар ги нагласува биографизмот, историцизмот и психологизмот како три суштински елементи преку кои овој метод станува препознатлив. (Solar, 1987: 215-216). Ова тројство (биографизам, историцизам, психологизам) Катица Кулавакова го дополнува уште со социолошките околности во коишто едно дело е создадено и во коишто еден автор твори, кон што додава и цел еден список од термини коишто мошне солидно го отсликуваат позитивизмот: реализам, објективност, детерминизам, генеза, каузалност, социологизам, историцизам, биографизам, психологизам, раса, место, околина и време, епоха, фактицизам, сциентизам, законитост. (Кулавакова, 1999: 65).

#### поливалентност

Термин позајмен од хемијата. Во хемијата, поимот поливалентност подразбира својство на некои хемиски елементи и соединенија да се соединуваат (врзуваат) со повеќе едновалентни атоми и атомски групи. Терминот *валенција*, всушност, е мерка за способноста на еден атом од некој хемиски елемент да врзува атоми на други хемиски елементи. Според тоа, во книжевноста терминот *поливалентност* би подразбирал способност на еден збор (или на еден говор) да се врзува во/со значењето на други зборови (или говори) што постојат во нашата свест. Или, поедноставно кажано, поливалентноста значи способност на еден збор да се врзува со многубројни значења во зависност од контекстот.

#### полисемија

Повеќезначност, односно појава кога еден збор има повеќе значења. На пример, зборот *полн* има значење *пополнет* и *дебел*. Оваа карактеристика на јазикот е особено присутна во поезијата каде што зборовите и синтагмите добиваат други, нови значења во однос на нивните значења во природните јазици, односно во секојдневниот (колоквијалниот) говор. Голема улога тука имаат, се разбира, стилските фигури.

### постмодернизам

Постмодернизмот (лат. *post* што значи *по* и фр. *modern* што значи *нов, современ*) е стилска формација којашто се појавува по епохата на модернизмот, односно се надоврзува на модернизмот и тоа како опозит и како негација на модернизмот. Појавата на постмодернизмот како уметничка стилска формација и како пошироко културно движење може да се постави во втората половина на 20 век, зашто неговата појавност во разни културни средини се случува во различни временски интервали. Постмодернизмот е книжевна стилска формација која трае и денес и која е најновата стилска формација во развојот на книжевно-уметничката естетика. Суштината на постмодернистички светоглед може да се маркира во три основни збора – негирање, релативизирање и разградба. Постмодернистите ја негираат стабилноста на идентитетот во најопшта смисла, како и стабилноста на јазичниот знак од што произлегува и тезата за дисеминација (распрснување) на значењето, односно тезата за неможност (или немоќта) на јазикот автентично да ја одразува стварноста. Оттаму произлегува и негирањето на еднозначноста на книжевното дело (според постмодернистите, секое книжевно дело е повеќезначно и повеќестрано кодирано), негирањето на неговата херметичка компактност, негирањето на квалитетот на трајното во уметничкото дело, негирањето на објективноста, негирањето на оригиналноста и на авторството на книжевните дела, негирањето и непризнавањето на каква било поетика или теорија за книжевното творештво и така натаму. Кај постмодернистите, исто така, постои тенденција да ја релативизираат границата меѓу уметноста и животот, меѓу фикцијата и стварноста, меѓу книжевноста и теоријата и меѓу книжевноста и критиката, меѓу науката и уметноста, меѓу разните книжевни родови и видови, меѓу разните видови уметност и слично. Овие негации и релативизации водат кон разградба на воспоставените вредности имплементирана во бројните постмодернистички деградации, деконструкции, демитологизации, десакрализации, детронирања итн.

### постструктурализам

Постструктурализмот се појавува на крајот од 60-тите и на почетокот од 70-тите години на 20 век како научна мисла којашто ги ревалоризираше суштинските постулати на структурализмот, но и како опозит на структуралистичкиот метод. Постструктурализмот (наречен уште и *деконструктивизам*) се потпира врз „сомнежот во неколку клучни тези на структурализмот: а) сомнеж во приматот на односите на елементите во едно дело во однос на содржината; б) сомнеж во стабилноста на идентитетот на поединецот; в) сомнеж во постојаноста на знакот (и во смисла на односот меѓу ознаката и означеното, и во смисла на „лизгањето“ на една ознака во друга); г) сомнеж во автономијата на книжевниот текст“. (Rečnik književnih termina, 1991: 630). За разлика од структурализмот, постструктурализмот е *деконструктивизам* затоа што се занимава со „уривање“ (побивање, негирање) на тезите за постоење на „затворени структури“ чии фундаментални составни елементи се дихотомиите (бинарните опозиции) како универзални категории, т.е. постструктурализмот е „критика на редуциите на структурализмот, односно на повлекувањето на строги граници меѓу ознаката и означеното, јазикот и говорот, говорот и пишувањето, книжевноста и теоријата, текстот и контекстот, знакот и предметот итн“. (Viti, 1997: 287). Секое означено во кој било знак, според деконструктивистите, секогаш е контаминирано со други контексти (историја, култура, традиција, менталитет итн.), па не може да се зборува за „чисто“, „објективно“, „затворено“ значење на кој било знак, бидејќи едно означено упатува на други ознаки што имаат свои означени коишто, исто така, упатуваат на други ознаки и така во недоглед. Најзначајни претставници на постструктуралистичкиот метод се Жак Дерида, Харолд Блум, Мишел Фуко, Жак Лакан, Џералд Принс, Мајкл Рајфатер, Умберто Еко, Јулија Кристева, Симор Четмен, Мике Бал, подоцнежните Ролан Барт и Цветан Тодоров и други.

### проза

Терминот *проза* (лат. *prosa oratio* = *непосреден, директен говор*) претставува начин на изразување кој најчесто од метрички аспект не е правилно уреден како поезијата во смисла на стихот, римата, ритамот, акцентот, интонацијата итн. *Прозата* уште се дефинира и како

врзан текст, односно дискурс. *Прозата* има различни функции во стандардниот (првостепена уреденост) и во книжевно-уметничкиот јазик (второстепена уреденост на јазикот). Во стандардниот јазик *прозата* се употребува за секојдневното разбирање, односно за секојдневната комуникација. Во книжевниот јазик *прозата* се употребува во книжевните видови како што се есеј, трактат, мемоарска книжевност, драма, роман, новела, повест, расказ итн.

### прозодија

Овој термин води потекло од зборот *prosōdía* што значи *нагласување*. Прозодијата е дел од метриката (версификацијата) што се однесува на изговорот на зборовите според акцентот и должината на слоговите. Прозодијата ги подразбира правилата за должината и краткоста на слоговите, како и за нагласувањето (акцентирањето) на слоговите. Во современата наука за стихот прозодијата се сфаќа како книжевно-теориска дисциплина за проучување на метричко-ритмичката улога на нефонемските фактори како што се акцентот, интонацијата, темпото, паузата, границите на зборовите и ритамот.

### расказ

*Расказот* е книжевен вид во книжевниот род *епика*. Имено, *расказот* претставува кратка епска творба во проза. Во него се опишува еден настан, односно една случка од животот на некоја индивидуа или, пак, еден просторно-временски фрагмент од животот на заедницата. Во *расказот* има мал број ликови. Станува збор за опишување на еден сосема краток временски период од нивниот живот или за мал број карактеристики на ликовите.

### реализам

Реализмот (од лат. *realis* што значи *реален, стварен, предметен, вистинит*) како стилска формација во европската книжевност се појавува во 30-тите години на 19 век и трае до крајот на 19 век, а тој се обновува во 30-тите години на 20 век како социјалистички реализам. Во одредени национални книжевности реализмот како книжевна епоха се јавува подоцна и трае некаде до крајот на првата половина од 20 век. Самиот термин *реализам* е актуелен во филозофијата уште од 18 век, но во книжевноста се применува дури во 19 век. Реализмот има за цел да ја прикажува стварноста таква каква што е, односно според застапниците на реализмот книжевноста треба да претставува автентично подражавање на природата, животот и човекот. Во реализмот треба животот да се испитува и да се отсликува без страсти, односно објективно, а целта е да се прикажува човекот како општествено битие во општествените околности. Според реалистите, книжевноста како уметност треба да биде слика на животот, но не некоја искомплицирана и нејасна слика, туку едноставна и разбирлива слика за едноставниот, секојдневен живот на обичниот човек во општеството. За реалистите книжевноста навистина е слика на стварноста, но преработена слика на стварноста, зашто во поединечното уметникот го открива општото, суштинското, важното.

### реификација

Терминот *реификација*, во социолошкиот вокабулар на Лисјен Голдман, означува процес што се одвива во современото општество и кој подразбира осамостојување на предметите, процес во кој човекот (значи ликот кога зборуваме за едно книжевно дело) сè повеќе и повеќе станува зависен од предметите, станува роб на предметите. (Goldman, 1967: 204). Врз основа на тоа, може да се каже дека терминот *реификација* гравитира кон наративната постапка на портретирање со помош на амбиентот, односно со помош на предметите. Предметите „зборуваат“ за ликот. Тоа што на предметите им се дава таква функција, значи дека тие (предметите) веќе се во некој процес на осамостојување или пак во некоја фаза на самостојност (тие на некој начин добиваат антропоморфно својство – „зборуваат“). Ваквиот статус на предметите, по автоматизам, го поставува ликот во една инфериорна – секундарна позиција. *Реификацијата*, всушност, е „тиранија на предметите“ врз човекот, односно врз ликот кога станува збор за книжевно-уметничко дело.

### рима

Звучно совпаѓање на слоговите од зборовите на крајот од два или повеќе стихови во една или во повеќе строфи. Римата може да се јави и внатре во рамките на еден стих, односно во полустиховите. Римата има мошне значајна улога во поезијата и од синтаксички, но и од семантички аспект – го означува крајот на стихот, ги поврзува меѓусебно стиховите во песната, но има и функција на создавање на звучни (мелодични) ефекти поврзувајќи ги зборовите со идентична звучност при што на своевиден начин ја организира строфата.

### роман

*Романот* е книжевен вид во рамките на книжевниот род епика. *Романот* е обемна епска творба во проза. Постојат и *романи во стихови*, но тие се многу ретка појава во книжевноста. Во *романот* се опишуваат голем број настани и ликови од разни историски епохи во минатото, имагинарни настани и ликови или, пак, настани и ликови со фантастичен карактер. Главните ликови се носители на главното дејство и на главната идеја во *романот*. Најчесто во *романот* има главен лик, односно јунак, со кој е поврзано сето раскажување. Ликовите често претставуваат цела една група или класа во општеството, па затоа за нив се вели дека се типични ликови или ликови-типови. Според тематско-мотивските особености, *романите* се класифицирани на општествени, семејни, психолошки, историски, авантуристички, љубовни, витешки, криминалистички романи и други. Лисјен Голдман го дефинира романот како „повест за деградирана потрага..., потрага по автентични вредности во еден свет којшто и самиот е деградиран“. (Goldman, 1967: 44).

### романтизам

Романтизмот (англ. *romanticism*; фр. *romantisme*; гер. *Romantik*) како книжевна епоха, односно како стилска формација, започнува во последната деценија на 18 век и трае сè до средината на 19 век. Најпрво романтизмот се појавува во германската книжевност, а потоа се проширува и во Франција, Англија, Русија и во други европски земји. Во епохата на романтизмот се оспорува античката уметност како идеална, односно се одвива еден процес на либерализација во уметничката постапка – се нарушуваат правилата и се разбиваат каноните, а се запоставува логиката и смислата. Авторите од ерата на романтизмот не се придржуваат стриктно до правилата за строго разграничување на видовите со што се појавува мешање на книжевните видови и на стиловите. Благодарение на таквата творечка постапка се појавуваат нови книжевни видови како што се поемата, романот во стихови, разговорите, фантастичните драми и други. Во романтизмот се истакнуваат ирационализмот и мистичноста наспроти рационализмот. Според застапниците на романтичарската стилска формација, предмет на уметноста (а тоа значи и на книжевноста) треба да биде светот на човековите чувства. Изразениот кон усното народно творештво и кон народните обичаи е, исто така, една од позначајните карактеристики на романтизмот.

### санскрит

Древен јазик на староиндиската книжевност. На овој јазик се напишани бројни филозофски и научни дела, но и многу дела од книжевноста, како на пример староиндиските епови „Махабхарата“ и „Рамајана“. Како народен јазик изумрел уште во 6 век пр.н.е., но некои научници во Индија и денес зборуваат и пишуваат на санскрит.

### сема

Терминот *сема* се определува како минимална единица на значењето. Во контекст на книжевниот лик, *семите* претставуваат признаци кои му се припишуваат на ликот во текот на раскажувањето. Ако ликот го дефинираме како знак, односно како семема, тогаш *семите* се атрибутите, својствата, карактеристиките, обележјата со кои се интегрира (се создава, се „исполнува“) таа семема, односно тој лик-знак. Тие признаци, што се наречени *семи* (атрибути) на ликот, се расфрлани од првата до последната страница на текстот. Станува збор за значенски единици кои го определуваат ликот, односно ги нотираат неговите својства (атрибутивни и предикативни). Тоа се структурни наративни елементи кои кај читателот, чекор по чекор, ја создаваат сликата за одреден книжевен лик.

**семантизација**

Во поетскиот јазик значење (семантика) добиваат и оние единици кои во природниот јазик не се носители на самостојно значење, односно се семантички негативни (на пример, фонемите на фонолошко ниво или, пак, граматичките категории кај видовите зборови на морфолошко ниво). Тоа е т.н. процес на семантизација. Имено, за сите структурни нивоа на поезијата (фонолошко, морфолошко, прозодиско, лексичко-семантичко, синтаксичко, логичко) важи општото правило дека нивните елементи се семантизираат, односно дека сегментите на секое ниво во една песна добиваат извесна семантика којашто се кодира преку организираноста и повторливоста (второстепена уреденост), а којашто ја декодира (интерпретира, толкува) читателот врз основа на својата културна компетенција. (да се види: *еквивалентност; паралелизам*).

**семантика**

Семантиката е научна дисциплина во рамките на лингвистиката којашто се занимава со проучување на значењето на зборовите и на изразите. Освен тоа, семантиката е гранка на семиотиката што ги проучува значењата на знаците воопшто, вклучително и јазичните. „Интересот на семантиката рамномерно го делат две крупни дисциплини во хуманистичките науки: филозофијата и лингвистиката. Но, за значењето се интересираат и сите други дисциплини кои се занимаваат со проучување на човековите системи за комуникација и означување: говориме, така, и за семантика на книжевните дела, за семантика на архитектурата и сликарството, за семантика на гестовите и мимиките... Основното прашање што семантиката, без разлика дали има филозофски или лингвистички корен, го поставува е – што е тоа значење? Значењето е единствениот предмет на семантиката“. (Андоновски, 2011: 225-226).

**семиотика**

Семиотиката (*sēmeion* = *знак*) е наука за знаците, односно општа теорија за знаците која ги вклучува и јазичните и симболичките системи. Семиотиката се занимава со изучување на односот на знаците кон означеното, односно условите под кои еден знак може да се однесува на некој објект. За семиотиката (семиологијата) најчесто се вели дека е составена од три поддисциплини – прагматика, семантика и синтакса. (да се види: *семантика*).

**Семити**

Група од народи со древно потекло коишто се сродни според јазикот и антрополошките карактеристики. Овој поим ги опфаќа Арапите, Акадијците, Хананците, некои етиопски племиња и арамејските племиња заедно со Евреите. Некаде околу 2.500 години пр.н.е. семитските племиња мигрирале од Арапскиот Полуостров кон брегот на Средоземното Море, Месопотамија и во делтата на реката Нил. Во потесна смисла, терминот се однесува само на Евреите. Терминот *семитски јазици* се однесува на семејството од афроазиски јазици што се зборуваат во северна Африка и во јужна Азија.

**сетинг**

Терминот *сетинг* (*setting*) значи *простор*, *амбиент* во едно книжевно дело, односно го означува просторот, амбиентот во кој престојуваат ликовите. Во врска со *сетингот* (просторот, амбиентот) во прозните книжевни дела може да се издиференцираат *пет видови сетинг*: утилитарен сетинг, симболичен (фигуративен) сетинг во кој спаѓа ироничниот сетинг (како подвид на симболичниот сетинг), ирелевантен сетинг, ментален сетинг и калеидоскопски сетинг. Во индиректното интегрирање на ликовите голема улога има *симболичниот сетинг* кој многу често е поставен во позиција на сема (атрибут) на ликот што престојува во тој амбиент.

**сиже**

Според класичната дефиниција, терминот *сиже* (фр. *sujet* = *предмет*, *содржина*) значи основна содржина, предмет, тема на едно книжевно-уметничко дело, т.е. кратка содржина на книжевно дело или, пак, на некој друг текст. Според руските формалисти, терминот *сиже* претставува „уметнички изграден распоред на настаните во делото“ (Речник knjževnih

termina, 1991: 782), односно претставување на настаните според распоред за кој се одлучил самиот автор. Во таа смисла, се прави разлика меѓу термините *сцеза* и *фабула*, зашто *фабулата* се дефинира како претставување на настаните според нивниот хронолошки редослед. (да се види: *фабула*).

### **синестезија**

Синестезија (*synaesthesia*), наједноставно кажано, е мешање на сетилата. Синестезијата, всушност, претставува способност на едно ненадразнето сетило кај човекот да ја почувствува дразбата за некое друго сетило (на пример, да се види боја кога ќе се слушнат звуци, или да се почувствува мирис кога на фотографија ќе се види некаков цвет). Во книжевноста под синестезија се подразбира добивање на метафорична слика (значи, по пат на аналогија) преку мешање (односно спој) на разновидните сетилни впечатоци (да се почувствува топлина на одредена боја, да се мирисне звук, да се види глас и слично). Во врска со боите, на пример, се вели дека постојат топли и ладни бои (црвената е топла, а сината е ладна боја). Типична илустрација за синестезија во поезијата е песната „Самогласки“ од Артур Рембо (1977: 52) во која поетот им дава одредени бои на вокалите.

### **синоним**

Синоним (*synonymos* = *истоимен, истозначен*) е збор што е ист или сличен со друг збор според значењето, но различен според формата. Синонимите, всушност, се зборови со исто или со слично значење, но со различна форма. На пример: *визба* – *подрум*; *пат* – *друм*; *куќа* – *дом* – *живеалиште*; *основа* – *темел* – *база* – *фундамент*; *веда* – *молња* – *молскавица* – *секавица*; *божилак* – *виножито* – *суница*; *куче* – *пес*; *паметен* – *умен* – *интелигентен*; *татковина* – *родина*; *дијалект* – *наречје*; *заклучок* – *констатација*; *лекар* – *доктор* – *еким*; *новинар* – *журналист* и слично. (спротивно: *хомоним*).

### **синтеза**

Научен метод за проучување на определен предмет во неговата целост, во заемната врска на неговите делови и склопови. Во научното сознание синтезата е поврзана за анализата. Во процесот на интерпретација на поезијата, синтезата подразбира согледување на заемните врски на веќе расчленетите делови од одредено книжевно дело во стихови и нивното значење за тоа дело како единствена целина.

### **синхронија**

Преглед на структурата на елементите од коишто е составена некоја област. На пример, кога зборуваме за синхронија на поезијата тогаш мислиме на преглед на структурните елементи на поетските дела. Кога зборуваме, пак, за синхрониска лингвистика тогаш мислиме на проучување (преглед) на структурните елементи на јазикот.

### **стих**

Основна, елементарна единица на поетскиот говор. Единствено апсолутно обележје на стихот е неговата графичка форма. Стихот, всушност, е уреден поетски говор во еден нецелосен ред организиран од аспект на ритмички и звучни специфики.

### **строфа**

Поетска целина составена од два или од повеќе стихови коишто се ритмички и семантички поврзани меѓу себе. Понекогаш кај два или кај повеќе стихови на една строфа се јавува и римата, но таа не е задолжителен елемент на строфата. Врз основа на бројот на стиховите се izdelуваат повеќе видови строфи: дистих, терцина, катрен, пентина, секстина, септима, октава итн.

### **структурализам**

Структуралистичкиот метод (лат. *structura* = *состав, внатрешен состав, внатрешен распоред, устројство, строеж, начин на градба, поврзаност и состав на деловите во една целина*) се појавува во теоријата на книжевноста во 60-тите години на 20 век во Европа (особено во Франција со звучните имиња како што се Ролан Барт, Жерар Женет, Мишел Фуко, Цветан Тодоров, Јулија Кристева, Клод Бремон, Жак Лакан, Клод Леви-Строс), и во

70-тите и 80-тите на 20 век на американско тло чии најзначајни претставници се Џонатан Калер, Роберт Скоулз и Дејвид Лоц. Во својата подоцнежна фаза, структурализмот стана доминантно семиотички, па се зборува за семиотички структурализам чии претставници се Ролан Барт, Јулија Кристева, Џонатан Калер, Умберто Еко, Алжирдас Жилиен Грејмас, Пјер Гиро и други. Структуралистите ја застапуваат тезата дека постојат структури коишто управуваат со животот на луѓето, опфаќајќи сè што е поврзано со нашиот живот – од начинот на мислењето и од јазикот, па сè до општествените врски и комуникацијата. Во книжевната теорија, пак, вниманието на овој метод е насочено особено кон проучување на микроструктурите и макроструктурите на книжевно-уметничките дела, но и откривање и создавање на општи модели за опишување на сите книжевни дела од одреден книжевен вид или, пак, од цел книжевен род. Кај проучувачите на овој метод не постојат дилеми во врска со предметот на неговите истражувања: „Структурализмот, како што кажува и самиот термин, се занимава со структури, и особено со испитувањето на генералните законитости според кои тие функционираат... Во ортодоксниот структурализам има и една специфична доктрина: убедувањето дека поединечните составки на еден систем стекнуваат значење само преку односите што ги воспоставуваат меѓу себе“ (Иглтон, 2000: 101).

### субјект

Терминот *субјект* има бројни значења. Конкретно во моделот на Алжирдас Жилиен Грејмас *субјектот* (*S*) е еден од шесте актанти, односно една од шесте актантни функции, покрај објектот (*O*), адресантот (испраќач/ *A1*), адресатот (примач/ *A2*), помошникот (*P*) и противникот (*Pr.*). *Субјектот*, всушност, е оној актант кој се стреми кон остварување на одредена зацртана цел (конкретна или апстрактна) по налог на испраќачот (адресантот/ *A1*). Таа цел се нарекува предмет (објект/ *O*) на желбата на *субјектот*. *Субјектот* може да биде и колективен (една група која се стреми кон одредена цел). За разлика од сите други актанти (актантни функции), *субјектот* не може да биде апстракција. *Субјектот* секогаш е живо битие, претставено како живо и како дејствено. Грејмас нуди една скала (хиерархија) на модалитети што му се припишуваат на *субјектот* како актант и што го организираат синтаксичкиот тек на следниот начин: *сака* → *знае* → *може* ⇒ *прави*. Дури и во случаите кога *субјектот* се противи на налогот од испраќачот, кај него останува желбата да дејствува, односно останува неговата врска со глаголот *сака*: *субјектот сака да не направи нешто*. Таквиот субјект е наречен *негативен субјект*.

### тематска ролја

Синтагматскиот термин *тематска ролја* гравитира кон термините (категиите) *актант*, *актер* и *лик*. *Тематската ролја*, всушност, претставува *редуциран лик*, односно *осиромашен лик* (дезинтегриран) којшто игра само една улога. Филип Амон вели дека *тематската ролја* претставува една посредна скала меѓу *актантот* и *актерот*. Терминот *тематска ролја* ги подразбира ликовите-типови. Амон класифицира два вида *тематски ролји*: *професионална ролја* (лекар, одгледувач, ковач, свештеник итн.) и *семејна ролја* (татко, вујко, доилка, постара сестра итн.). (Амон, 1996: 262). (да се види: *актант*; *актер*; *лик*).

### трагедија

Еден од двата основни драмски вида што потекнуваат уште од антиката (покрај комедијата). Терминот *трагедија* (хел. *τραγῳδία* /лат. *tragoedia*) потекнува од зборовите *τραγος* што значи *јарец* и *ὄδι* што значи *песна*. Постојат повеќе толкувања за потеклото и значењето на терминот, но меѓу истражувачите најприфатливо е мислењето дека терминот доаѓа оттаму што во антиката членовите на хорот кои учествувале во сценската изведба на трагедиите носеле наметки од јарешки кожи со цел симболично да ги претстават митските следбеници на богот Дионис. (Поимник на книжевната теорија, 2007: 549). Трагедијата, имено, е драма во која се прикажува несреќната судбина на јунакот кој трага по некоја возвишена, но недостижна цел. При потрагата по целта која си ја поставил пред себе, трагичниот јунак влегува во конфликт со други ликови или, пак, со средината, односно со општеството. Трагичниот јунак постојано се наоѓа во опасна зона во која тој не е заштитен на кој било

начин. Стилот во трагедијата е возвишен и достоинствен, а дејството е динамично. Несреќата на трагичниот јунак предизвикува чувство на страв и жал кај реципиентите поради немоќта на човекот да ја победи и да ја промени својата зла судбина. Најраната дефиниција за трагедијата ја дава Аристотел во неговата *Поетика*: „Трагедијата е, значи, подражавање на сериозно (, цело) и завршено дејство со определена должина во дотеран говор, и тоа одделно за секој вид во неговиот дел, преку лица што дејствуваат, а не со (пре)–раскажување, а што со жал и страв го исполнува составот на такви (т.е. жални и страшни) собитија“. (Аристотел, 1990: 44). (да се види: *комедија*).

### транстекстуалност

Термин што во науката за книжевноста, односно во теоријата на книжевноста, го вовеле Жерар Женет. Според Женет, транстекстуалноста е „особеност на текстот да трансцендира во другите текстови, односно дијалогски феномен на реализација на сите јасни, очигледни, но и на сите тешко уочливи врски на текстот со другите текстови“. (цитирано според: Илиевски, 2005: 74). Терминот *транстекстуалност*, всушност, е семантички еквивалентен со терминот *интертекстуалност*. (да се види: *интертекстуалност*; *палимпсест*; *хипертекст*; *хипотекст*).

### фабула

Терминот *фабула* (лат. *fabula* = *приказна*) добивал повеќе значења во текот на дијакронијата на книжевната теорија. Така, кај Аристотел *фабулата* претставува „склоп (т.е. состав) на собитијата“ и таа е еден од шесте делови на трагедија. (Аристотел, 1990: 44). Покрај тоа, терминот *фабула* значи и *басна* (приказна во која јунаци и ликови се животните и во која се исмеваат човековите слабости). Терминот *фабула* го добил и значењето на измислица, лага, односно приказна која нема никаква основа во стварноста. Кај руските формалисти се прави разлика меѓу *сјуже* и *фабула*, односно терминот *фабула* се дефинира како збир од настани што се претставуваат според нивниот хронолошки редослед. (да се види: *сјуже*).

### флексија

Флексија (формообразување) претставува промена на зборовите од аспект на нивните граматички форми и нивното граматичко значење (род, број, определеност, време, вид итн.). Притоа кон коренската морфема најчесто се додаваат суфикси (наставки). Всушност, терминот *флексија* (лат. *flexio* – *свивање, виткање*) во лингвистиката значи промена, менување на зборовите во однос на граматичките категории врз основа на строго определени граматички правила. Терминот *флексија* е заеднички назив за *деклинација* (граматички промени кај именските зборови) и *конјугација* (граматички промени кај глаголските зборови).

### фокализација

Терминот *фокализација* во наратологијата го вовеле Жерар Женет во 70-тите години на 20 век. Овој термин води потекло од новолатинскиот збор *focalis* што значи *центар, средиште, средишна точка, жариште*. *Фокализацијата*, имено, ја претставува гледната точка на нарацијата, односно аспектот на раскажувањето што подразбира и поглед на свет даден од нараторот. Тоа значи дека *фокализацијата* е тесно поврзана со самиот начин на организирање на нарацијата, од една страна, но и со природата (карактерот) на нараторот и неговиот светоглед, од друга страна. Во врска со *фокализацијата* Венко Андоновски потенцира дека таа (фокализацијата, гледната точка) не може да се поистовети со наративниот глас и да се сведе само на гледањето како оптички феномен затоа што „гледањето“ најмалку е оптички феномен, а многу повеќе интерпретативен и идеолошки чин. Да 'се види' нешто во некој роман со нечии очи (на ликот, на пример), не значи само да 'се види', туку и да се оцени, процени и евалуира цело едно идеолошко ниво на значењето“. (Андоновски, 2011: 14). *Субјектот на фокализацијата* (нараторот или ликот преку кого ни се нуди гледната точка, односно субјектот низ чија призма се реализира аспектот на гледање) се нарекува *фокализатор* или *фокализант*.



### формализам (руски)

Формализмот, односно Руската формалистичка школа се појавува кон средината на втората деценија од 20 век и трае до средината на третата деценија од 20 век или, попрецизно кажано, од 1915 до 1925 година. Појавата на формализмот (како антипозитивизам) е поврзана со формирањето на два руски центри за истражување на јазикот и на книжевноста: Московскиот лингвистички кружок (МЛК) од 1915 година и Друштвото за проучување на поетскиот јазик (ОПОЈАЗ) формирано во Санкт Петербург во 1916 година. Руските формалисти го негираа доминантниот (претераниот) биографизам, историцизам и социологизам на позитивистите и трагаа по методи кои би одговарале на специфичноста на книжевното дело. Според формалистите, основна задача на книжевно-теориските проучувања, треба да биде истражувањето на појавните облици (формата) на автономните книжевни дела. Тие особено внимание му посветуваа на прашањето за настанувањето на книжевната форма, трагајќи по одговорот на прашањето „како е создадено (направено) едно книжевно дело“. Тоа значи дека суштински предмет на проучување на формалистите беше „книжевната постапка“, односно специфичниот начин на којшто еден автор, служејќи се со јазикот, го создава, го обликува (го „прави“) книжевното дело. Јазикот на едно книжевно дело, според формалистичкиот светоглед, не упатува само на она што е кажано со него, туку и на самиот себеси, на сопствената (јазична) структура којашто е од исклучително значење за разбирањето на книжевните дела. Во тој контекст Јакобсон нагласува дека предмет на проучување во науката за книжевноста не треба да биде литературата, туку *литерарноста*, односно она што книжевноста ја прави книжевност, а тоа е токму книжевната форма, постапката (начинот) на обликување (оформување) на книжевното дело. (Jakobson, 1978: 57). Една од заслугите на руските формалисти е и тоа што од нивна страна беше извршена строга и јасна дистинкција меѓу термините *фабула* и *сиџе*. (да се види: *фабула; сиџе*).

### функција

Терминот *функција* (лат. *function* = *вршење на служба, задача*) е еден од многубројните полисемични термини во науката и тој има неколку специјални значења како што се лингвистичко, комуникациско, наратолошко и социолошко. На пример, терминот *функција* има комуникациско значење во моделот на комуникација на Роман Јакобсон каде што се izdelуваат шест семиолошки функции на јазикот. (Андоновски, 2011: 300-311). Меѓутоа, во наратолошките модели терминот *функција* (наратолошко значење) се однесува на предикативноста, односно на дејственоста на ликовите. Така, во општиот модел за сказната на Владимир Јаковлевич Пропп се зборува за *функција на ликот* под што се подразбира „постапката на ликот определена од аспект на нејзиното значење за текот на дејството“. Во актантниот модел на Грејмас *актантот*, односно *актантната функција*, претставува *синтаксичка единица* на рамниште на длабинската структура на текстот. Имено, станува збор за еден конструиран книжевно-теориски термин што ги покажува односите меѓу дејствителите/ предикатите (и конкретни и апстрактни) во една наративна или драмска книжевна длабинска структура. Во моделот на Ролан Барт се izdelени две големи класи на наративни единици што се појавуваат во секое раскажување – *функции* и *индиции*. Според Барт, *функциите* одговараат на една функционалност – тоа е глаголот *прави*, односно *функциите* се синтаксички единици што се упатуваат кон некоја *операција*.

### хедонизам

Филозофско-етички правец според кој сетилното уживање и задоволството е најголемото добро, идеал за човекот, па затоа и поттик, мотив и цел за сето негово дејствување.

### хиндуизам

Една од најстарите религии на светот. Тоа е, всушност, религиозно-филозофски систем на верувања што се појавил во стара Индија. Според ова верување, сите битија минуваат низ циклусот на повторно раѓање (*самсара*) што може да се прекине само со духовно осознавање по што доаѓа до ослободување (*мокиша*). Највисоки божества во религиозната хиерархија на хиндуизмот се Брама, Вишну и Шива. Суштинските особини на оваа религија ги среќаваме во популарните староиндиски епови „Махабхарата“ и „Рамајана“.

### хипертекст

Термин што најчесто се употребува во теоријата на интертекстуалноста (транстекстуалноста) и го означува *новиот текст* како надграден текст над трагите од стариот текст (*хипотекст*). Термините *хипертекст* и *хипотекст* се директно поврзани и зависни меѓу себе па затоа се појаснуваат заедно. Кај палимпсестот, на пример, новиот текст, всушност, е *хипертекст*, а избришаниот (стариот) текст е *хипотекст*. Во книжевната теорија, терминот *хипертекст* се однесува на новото (иновативното) во одредено книжевно дело. На пример, во циклусот песни „Марко крале“ од Блаже Конески *хипертекстот* го сочинуваат емотивните наслаги во самиот лирски субјект, а легендите за Крали Марко како фолклорен лик се *хипотекст*. (да се види: ***интертекстуалност; палимпсест; транстекстуалност; хипотекст***).

### хипотекст

Термин што најчесто се употребува во теоријата на интертекстуалноста и го означува *стариот текст*, односно се однесува на *трагите од стар текст* во одреден нов текст. Кај палимпсестот, *хипотекст* е всушност стариот, избришаниот текст. На пример, народните песни што се пеат во македонските битови драми што се појавија во периодот меѓу двете светски војни се *хипотекст*. Исто така, во уметничката поезија на Константин Миладинов трагите од македонскиот фолклор претставуваат хипотекст. (да се види: ***интертекстуалност; палимпсест; транстекстуалност; хипертекст***).

### ХОМОНИМ

Хомоним (*homólos* = *ист, сличен; ónoma* = *име, назив*) е збор што има иста форма и ист изговор како некој друг збор, но од него се разликува според значењето. Хомонимите се, всушност, зборови со иста форма, но со различно значење. На пример: *бор*: 1. вид дрво/ 2. хемиски елемент; *јазик*: 1. орган во усната празнина/ 2. комуникациски систем од знаци; *син*: 1. машки потомок/ 2. вид боја; *Земја* (1. планетата на која живееме) и *земја* (2. почва, дел од земјината кора што се обработува); *сестра*: 1. роднина/ 2. медицинска помошничка; *молкне*: 1. престане да зборува/ 2. влече, трга нешто; *лист*: 1. орган на растенијата/ 2. хартија/ 3. задниот мускулест дел на потколеницата; *блок*: 1. масивно парче од камен, печена земја или метал/ 2. картонски корици со листови за цртање/ 3. сојуз на држави и слично. (спротивно: ***синоним***).

### хронотопија

Терминот *хронотопија* (или *хронотоп*) во книжевната теорија го вовеле Михаил Бахтин позајмувајќи го од Ајнштајновата теорија на релативитетот (Андоновски, 1997: 147), а значи *време-простор*, т.е. се однесува на категориите *време и простор* и нивната функција во наративните текстови. *Времето и просторот* (*хронотопијата*) се суштински и неопходни категории во раскажувачките книжевно-уметнички структури. (да се види: ***сетинг***).

## БИБЛИОГРАФИЈА

## I. Книжевно-теориска, историска и лингвистичка

1. Аврамовска Наташа (2000). *Ex libris*. Скопје: Менора.
2. Ајф Цим (2009). *Човековите права и социјалната работа*. Превод Елена Јанкоска. Скопје: Академски печат.
3. Амон Филип (1996). *За еден семиологиски статус на ликот*. Во: *Теорија на прозата*. Избор на текстовите, превод и предговор Атанас Вангелов. Скопје: Детска радост.
4. Андоновски Венко (1996). *Текстовни процеси*. Скопје: Култура.
5. Андоновски Венко (1997). *Структурата на македонскиот реалистичен роман*. Скопје: Детска радост.
6. Андоновски Венко (2000). *Дешифрирања (литературни студии)*. Скопје: Штрк.
7. Андоновски Венко (2009). *Воскресението на читателот*. Скопје: Табернакул.
8. Андоновски Венко (2011). *Обдукција/абдукција на теоријата, Том I: Жива семиотика*. Скопје: Галикул.
9. Андреевски Цане (1991). *Разговори со Конески*. Скопје: Култура.
10. Антиќ Вера (1977). *Низ страниците од јужнословенските книжевности*. Скопје: Наша книга.
11. Аристотел (1990). *За поетиката*. Превод од старогрчки Михаил Д. Петрушевски. Скопје: Култура.
12. Барт Ролан (1996). *Увод во структуралната анализа на раскажувањето*. Во: *Теорија на прозата*. Избор на текстовите, превод и предговор Атанас Вангелов. Скопје: Детска радост.
13. Белчев Толе (2010). *Речник на странски зборови во македонскиот јазик (I-II)*. Штип: Универзитет „Гоце Делчев“, Филолошки факултет.
14. Бернал Мартин (2009). *Црна Атена: афроазиските корени на класичната цивилизација, Прв том: Фабрикувањето на античка Грција 1785–1985*. Превод Димитар Симоновски, Александар Ускоков, Томе Силјаноски. Скопје: Табернакул.
15. Бојковска Стојка, Минова–Гуркова Лилјана, Пандев Димитар, Цветковски Живко (2008). *Опита граматика на македонскиот јазик*. Скопје: Просветно дело.
16. *Британика Енциклопедиски Речник* (2005), Т. 1 – 10. Скопје: Топер.
17. Вангелов Атанас (1981). *Литературни студии*. Скопје: Мисла.
18. Вангелов Атанас (прир.) (1996). *Теорија на прозата*. Избор на текстовите, превод и предговор Атанас Вангелов. Скопје: Детска радост.
19. Владова Јадранка (1997). *Предизвикот на сонетот*. Поговор во: Бакевски Петре, Сто сонети. Скопје: СПЕКТАР ПРЕС.
20. Вујаклија Милан (1991). *Лексикон страних речи и изрази*. Београд: Просвета.
21. Грејмас Алжирдас Ж. (1996). *Елементи за една наративна граматика*. Во: *Теорија на прозата*. Избор на текстовите, превод и предговор Атанас Вангелов. Скопје: Детска радост.
22. Дикро Освалд, Тодоров Цветан (1994). *Енциклопедиски речник на науките за јазикот, 1 и 2*. Превод Атанас Вангелов. Скопје: Детска радост.
23. Донски Александар (2002/2003). *Античко-македонското наследство во денешната македонска нација (прв дел – фолклорни елементи)*. Штип: Центар за културна иницијатива.
24. Друговац Миодраг (1990). *Историја на македонската книжевност XX век*. Скопје: Мисла.
25. Ђурић Милош (1988). *Историја хеленске книжевности*. Београд: Завод за учебнике и наставна средства.
26. *Британика, Енциклопедиски речник*. Том 1-10. (2005-2006). Скопје: Топер.
27. Епштејн Михаил (1998). *Постмодернизам*. Превод од руски Радмила Мечанин. Београд: Центер Бук Ворлд.
28. Зографска Елена (1987). *Антиката во делото на Цинот*. Во: *Избрани страници*: Јордан Хаџи Константинов-Цинот. Приредил Блаже Конески. Скопје: Мисла.
29. Иглтон Тери (2000). *Литературни теории*. Превод: Венко Андоновски. Скопје: Тера Магика.
30. Илиевски Владимир (2005). Поимот интертекстуалност низ призмата на книжевноста како поле на текстови. *Современост*, 1 (53), 71-78.

31. *Историја на македонскиот народ* (1969). Книга втора: *Од почетокот на XIX век до крајот на Првата светска војна*. Скопје: Институт за национална историја.
32. Караниколова Луси (2011). *Описот во прозата*. Скопје: самостојно издание.
33. Карлие Пјер (1994). *Демостен*. Скопје: Фонд „Љубен Лапе“; Институт за историја, Филозофски факултет.
34. Китевски Марко (1991). *На клетва лек нема*. Скопје: Македонска книга.
35. Ковилоски Славчо (2011а). *Македонија: Кратка енциклопедија – револуционери*. Прилеп: Градска библиотека „Борка Талески“.
36. Конески Блаже (1981). *Граматика на македонскиот литературен јазик*. Скопје: Култура, Македонска книга, Мисла, Наша книга.
37. Конески Блаже (1987). *Ликови и теми*. Скопје: Македонска книга.
38. Коцевски Данило (1989). *Поетиката на постмодернизмот*. Скопје: Култура.
39. Кристева Јулија (2005). *Токати и фуџи за другоста*. Скопје: Темплум.
40. Лотман Јуриј М. (2005). *Структурата на уметничкиот текст*. Превод од руски јазик Евтим Манев. Скопје: Македонска реч.
41. Лотман Јуриј М. (2006). *Семиосфера: во световите на мислењето*. Превод Марија Ѓорѓиева. Скопје: Три.
42. Лужина Јелена (прир.) (1998). *Теорија на драмата и театарот*. Скопје: Детска радост.
43. Мекдоналд Маргарет (1996). *Јазикот на фикцијата*. Во: *Теорија на прозата*. Избор на текстовите, превод и предговор Атанас Вангелов. Скопје: Детска радост.
44. Минова–Ѓуркова Лилјана (2003). *Стилистика*. Скопје: Магор.
45. Минова–Ѓуркова Лилјана (2011). *Синтакса на македонскиот стандарден јазик*. Штип: 2-ри Август.
46. Миронска-Христовска Валентина (2005). *Просветителството во Македонија*. Скопје: Институт за македонска литература.
47. Мојсиева–Ѓушева Јасмина (2004). *Изгубениот хуманизам*. Скопје: Магор.
48. Младеноски Ранко (2005). *Чекајки ја егзегезата*. Скопје: Современост.
49. Младеноски Ранко (2011). *Книжевно-критички перцепции*. Скопје: Современост.
50. Младеноски Ранко (2012). *Наратологија*. Штип: Универзитет „Гоце Делчев“, Филолошки факултет.
51. Младеноски Ранко (2013). *Промоции*. Скопје: Академски печат.
52. Младеноски Ранко (2014а). *Деконструкција на ликот*. Скопје: Македонска реч.
53. Младеноски Ранко (2014b). *Теорија на поезијата*. Штип: Универзитет „Гоце Делчев“, Филолошки факултет.
54. Младеноски Ранко (2014c). *Практикум по теорија на поезијата*. Штип: Универзитет „Гоце Делчев“, Филолошки факултет.
55. Мојсиева–Ѓушева Јасмина (2001). *Чинговата апартна поетика*. Скопје: Институт за македонска литература.
56. Николовска Кристина (1999). *Метафора на припадност*. Скопје: Зојдер.
57. Николовска Кристина (2004). *Глаголска метафора*. Скопје: Зојдер.
58. Огњанов Тоше (2014). *Ова е роман за тие што имаат душа како Тоше Проески*. Интервју со Венко Андоновски. Скопје: Телеграф (16.02. 2014 година).
59. Павловски Јован, Карајанов Петар, Андоновски Христо (2002). *Личности од Македонија*. Скопје: Ми-Ан.
60. Пажо Даниел-Анри (2002). *Опишта и компаративна книжевност*. Превод од француски: Благоја Велковски-Краш. Скопје: Македонска книга.
61. Пенушлиски Кирил (приредувач) (1983). *Марко Крале легенда и стварност*. Скопје: Мисла.
62. Петковска Нада (2003). *Драматуршки читања*. Скопје: Факултет за драмски уметности.
63. Платон (2006). *Кратил*. Превод: Весна Томовска–Митровска. Скопје: Магор.
64. Плутарх (1994). *Александар Македонски*. Превод: Здравко Ќорвезироски. Скопје: Детска радост.
65. *Поимник на книжевната теорија* (приредувач: Ката Ќулавкова) (2007). Скопје: Македонска академија на науките и уметностите.

66. Поленаковиќ Харалампие (1988). *Студии од македонскиот фолклор*. Скопје: Македонска книга.
67. Почепцов Георгий Георгиевич (2011). *Теорија комуникации*. Москва: Рефл-бук.
68. Принс Цералд (2001). *Речник на нартологија*. Превод од англиски Славица Србиновска. Скопје: Сигмапрес.
69. Проева Наде (1997). *Студии за античките Македонци*. Охрид: Macedonia Prima.
70. Проева Наде (2004). *Историја на Аргеадите*. Скопје: Графотисок.
71. Проп Владимир (1982). *Морфологија бајке*. Превод: Петар Вујичиќ, Радован Матијашевиќ, Мира Вуковиќ. Београд: Просвета.
72. Проп Владимир (2009). *Морфологија на сказната*. Превод од руски јазик Тронда Пејовиќ. Скопје: Македонска реч.
73. Саздов Симон (2004). *Семантичкото зборообразување во македонскиот стандарден јазик*. Скопје: Литературен збор, 4-6.
74. Саздов Томе (1988). *Македонската народна книжевност*. Скопје: Култура.
75. Саид Едвард (2003). *Ориентализам: западни концепции за Ориентот*. Превод Зоран Анчевски. Скопје: Магор.
76. Сосир Фердинанд де (1977). *Опишта лингвистика*. Београд: Нолит.
77. Сталев Георги (1970). *Македонскиот верс*. Скопје: Македонска книга.
78. Сталев Георги (2001). *Историја на македонската книжевност, I дел: Македонската литература во 19 век*. Скопје: Институт за македонска литература.
79. Сталев Георги (2003). *Историја на македонската книжевност, II дел: Првата половина на 20 век*. Скопје: Институт за македонска литература.
80. Старделов Георги (1990). *Одземање на силата : поезијата на Блаже Конески*. Скопје: Мисла.
81. Стефановски Горан (2003). *Мала книга на стацици*. Скопје: Табернакул.
82. Стојановиќ Мирољуб (1990). *Гане Тодоровски, поезија и поетика*. Скопје: Македонска ревија.
83. Стојаноски Јордан (2010). *Актанцијалниот модел во наставната практика*. Во: Зборник од Научниот собир посветен на проф. д-р Атанас Вангелов. Скопје: Филолошки факултет „Блаже Конески“.
84. Стојчевска-Антиќ Вера (1997). *Историја на македонската книжевност: Средновековна книжевност*. Скопје: Детска радост.
85. Тодоров Цветан (1991). *Поетика*. Превод Атанас Вангелов. Скопје: Наша книга.
86. *Толковен речник на македонскиот јазик (I-VI)*. (2003-2014). Скопје: Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“.
87. Трајчев Георги (1925). *Градъ Прилепъ (историко-географски и стопански прегледъ)*. Софија: самостојно издание.
88. Кулавакова Катица (1987). *Стапка и отстапка*. Скопје: Македонска книга.
89. Кулавакова Катица (1999). *Теорија на книжевноста – увод*. Скопје: Култура.
90. Кулавакова Катица (приредувач) (2003). *Теорија на интертекстуалноста*. Скопје: Култура.
91. Хаџи Константинов Јордан-Џинот (1987). *Избрани страници*. Приредил Блаже Конески. Скопје: Мисла.
92. Џепаровски Иван (приредувач) (2007). *Аспекти на другоста: зборник по културологија*. Скопје: Евро-Балкан Пресс; Менора.
93. Шевалие Жан, Гербран Ален (2005). *Речник на симболите*. Превод од француски јазик Ирина Бабамова, Маргарита Велевска, Ирина Ивановска, Марина Михајловска, Радица Никодиновска, Ирина Павловска. Скопје: Табернакул.
94. Шеј Џон (2002). *Македонија и Грција – битката за дефинирање нова балканска нација*. Превод: Бојан Антиќ. Скопје: Макавеј.
95. Ширилова Велика (2006). *Голем лексикон на странски зборови и изрази (1-5)*. Скопје: ТОПЕР.
96. Шолте Јан Арт (2008). *Глобализација*. Превод Александар Панајотов, Милена Тодоровска. Скопје: Академски печат.

\*

97. Baluhati Sergej (1981). *Problemi dramske analize*. Bo: *Moderna teorija drame*. Priredila: Mirjana Miočinović. Beograd: Nolit.
98. Barthes Roland (1989). *Carstvo znakova*. Zagreb: "August Cesarec".
99. Biti Vladimir (1997). *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
100. Čomski Noam (2007). *Imperijalne ambicije*. Novi Sad: Rubikon.
101. Frojd Sigmund (1988). *Nelagodnost u kulturi*. Beograd: Rad.
102. Goldman Lisjen (1967). *Za sociologiju romana*. Beograd: Kultura.
103. Greimas Alžirdas Žilijen (1978). *Aktanti, akteri i figure*. Bo: *Strukturalni prilaz književnosti*. Priredio Milan Bunjevac. Beograd: Nolit.
104. Hirš Erih D. (1983). *Načela tumačenja*. Beograd: Nolit.
105. Hačion Linda (1996). *Poetika postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi.
106. Ibersfeld An (1982). *Čitanje pozorišta*. Beograd: »Vuk Karadžić«.
107. Jakobson Roman (1978). *Ogledi iz poetike*. Beograd: Prosveta.
108. Pareti Luigi (1967). *Stari svijet (Historija čovječanstva, kulturni i naučni razvoj)*. Zagreb: Naprijed.
109. Platon (2002). *Država*. Prevod: Dr Albin Vilhar, Dr Branko Pavlović. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
110. Prop Vladimir (1984). *Problemi komike i smeha*. Novi Sad: »Dnevnik«.
111. *Rečnik književnih termina* (1991). Beograd: Institut za književnost i umetnost u Beogradu; Banja Luka: Romanov.
112. Solar Milivoj (1987). *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
113. Solar Milivoj (2005). *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
114. Šimundić Mate (1988). *Rječnik osobnih imena*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
115. Todorov Cvetan (1994). *Mi i drugi: francuska misao o ljudskoj raznolikosti*. Beograd: Slovoграф.
116. Velek Rene, Voren Ostin (1965). *Teorija književnosti*. Beograd: Nolit.
117. Živković Dragiša (1988). *Teorija književnosti sa teorijom pismenosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

## II. Апликативна

118. Андоновски Венко (2001). *Азбука за непослушните; Фрески и гротески*. Скопје: Култура.
119. Андоновски Венко (2004). *Папокот на светот: драма, или театарски роман*. Култура: Скопје.
120. Андоновски Венко (2006). *Вештица*. Скопје: Култура.
121. Андоновски Венко (2009). *Папокот на светот*. Скопје: Табернакул.
122. Андоновски Венко (2013). *Керката на Математичарот*. Скопје: Табернакул.
123. Андреевски Петре. М. (1984). *Поезија*. Скопје: Наша книга.
124. Андреевски Петре М. (1989). *Небеска Тимјановна*. Скопје: Наша книга.
125. Андреевски Петре М. (2007а). *Пуреј*. Скопје: Табернакул.
126. Андреевски Петре М. (2007б). *Тунел*. Скопје: Табернакул.
127. Барануаи Елизабет (1998). *Исповед*. Струга: Мис-прес.
128. Бошковски Петар. Т. (1980). *Бесмртна вода*. Скопје: Мисла.
129. Браќа Грим (1966). *Сказни*. Превод Јован Бошковски. Скопје: „Кочо Рацин“.
130. Вапцаров Никола Јонков (1991). *Песни*. Избор и предговор: Георги Старделов. Скопје: Македонска книга, Култура, Мисла, Наша книга, Детска радост.
131. *Гилгамеш* (1977). Препев и предговор Михаил Ренцов. Скопје: Македонска книга.
132. Грим Јаков и Вилхелм (Браќа Грим) (1966). *Сказни*. Превод Јован Бошковски. Скопје: Кочо Рацин.
133. Јаневски Славко (1989/90). *Тврдоглави*. Скопје: Македонска книга.
134. Ковилоски Славчо (2007). *Опасен сум*. Скопје: Темплум.
135. Ковилоски Славчо (2010). *Крале Марко (или Синот на Волкашин)* : монодрама. Скопје: Современост; Прилеп: Општина Прилеп.
136. Ковилоски Славчо (2011б). *Синот на кралот*. Скопје: Современост.
137. Ковилоски Славчо (2011с). *На ножот*. Скопје: Современост.
138. Ковилоски Славчо (2014). *Сонување*. Скопје: Феникс.

139. Конески Блаже (1981). *Поезија*. Скопје: Култура, Македонска книга, Мисла, Наша книга.
140. Конески Блаже (1987а). *Собрани песни*. Скопје: Македонска книга.
141. Конески Блаже (1988). *Црква*. Скопје: Мисла.
142. Конески Блаже (1989а). *Златоврв*. Скопје: Македонска книга.
143. Конески Блаже (1989b). *Сеизмограф*. Скопје: Мисла.
144. Конески Блаже (1991). *Небеска река*. Скопје: Македонска книга.
145. Конески Блаже (1993). *Црн овен*. Скопје: Култура.
146. Конески Блаже (2011а). *Поезија*. Кн. 1. Приредил: Милан Ѓурчинов. Скопје: Македонска академија на науките и уметностите.
147. Конески Блаже (2011b). *Поезија*. Кн. 2. Приредил: Милан Ѓурчинов. Скопје: Македонска академија на науките и уметностите.
148. Лазаревиќ Б. Л., Димитријевиќ Д. (уредници). (1967). *Поезија древног Египта и Месопотамије*. Превео: Војислав Симиќ. Крушевац: Багдала.
149. Лафазановски Ермис (1992). *Половина божилак*. Скопје: Култура.
150. Манев Методи (2003). *Корени на животот, корени на смртта*. Свети Николе: Друштво за наука, уметност и културна иницијатива.
151. Миладинов Константин (1975). *Песни*. Приредил: Душко Наневски. Скопје: Македонска книга.
152. Миладиновци Димитрија и Константин (1983). *Зборник на народни песни*. Редакција: Харалампие Поленакоски и Тодор Димитровски. Скопје: Македонска книга.
153. Михајловски Драги (1990). *Гон*. Скопје: Култура.
154. Михајловски Драги (2001). *Пророкот од Дискантрија*. Скопје: Каприкорнус.
155. Михајловски Драги (2003). *Раскази од шест кат*. Скопје: Каприкорнус.
156. Мицковиќ Слободан (1992). *Александар и смртта*. Скопје: Култура.
157. Неделковски Коле (1981). *Собрано дело*. Предговор, коментар, избор и редакција: Тодор Димитровски. Скопје: Македонска книга, Култура, Мисла, Наша книга.
158. Перо Шарл (1990). *Сказни*. Превод од француски јазик Велика Ширилова. Скопје: Детска радост.
159. По Едгар Алан (1986). *Одбрани песни*. Избор и превод Гане Тодоровски. Скопје: Култура, Мисла, Македонска книга, Наша книга.
160. Попов Стале (1990). *Крпен живот*. Скопје: Македонска книга.
161. Пушкин Александар Сергеевич (1986). *Лирика \* Сказни* (одбрани дела во пет тома, Том I). Скопје: Наша книга.
162. Рацин Кочо Солев (1987). *Поезија*. Избор, редакција и предговор: Гане Тодоровски. Скопје: Наша книга.
163. Рембо Артур (1977). *Поезија*. Избор, прелеп и предговор Влада Урошевиќ. Скопје: Македонска книга.
164. *Свето писмо (Библија)* (2003). Превод: Архиепископ Гаврил. Скопје: Библиско здружение на Република Македонија.
165. Солев Димитар (1988). *Дублер*. Скопје: Македонска книга.
166. Солев Димитар (1990). *Одумирање на државата*. Скопје: Култура.
167. Тодоровски Гане (1963). *Песни*. Скопје: Кочо Рацин.
168. Тодоровски Гане (1970). *Горчливи голтки непремолк*. Скопје: Мисла.
169. Тодоровски Гане (1987). *Неволицы, неверици, несоници*. Скопје: Македонска книга.
170. Тодоровски Гане (1990). *Поезија*. Скопје: Наша книга.
171. Христова–Јоциќ Светлана (1992). *Поетски устав*. Скопје: Македонска книга.
172. Цепенков Марко К. (1972). *Македонски народни умотворби. Народни приказни (Книга втора)*. Скопје: Македонска книга.
173. Чернодрински Војдан (1992). *Одбрани дела*. Приредил: Александар Алексиев. Скопје: Мисла.
174. Чинго Живко (1989). *Бабаџан*. Скопје: Наша книга.
175. Шопов Ацо (2008). *Раѓањето на зборот*. Избор и предговор: Катица Ќулавкова. Битола: Микена.

## БИОГРАФСКИ ПОДАТОЦИ ЗА АВТОРОТ



Проф. д-р Ранко Младеноски дипломирал на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ во Скопје, а на истиот Факултет магистрирал во 2005 и докторирал во 2010 година. Работел како новинар, уредник и лектор во повеќе весници како што се „Вечер“, „Експрес“, „Македонско сонце“ и „Нова Македонија“. Исто така, бил уредник во книжевните списанија „Современост“, „Книжевна академија“ и „Велес“, како и главен уредник на Годишниот зборник на Филолошкиот факултет во Штип во 2010 и 2011 година. Младеноски извесно време работел и како лектор во издавачката куќа „Академски печат“ во Скопје во 2008 година. Денес Младеноски работи на Катедрата за македонски јазик и книжевност на Филолошкиот факултет во Штип како професор по книжевност во областите теорија на книжевноста и современа македонска книжевност и како главен и одговорен уредник на меѓународното научно списание „Палимпсест“ што го издава Филолошкиот факултет во Штип.

Младеноски е автор на неколку книги: две студии објавени во посебни книшки за романите „Две Марији“ од Славко Јаневски и „Црно семе“ од Ташко Георгиевски од 2003 година; на книжевно-теориските и критичките книги „Чекајќи ја егзегезата“ (2005), „Книжевно-критички перцепции“ (2011), „Промоции“ (2013), „Деконструкција на ликот“ (2014) и „Александар III Македонски во македонската книжевност“ (2016); на рецензираните скрипти „Наратологија“ (2012) и „Теорија на поезијата“ (2014), како и на рецензираните прирачници „Практикум по теорија на поезијата“ (2014) и „Практикум по наратологија“ (2015); автор е на две збирки со кратка лирска проза (секвенци) и тоа „Омразенија“ во 2005 година и „Марионетки“ во 2011 година, како и на збирката раскази „Чуварот на тајната“ од 2008 година. Коавтор е на изборот од македонски раскази и поезија со наслов „Големиот скок“ од 2003 година, а и коавтор на учебници по македонски јазик и литература за средно образование. Младеноски има објавено над 150 трудови (интерпретации, есеи и рецензии) во голем број списанија во земјава и во неколку балкански држави. Негови песни, раскази и кратки прозни лирски текстови се преведени и објавени во разни списанија на неколку словенски јазици.

Покрај тоа, Младеноски се занимава и со преведување на книжевни и на книжевно-историски дела. Од хрватски на македонски јазик ги превел книгите „Браќата Миладиновци – легенда и стварност“ и „Хрватско-македонски литературни врски“ од Горан Калоѓера, како и романите „Златоустиот“ од Стјепан Томаш, „Кралица на ноќта“ од Јосип Цвениќ и „Небесни велосипедисти“ од Ирена Лукшиќ. Превел и голем број песни и раскази од бројни автори од српски, хрватски и бугарски на македонски јазик коишто се објавени во списанието „Современост“.



ISBN 978-608-244-555-7