

## Детаљот во „Ана Каренина“ и „Пиреј“

Оваа дисертација ги третира деталите во романите „Пиреј“ од Петре М. Андреевски и „Ана Каренина“ од Лав Николаевич Толстој. Вниманието, пред сè, е насочено кон литературните околности што учествуваат во конституирањето на главните женски ликови во двата одделени романи - Велика и Ана. Како дел од поголема целина, опис или портрет (=опис на личност), деталите се презентираат преку синегдотична операција, а последната анализа е конституирање на „материјални“ и „вербални“ детали.



Луси Караниколова - Чочоровска е родена во Гевгелија, Република Македонија. Дипломира на филолошкиот факултет „Блаже Конески“ при Универзитетот „св.Кирил и методиј“, магистрира во 1998 година а докторира во 2006 година, е автор на околу 60 научни трудови од науката за литература и учесник на меѓународни конференции во македонија и странство.



Globe  
EDIT

Чочоровска

Globe  
EDIT



Луси Караниколова- Чочоровска

## Детаљот во „Ана Каренина“ и „Пиреј“

**Луси Караниколова**

**Детаљот во „Ана Каренина“ и „Пиреј“**

**Рецензенти: Проф. д-р Виолета Димова  
Доц. д-р Христо Петрески**

**Лектор: Маја Цветковска**

*На мајка ми Марија и татко ми Глигор*

**Содржина:**

„ЗА ПОВТОРНИОТ ПРИСТАП ПО 17 ГОДИНИ“ .....	8
ВОВЕД.....	10
1. СОСТОЈБИ .....	15
1.1. ДЕФИНИЦИИ.....	15
1.2. ДЕТАЉОТ КАКО ДЕЛ ОД ЦЕЛИНА.....	17
1.2.1.. Синегдотскиот карактер на детаљот-pars pro toto	17
1.2.2.Метонимиско-метафоричкиот потенцијал на детаљот	18
1.2.3. Детаљот како составка на опис, односно портрет (=опис на лик)	19
1.2.4. Детаљот и макроструктурата на текстот.....	21
1.3. ХРОНОЛОГИЈА .....	22
1.3.1.Платон. Аристотел. Античка реторика. ....	22
1.3.2. Францускиот класицизам. ....	23
1.3.3. Романтизмот.....	24
1.3.4. Реализмот на XIX-от век.....	25
1.3.5. Стилската формација реализам – за детаљот: Роман Осипович Јакобсон. Сава Пенчиќ. Александар Флакер. Атанас Вангелов.	27
1.3.6. Последните „информации“ за детаљот: Венко Андоновски	29
1.4. ТЕОРИЈАТА НА ТЕКСТОТ ЗА ДЕТАЉОТ.....	31
1.4.1. Руски формализам. Виктор Борисович Шкловски.	31
1.4.2. Владимир Јаковлевич Проп.....	32
1.4.3. Францускиот структурализам; Ролан Барт.....	33
1.4.4. Ролан Барт за „непотребниот“ детаљ и реалистичниот потенцијал	34
1.4.5. Алжирадес Греимас.....	37
1.4.6. Ан Иберсфелд .....	38
1.5. ДЕТАЉОТ КАКО СТРУКТУРЕН ЕЛЕМЕНТ НА НАРАТИВНИОТ ДИСКУРС И КОНСТИТУТИВНА ЕДИНИЦА НА РЕАЛИСТИЧНОТО ПИСМО .....	41
1.5.1. Детаљот во системот на текстот .....	41
1.5.2. Реализмот и детаљот .....	41
1.5.3. „Детаљот – знак“ .....	42

1.5.4. „Детаљот – белешка“ .....	43
1.5.5. Интелигибилноста (=сфатливоста на детаљот)	44
1.5.6. Мотивација. Мотивираноста на детаљот.....	45
1.5.7. Веројатност v.s. веродостојност.....	46
1.5.8. Мајк Рајфатер – за фикционалноста и детаљот	48
2.ДЕМОНСТРАЦИЈА.....	50
2.1. МОДЕЛ. ТИПОЛОГИЗАЦИЈА: „ФУНКЦИОНАЛЕН“ И „НЕПОТРЕБЕН“ ДЕТАЉ .....	50
2.2. УЛОГАТА НА ДЕТАЉОТ ВО РОМАНОТ „АНА КАРЕНИНА“ ОД ЛАВ НИКОЛАЕВИЧ ТОЛСТОЈ .....	52
2.2.1. За „материјалниот“ детаљ.....	52
2.2.2. Класификација на „материјалниот“ детаљ во романот „Ана Каренина“ од Лав Николаевич Толстој .....	53
2.2.3. „Физичкиот“ детаљ во романот АК од ЛНТ ....	55
2.2.4. „Психичкиот“ детаљ во романот АК од ЛНТ...	58
2.2.5. „Стожерниот“ детаљ – око .....	60
2.2.6. Семантичката разгранетост на детаљот – око ..	64
2.2.7. Другите „емоционални“ детали .....	70
2.2.7.1. Детаљот „лице“ .....	70
2.2.7.2. Детаљот „поцрвенување“ .....	73
2.2.7.3. Детаљот „насмевка“ .....	74
2.2.7.4. Детаљот „подзамижување“ .....	78
2.2.8. „Стожерниот“ детаљ - рака .....	80
2.2.9. Семантичките нијанси на детаљот – рака.....	81
2.2.9.1. Детаљот – рака со репрезентативна (=претставувачка) улога	82
2.2.9.2. „Функционалниот“ детаљ – рака: прва семантичка подгрупа на детаљот рака.....	83
2.2.9.3. Втора семантичка подгрупа на детаљот - рака	92
2.2.9.4. Трета семантичка подгрупа на детаљот – рака	94
2.2.10. Детаљот – срце.....	98
2.2.11. Детали – доблести .....	99
2.2.12. Детали – индиции .....	103
2.2.12.1. „Проблемот“ на среќата и несреќата.....	107
2.2.12.2. Љубовта спрема Серјожа – како детаљ - индиција	110
2.2.12.3. Односот на човекот кон животните – како детаљ – индиција	111

2.2.12.4. Моралот и лажниот морал како детаљ – индиција	111
2.2.12.5. Прогресивното во животот на руската жена како детаљ – индиција	113
2.2.13. Детали – односи.....	115
2.2.13.1. „Обратните“ детали - односи .....	121
2.2.14. „Непотребниот“ детаљ.....	133
2.2.15. Деталите – мотиви.....	139
2.2.15.1. Видовите и варијантите на детаљот – мотив	148
2.2.15.2. „Крупниот“ детаљ на сонот.....	151
2.2.15.3. Детаљот на возот .....	153
2.2.15.4. Деталите – афоризми.....	156
2.2.16. Наместо заклучок - за „материјалниот“ детаљ	158
2.3. УЛОГАТА НА ДЕТАЉОТ ВО РОМАНОТ “ПИРЕЈ“ ОД ПЕТРЕ М. АНДРЕЕВСКИ .....	159
2.3.1. За „вербалниот“ детаљ .....	159
2.3.2. „Идеалната“ природа на „вербалниот“ детаљ	160
2.3.3. „Вербалниот“ детаљ во П од ПМА.....	162
2.3.4. „Вербалниот“ детаљ во „женската“ стенограма	163
2.3.5. „Вербалниот“ детаљ во потесна смисла.....	166
2.3.5.1. Варијантите на „вербалниот“ детаљ во потесна смисла	166
2.3.5.2. Деталите – претпоставки, како варијанта на „вербалниот“ детаљ во потесна смисла.....	175
2.3.6. „Вербалните“ детали за мајчинството.....	176
2.3.7. Детаљот – етимолошка фигура .....	179
2.3.8. Детали – индиции .....	180
2.3.8.1. „Персонални“ детали – индиции .....	180
2.3.8.2. Деталите – индиции за време и простор .....	182
2.3.9. „Нараторските“ способности на Велика: како „себеопишувач“ и „опишувач“ на другите ликови .....	184
2.3.10. Сентенците како „вербални“ детали .....	187
2.3.11. Народните верувања како „вербални“ детали	189
2.3.12. „Вербалниот“ детаљ на сонот .....	192
2.3.13. Деталите – мотиви.....	195
2.3.14. „Непотребниот“ детаљ во „вербалниот“ дискурс	198
2.3.15. За Велика. Незадолжително. ....	200

4. КОМЕНТАР .....	202
4.1. КОМПАРАТИВНИ ПЕРСПЕКТИВИ .....	202
4.1.1. Споредбено: за двата женски лика .....	202
4.1.2. Споредбено: за бинарните опозиции.....	204
4.1.3. Споредбено: за симболиката на личните имиња	204
4.1.4. Компаративно: за „семиологијата на ликот“ и детаљот	207
4.2. ЗАКЛУЧНИ (=ХИПОТЕТИЧКИ) ПЕРСПЕКТИВИ	215
4.2.1. Генерална класификација на детаљот .....	215
(„функционален“ и „непотребен“ детаљ) .....	215
4.2.2. „Функционалниот“ детаљ во романите АК од ЛНТ и П од ПМА	216
4.2.3. „Непотребниот“ детаљ во романите АК од ЛНТ и П од ПМА	218
4.2.4. Диференцијалните белези на „материјалниот“ и „вербалниот“ детаљ	218
4.2.4.1. Дистинкција според типот наратор како субјект на дискурсот: „материјален“ наспроти „вербален“ детаљ.....	219
4.2.4.2. Детаљ – белешка наспроти детаљ – знак .....	220
4.2.4.3. „Припадноста“ на „материјалниот“ детаљ на дијалогот и на „вербалниот“ детаљ на мимезата .....	221
4.2.4.4. „Метонимиска реификација“ и „референцијална цитатност“	222
4.2.4.5. Веројатност и веродостојност .....	223
4.2.5. Табеларен приказ на хипотезите.....	224
4.2.6. Детаљот и литературата на реализмот .....	224
БИБЛИОГРАФИЈА: .....	226
А) Теориско - критичка .....	226
Б) Белетристичка: .....	229



## НАМЕСТО ПРЕДГОВОР ИЛИ: „ЗА ПОВТОРНИОТ ПРИСТАП ПО 17 ГОДИНИ“

Книгата „Детаљот во ‘Ана Каренина’ и ‘Пиреј’“ е мој магистерски труд, пишуван во периодот 1996-1997, а одбранет на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ во Скопје, на 3-ти јули, 1998 година. Не верував дека овој ракопис некогаш, воопшто ќе биде објавен, зашто сметав дека е пишуван во „адолесцентен“ научен стил. Сметав дека ќе ми треба многу време и напор за да го преработам, така што, речиси ни еднаш во годиниве „помеѓу“ не наоѓав доволно волја и енергија повторно да му пристапам.

Сепак, тоа се случи. А се случи на иницијатива на сопственикот и директор на издавачката куќа „Феникс“, уважениот писател, колега и драг пријател, д-р Христо Петрески, на враќање од нашиот заеднички престој во Галичник, на „18-тата Меѓународна галичка книжевна колонија“, во август, 2012-та. За тоа многу му благодарам. А особено сум му благодарна што ме поттикна да го „преработам“ овој мој ракопис, кој ми донесе многу радости.

Ме израдува повторниот пристап кон проблематиката на детаљот, која со особен ентузијазам ја работев во еден период, за кој сега, од дистанца, временска, се разбира, можам да речам дека сум созревала како научник. И првото нешто што го помислив и го споделував со мои колеги кога му пристапив на овој „повторен пристап“ беше возбудата која ја доживев и ја „дефинирав“ како „средба“ меѓу детето и возрасниот во мене. И, да бидам искрена, стравот дека текстот ќе бара суштинска преработка, беше навистина неоправдан.

Од првичната, манускриптна верзија, која петнаесеттина години како таква стоеше во архивите на институциите кои ги чуваат прилозите од овој вид нема многу отстапување. Текстот претрпе стилски измени, се обидов стилски да го „стегнам“, толку колку што беше тоа можно, да го „натерам“ да заличи на мене „возрасната“, без притоа да му ја одземам онаа наивна, младешка и нема да згрешам ако речам, речиси детска енергија со која е пишуван. Додадов заглавија, речиси секаде, за да добие на прегледност, додадов некоја фуснота. И толку.

Ми остана впечатокот, кој го споделувам овде, во овој т.н. Предговор, кој е колку личен и индивидуален, толку и објективен. Мислам на впечатокот. Зашто, навистина, прекрасно е чувството кога се навраќате на нешто свое, одамна, а сепак и не толку одамна создадено, зашто всушност – се навраќате на себе. Се сеќавате во кои и какви услови тоа сте го работеле, што тогаш сте мислеле и очекувале, какво било времето, кој ви се јавил во „тој и тој“ момент. Се обидуваме да се коригирате себеси, значи повозрасниот го „поправа“ помладиот, ја забележувате огромната енергија и радост со кои сте му пристапиле на проблемот, кој бил ваша прва научна задача. И, од оваа гледна точка – ви се допаѓа. Сепак, тоа не е мала работа.

Објективниот себепосматрач си дозволува да каже дека, повеќе од очигледен е напорот, теоретското прашање да се опфати апсолутно, безмалку тотално. Тоа значи дека во еден роман каков што е Толстоевиот „Ана Каренина“, анализирани се буквално сите детали. А романот, во македонската верзија има повеќе од 1000 страници. Покриен е материјалот во целост, зашто детаљот покажува многу, навистина многу семантички варијанти, кои се претставени во нивната еволуција (=развијност), така што, чинам, тој обид за тоталност, за сепокриеност во анализата и не е толку „залуден“. А сè е поткрепено со цитиран пример и негов коментар. Тоа можело да биде и поинаку, тоа подоцна сум го сфатила, но ќе речам и ќе се повторам, посакав текстот, во оваа печатена верзија да остане да „личи“ на мене во тие 90-ти години.

Тенденцијата за тотална темелност во анализата на детаљот во романот „Пиреј“ од Петре М. Андреевски не е толку изразена, особено не при анализата и наведувањето на сите варијанти на подвидот „вербален“ детаљ во потесна смисла. Тоа, едноставно, не е можно (веројатно не било можно ниту тогаш, во ’96-та), зашто во таков случај ќе требаше да се „препише“ и протолкува секој збор од романот, ако не од целиот, тогаш барем од стенограмата на Велика.

Како и да е, јас како автор, (само во предговорот пишувам во прво лице, а целата експертиза е работена во авторска множина) сум задоволна и многу среќна од конечниот исход на преработката на мојот магистерски труд.

Од сè срце ја препорачувам оваа студија како уште една референца за студентите кои студираат литература.

Скопје,  
Јули, 2012

Авторот

## ВОВЕД

Оваа студија се занимава со прашањето за детаљот во два романа: „Пиреј“ од Петре М. Андреевски и „Ана Каренина“ од Лав Николаевич Толстој. Притоа, вниманието е насочено главно кон литературните подробности (=деталите) што партиципираат во конституирањето на двата женски лика – Велика Мегленоска и Ана Каренина.

Провокацијата за еден ваков, ќе си дозволиме да го наречеме обемен зафат е главно маргинализираноста на овој наративна единица, заедно со нашето ентузајастичко настојување да се стави на опит еден, навидум „небитен“ литературен ентитет. Впрочем, теоријата на литературата отсекогаш, па и наратологијата во последниве децении, покажуваат повеќе наклонетост кон испитување на „покрупните“ елементи во едно литературно дело, како: композиција, сиже, лик, карактер, нарација во потесна смисла и сл. Дури ни теоретичарите на реализмот не најдоа за потребно да го подложат на потемелна опсервација овој, „минијатурен“, а инаку мошне важен елемент во реалистичното литературно дело.

Постоечките приоди кон прашањето се покажаа недоволни. Имено, на детаљот се гледа како на книжевен факт со минорно значење, поточно тој се сфаќа само како составен дел од некоја поголема целина – опис и опис на лик (=портрет). Единствено поинтересен со покажа т.н. „непотребен“ или „неполезен“ детаљ.<sup>\*</sup>

И овде на детаљот му се пристапува како на интегрална составка од поголемата целина – опис или лик, при што крајниот резултат е конституирањето на т.н. „материјален“, каков што се среќава во романот „Ана Каренина“ и „вербален“ детаљ, на каков што се наидува во романот „Пиреј“. Се работи за таква наратолошка единица што е најтесно поврзана со градењето на категоријата лик, но и својствена на т.н. литературата на реализмот.<sup>\*\*</sup>

Постојат повеќе причини зошто анализата на детаљот се прави според материјал од апострофираните романи.

Најнапред, припадноста на двата романа на т.н. „ахрониски реализам“.<sup>1</sup>

Романот „Ана Каренина“ (1873-1877) од Лав Николаевич Толстој (во натамошниот текст ќе ја користиме кратенката АК од ЛНТ), чија конечна верзија се појавила по дванаесеткратно дополнување и поправање, хронолошки му припаѓа на рускиот реализам на 19-от век.

---

\* Ролан Барт има две студии по ова прашање: „Непотребниот детаљ“ во книгата „Discours contrainst“, Paris, Editions du Seul, 1981 и „Стварносниот ефект“ во „Le brussement de la language“, Paris, aux Editions du Seul, 1984. Едно поглавје за детаљот, односно „неполезниот“ детаљ се наоѓа и во книгата на Венко Андоновски „Структурата на македонскиот реалистичен роман“, Детска радост“, Скопје, 1997.

\*\* Тоа пак, не значи дека литературата на романтизмот на пример, не го познава детаљот, но „реалистичниот“ има такво својство што предизвикува впечаток на стварност.

<sup>1</sup>Види: Aleksandar Flaker: „Stilske formacije“, „Liber“, Zagreb, 1986, str. 57 и 149-153.

Романот „Пиреј“ од Петре М. Андреевски (во натамошниот текст ќе ја користиме кратенката П од ПМА) пак, објавен во 1980 година, ѝ припаѓа на современата македонска литература.

Просторно-временската дистанца воопшто не претставува пречка за да се нагласат низа допирни точки, кои ја „мотивираат“ анализата на детаљот.

Една од нив е фактографската засведоченост на романот АК, односно документарната на романот П. И во едниот и во другиот случај станува збор за инспирација од реални настани.

Имено, во својата обемна монографија за романот на Толстој, Виктор Борисович Шкловски, зборувајќи за музите на големиот писател за големото дело, ќе рече: „(...) Лав Николаевич видел како во 1872 година, ќерката на полковникот, Ана Степанова која ја разорувала љубомора, се фрлила под воз. Нејзиниот љубовник А.Н.Бибиков, ја запросил гувернантата на нејзиниот син (...) Лав Николаевич ја видел мртва, на обдукцијата во касарната во Јасенка“<sup>2</sup>.

За да се постигне нужниот степен на автентичност, во „(...) барањето што поубедлива документарност при интерпретацијата на личните и општите судбини (...) Андреевски, како што соопштува во кратката белешка кон романот, ги користел искажувањата на десетина преживевани учесници од Македонија (во Првата светска војна, з.м.) и воениот дневник на учителот Милорад Марковиќ, кој во еден поголем дел е воден на боиштата во Македонија“<sup>3</sup>

Двата романа покажуваат колку сличност толку и автентичност по однос на начинот на организирање на наративниот материјал.

Така, АН располага со две сужејни линии: на Ана и на Левин. Впрочем, во еден момент, Лав Николаевич го озаглавува романот „Два брака“, за откако ќе го констатира единството на двете сужејни линии преку, т.н. од него „внатрешна содржина“, да го врати првичниот наслов „Ана Каренина“. Во писмо до свој пријател, Толстој ќе запише: „(...) Врската во конструкцијата не е градена на фабулата и односите (познанствата) меѓу лицата, туку на внатрешната поврзаност (...) со што се објаснува и поврзаноста на линиите на Левин и Ана (...) Левин и Ана се среќаваат на крајот од романот, а се среќаваат само затоа, за сосема реалистично да го дополнат моменталниот степен на сопствената еволуција, која само навидум се одвивала независно. Но, ако се има на ум Толстоевата романсиерска постапка, среќавањето меѓу Ана и Левин трае низ текот на целиот роман“<sup>4</sup>. Зборувајќи за композицијата на романот АК, Нана Богдановиќ ќе ја истакне цикличната постапка на систематизирање на сужејната маса, подвлекувајќи го фактот дека „(...) линиите Левин – Ана се многу повеќе концентрични кругови одошто паралели“, едновремено

<sup>2</sup> Viktor Šklovski: „Lav Tolstoj II“ „Minerva“, Subotica-Beograd, 1977, str.98.

<sup>3</sup> Веле Смилевски: „За некои проблемски пунктови во романите ‘Пиреј’ и ‘Скакулци’“, „Литературен збор“, бр. 3-4, 1988, стр.13

<sup>4</sup> Nana Bogdanović „Ana Karenjina“, во: Lav Nikolaevič Tolstoj, „Ana Karenjina“, „Prosveta“, Beograd, 1972, str. VIII и IX

пренесувајќи го во таа смисла и ставот на писателот, кој бележи: „Не можам поинаку да го нацртам кругот одвен да го затворам и потоа да го поправам“<sup>5</sup>.

Од гледна точка на композицијата, романот П. е единствен. Тој содржи еден пролог и епилог, а меѓу нив – „раскажување во рамка“. Таа рамка го затвора наративните линии на Јон и Велика, и двете остварени во по 14 глави.

Во поговорот кон првото издание на романот П., Атанас Вангелов истакнува: „Во романот се применува линеарна нарација од паралелен тип. На тој начин, едно исто време, времето на Првата светска војна, се прикажува од две позиции. Носител на првата раскажувачка позиција е Јон, македонски селанец кој се бори во редовите на српската војска. Носител на втората позиција е неговата жена Велика, која останува на село со сите оние кои не носат оружје и не се за фронт“<sup>6</sup>. Структурата на П. е определена од нараторските комплекси на Јон и Велика, од нивниот „наративен говор“, од што практично зависи и карактерот на детаљот: „Романот ’Пиреј’ има двајца наратори, и самите учесници во дејството, кои го интерпретираат своето учество од дистанца: таа дистанца од историска гледна точка е значајна. Бидувајќи таква, има за последица еден изразит степен на критичност. Тој степен на посреден начин ги одредува нараторите како коментатори. Следствено, по едно искуство на дополнителни информации за нивното учество во одделни историски настани, степенот на објективност и уверливост забележително расте“<sup>7</sup> (курз. Л.К.).

Анализата ќе покаже дека, архитектониката на двата романа битно влијае врз природата и однесувањето на детаљот.

Постои уште еден, мошне цврст лигамент, што навлегува длабоко во семантичкото ткиво и на рускиот и на македонскиот роман. Се работи за специфичниот третман на неколку парови контрастни категории, т.е. бинарни опозиции, и тоа: добро-зло, живот-смрт, љубов-омраза, среќа-несреќа.\*

Имено, Толстоевиот роман почнува со реченица со афористичен призвук: „Сите среќни семејства си прилегаат едно на друго, секое несреќно семејство е несреќно на свој начин“<sup>8</sup>.

Во П. од ПМА пак, во осмата глава дискурсот на Јон се вели: Дали несреќата е само за да се разбере среќата, дали доброто е несфатливо без злото?“<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> Ibidem, str. XII и XIII

<sup>6</sup> Атанас Венгелов: „Првата војна и македонското прашање“, во Петре М. Андреевски: „Пиреј“, „Мисла“, Скопје, 1980, стр.297

<sup>7</sup> Ibidem, стр.296, 297

\* Овие категории, во анализата на романот АК ќе бидат дефинирани како „крупни“ детали или „детали-мотиви“, кои партиципираат во глобалната семантичка структура на романот, едновремено оформувајќи ја и неговата, како што ќе рече Толстој „внатрешна содржина“. По сличен начин, тие се испитувани и во романот П.

<sup>8</sup> Лав Николаевич Толстој: „Ана Каренина“, „Македонска книга“, „Култура“, „Мисла“, „Наша книга“, Скопје, 1978, стр. 7 (во натамошниот текст, бројот на страницата од романот АК од ЛНТ ќе се бележи во загради, веднаш до цитатот).

<sup>9</sup> Петре М. Андреевски: „Пиреј“, „Македонска книга“, Скопје, 1980, стр.160 (во натамошниот текст, бројот на страницата од романот П од ПМА ќе се бележи во загради, веднаш до цитатот).

Внимателниот читател брзо ќе ги забележи овие елементи, кои силно се одразуваат на смислата на романите, а со тоа, секако, и на природата и однесувањето на литерарните подробности.

Впрочем, овие три општи аспекти што ја констатираат блискоста меѓу македонскиот и рускиот роман, отвораат можност за набљудување, анализа, класификација и семантички третман на детаљот.

И конечно, што треба да се очекува од анализата што се спроведува во оваа студија?

Веќе се кажа дека, по однос на структурата, во П. Велика и Јон, а во АК. Ана и Левин се центри на својатанаративна, односно сижејна линија.

Притоа, од гледна точка на нараторскиот оптикум романот П. нема единствено опсервационо стојалиште. Зашто имено, овде постои јас-наратор, поточно, Велика и Јон раскажуваат во свое име. Двајцата наратори се исповедуваат: тие не го гледаат светот во овој момент, во часот на раскажувањето, туку тие кажуваат што им се случило ним. Заправо, Велика и Јон се сеќаваат (и уште поконкретно, во нивно име се сеќава Дуко Вендија), и затоа нивната карактеризација со детаљот, ќе се изврши преку говор, преку тип говор, а не преку перцепција на факти. Фактите пак, особено кога се работи за портретирање на лик, можат да бидат „душевни“ и „физички“. Такви факти се всушност деталите.

Оттука, во П. ќе доминира „вербалниот“ детаљ. Во овој роман, деталите ќе бидат присутни и преку описот (најчесто опис на лик. На пример, Јон ја опишува Велика, Велика го опишува Јон, потоа опис на член на семејството и сл.). Во таков случај најчесто ќе станува збор за т.н. „духовни“, или „психички“, „внатрешни“ детали и тоа такви што се задолжени за претставување на психичкиот комплекс на даден лик (таков е на пример портретот на Мирче, братот на Јон и неговата донекаде феминизираната природа, претставена посредно преку говор, поточно преку раскажувањето на Јон, така што и тука, повторно, во основа станува збор за „вербални детали“).

Романот АК се одликува со постоење на главен, сезнаечки, авторитативен (=омнисцентен) наратор, кој ја претставува единствената точка на наративната диоптрија.

Во П. постои јас-раскажувач, т.е. лик-раскажувач, наспроти омнисцентот во АК.: едниот се сеќава, поточно се исповеда, а другиот соопштува. Двата типа наратор, всушност, допуштаат да се констатира постоење и на два типа дискурс, кои пак директно влијаат врз постапката на изложување на деталите. Така, во П ќе доминираат „духовните“ детали, додека пак, во АК забележителна е рамнотежа во таа смсла: авторитативниот наратор преку потенцирањето на надворешните, дава увид во внатрешните, психички белези на ликовите.

Во романот на Толстој, „манипулирањето“ со деталите му е доверено на сезнаечкиот раскажувач, кој е способен да „влезе“ во мислите и душата на ликовите, или пак има можност да го определи физичкиот, психичкиот и моралниот портрет како содржина на ликот.

Во романот на Петре М. Андреевски пак, заради јас-формата на нарацијата, ќе доминираат „вербалните“, „внатрешните“ детали. Тоа е така зашто зборувањето/говорењето е резултат на идеалитет, а не на реалитет, а и затоа што постои разлика меѓу стварното или постоечкото, т.е. меѓу делото или предметот и зборот. Зборот е духовна, идеална, знаковна категорија: тој е знак за предметот и не имплицира материја. Иако, условно зборувајќи, во раскажувањето се манипулира со објекти, без оглед на тоа дали се живи суштества или мртви предмети. Во раскажувањето, зборот манипулира со предметот.

Оттука, нашата анализа има за цел, пред сè класификација на деталите во двата романа и определување на нивната улога во конституирањето на ликовите на Велика и Ана, како и утврдување на сличностите и разликите меѓу нив. Примарна интенција е, да се покаже (и докаже) дека, во романот П деталите ќе бидат од една категорија – „вербални“, „знаковни“ или „идеални“, додека пак во АК нивната природа ќе биде „материјална“.

# 1. СОСТОЈБИ

## 1.1. ДЕФИНИЦИИ

**1.1.1.** Мошне концизна и релативно прецизна дефиниција за детаљот дава Виктор Борисович Шкловски, според кој: „Под детали подразбираме подробности од несижејна природа, главно такви кои служат да се окарактеризира епохата или ликовите. Се разбира, вели тој, со групирањето на деталите по еден или друг начин се образува карактерот на книжевните ликови, така што квантитетот преоѓа во стилски квалитет, но во границите на извесното нивно натрупување, може да се говори за детаљот како таков“<sup>10</sup> Ако го прифатиме за валиден овој став на Шкловски, за детаљот како несижеен ентитет, т.е. таков кој не „зафаќа место“ во сижејната линија на едно литературно дело, тогаш соодветно би било тој да влезе во редот на т.н. единици од интегративна природа, според терминологијата на Ролан Барт.<sup>11</sup> Впрочем, детаљот, сообразен со експертизата на Барт, би се поистоветил со

информантите и индициите, а според вокабуларот на Венко Андоновски, тој би му припаднал на т.н. „стазисен“ наративен исказ.

**1.1.2.** „Речникот на книжевни термини“ го дефинира детаљот на следниов начин: „Подробноста претставува особеност (црта) на некој карактер, истакнат детаљ во опишувањето, нагласена околност во некој настан или обрт на некоја ситуација со помош на кои се постигнува индивидуализација на лик, пејзаж, општествен амбиент или динамичност на дејство во епика или драма (...) Најшироко зборувајќи, подробноста има две основни функции: прво да ја засили живоста и впечатливоста на ликот, настанот или описот; второ, да истакне нешто посебно и по таков начин да го спецификува значењето. Во врска со функцијата на засилување на впечатливоста, разликуваме убедлива или веројатна и неубедлива или неверојатна подробност; во врска со функцијата на создавање определени можности во значењето пак, разликуваме значајна или битна и безначајна или непотребна подробност“.<sup>12</sup>

Паѓа во очи фактот дека оваа „дефиниција“, за разлика од онаа на Шкловски допушта можност детаљот да се разгледува и како елемент на

---

<sup>10</sup>Viktor Šklovski: „Detalji Rata i mira“ во книгата „Građa i stil u Tolstojevom romanu ‘Rat i mir’“, „Nolit“, Beograd, 1984, str.137

<sup>11</sup>Види: Ролан Барт: „Увод во структуралната анализа на раскажувањата“ во: „Тероија на прозата“, Избор на текстовите, превод и предоговор Атанас Вангелов, Скопје, „Детска радост“, 1996, стр. 129-177

<sup>12</sup>“Rečnik kniževnih termina“, „Nolit“, Beograd, 1986, str.574



настан, па и како таков што предизвикува динамичност на дејство и сл., што ќе рече дека не е тој само ентитет со несигурна природа.\*

И покрај општиот карактер на прирачниците од овој тип, заедно со низата недостатоци на кои може да се посочи, се чини, дефиницијата што тука се дава, имплицира два стожерни нараторски аспекта на литерарната подробност. Пред сè, нејзиниот реалистичен карактер, нејзината природна припадност на т.н. литература на реализмот, заради што и се диференцира т.н. убедлив (=веројатен) и неубедлив (=неверојатен) детаљ, а според критериумот – засилување на впечатливоста на она што тој го обележува/означува и на контекстот кон кој гравитира. Оттука и третманот на категориите веројатност, веродостојност и мотивација, толку својствени на реалистичниот дискурс сосема е релевантен по однос на подробноста.

Според вториот критериум – создавање одредени можности во значењето, се разликува функционален (=значаен) и нефункционален (=безначаен) детаљ. Впрочем, оваа дистинкција ја одредува нашата, т.н. генерална класификација на деталите на два типа: „функционален“ и „непотребен“. Натаму, во нивни рамки се разликуваат повеќе видови, подвидови и варијанти, и тоа во зависност од типот дискурс. Поточно, обилна разгранетост во класификацијата подразбира „функционалниот“ детаљ, додека тоа не е случај и со „непотребниот“, зашто негов основен белег е неговата „нефункционална функционалност“, симулирање стварност во текстот на фикцијата, односно „референцијална илузија“ според Барт.

---

\* Имено, во нашата експертиза на категоријата детаљ, класифицираме и т.н. „метастазирани“ детаљи, кој покажува тенденција да се прераснево сиже, односно да произлезе од него.

## 1.2. ДЕТАЉОТ КАКО ДЕЛ ОД ЦЕЛИНА

### 1.2.1. Синегдохотскиот карактер на детаљот-*pars pro toto*

Зборот детаљ има француско потекло (од detail) и значи дребулија, подробност и составен дел од поголема целина.<sup>13</sup> Такво е неговото буквално значање.

Како литерарен ентитет, реториката го доведува детаљот во врска со метонимијата и синегдохата. Во книгите со учебнички карактер, тој се сфаќа како елементарна единица на опис (опис на лик, т.е. портрет, опис на пејзаж, атмосфера, амбиент и сл.). Постапката на издвојување на детаљот од целината на која ѝ припаѓа, подразбира синегдохотска операција.

Класичната реторика ја дефинира синегдохата како подвид на метонимијата, која се засновува на замена на два поима, два збора, според количината и обемот на нивното значење. Синегдохата подразбира осознавање на еден поим со посредство на друг, според нивната заемна зависност и логичка врска. Метонимијата пак, според античката реторика е тропа со преносно значење како и метафората, но задолжена за постигнување логичка врска и зависност меѓу поимите според принципот блискост, или соседност (за разлика од метафората која таа врска меѓу поимите ја обезбедува според принципот сличност). Метонимијата за нас е дотолку позначајна што таа ја имплицира синегдохата, која пак има компетенција да го „изолира“ детаљот како дел од целина.

Во оваа смисла, Дејвид Лоц, коментирајќи ја реалистичката теорија на Роман Осипович Јакобсон, ќе го подвлече двократното значење на јазикот како знаковен систем кој вклучува две операции: одбирање (=избор) и комбинирање. Или: јазичните факти, зборовите, поимите, најнапред се одбираат, значи се подложуваат на операцијата избор, а потоа и се комбинираат, се усогласуваат според правилата на граматиката: „Одбирањето вклучува забележување на сличноста (групирање на одделни елементи, системи и зборови) и содржи можност за замена (...) Затоа тоа е постапка со која настанува метафората, бидејќи метафората е замена втемелена на сличност (Метонимијата и синегдохата како да вклучуваат како и метафората, замена на еден назив со друг (...)) Јакобсон меѓутоа (...) тврди дека метафората и метонимијата се противречни, бидејќи настануваат врз противречни начела. Метафората ѝ

---

<sup>13</sup> Љубо Микуновиќ: „Современ лексикон на странски зборови и изрази“, „Наша книга“, 1990, стр.157

\* Синегдохата може да се јави во неколку облици, така што во замената на поимите, можно е делот да се јави наместо целината (*pars pro toto*), инаку вид синегдохата со која детаљот и најчесто може да се поистовети (најчесто „портретистичкиот“), потоа случај кога целината се јавува наместо делот (*totum pro parte*). Заменувањето по количина во синегдохата се врши така што, можно е едината да се јави наместо множината, како и случаи кога множината се јавува наместо едината, или кога единката се јавува како репрезент на видот.

припаѓа на одбирачката, а метонимијата и синегдохата на комбинаторната оска на јазикот“.<sup>14</sup>

Ако за одбирањето, според Јакобсон, како операција која го овозможува настанувањето на метафората е својствена постапката *замена на поимите* што се доведуваат во заемен однос, тогаш наметонимијата (а во нејзини рамки и на синегдохата) ѝ е потребна постапката *бришење*, зашто: „(...)метонимијата и синегдохата се произведуваат со бришење на еден или повеќе членови од некоја природна комбинација, но не оние членови кои би било најприродно да се изостават; таа нелогичност е еднаква на спротивставувањето на сличноста и несличноста во метафората“.<sup>15</sup>

Затоа што детаљот има синегдотска природа (*pars pro toto*, според античката реторика), за него, аналогно на експертизата на Јакобсон е својствена постапката *бришење*. Имено, „бришењето“ подразбира апстрахирање (=онеобичување) на еден или неколку члена од нивната природна целина, благодарение на што се навлегува во значењето што тој елемент го носи во себе, а во рамките на контекстот (=целината) во која егзистира и функционира.

### ***1.2.2.Метонимиско-метафоричкиот потенцијал на детаљот***

Затоа што детаљот е дел од целина нему му е иманентна синегдохата, како аспект на метонимијата. Меѓутоа, семантичкиот аспект на детаљот е најчесто можен благодарение на метафората. Оттука, природно е во третманот да се земе предвид големата придобивка од Јакобсоновата теорија на реализмот за проекција на начелото на истозначност (=еднаква вредност) од оската на избор (=метафоричен пол) на оската на комбинација (метонимиски пол). Тоа веќе значи дека за детаљот, освен синегдохата (и метонимијата) ќе биде релевантна и метафората, зашто имено, кој било однос на соседност (метонимиски)меѓу означителот и означеното, не може а да не имплицира и некаква аналогиска реакција (во основа метафоричка) меѓу нив. Впрочем, до согледувањето на вистинската улога на детаљот се доаѓа само по пат на таков, метонимиско-метафоричен приод.\*

<sup>14</sup>Davide Lodge: „Načini modernog pisanja“, „Globus“, Zagreb, 1988. Str.101-103

<sup>15</sup> Ibidem, str. 103

\* Увидот во апстрактноста на односот меѓу ознаката и означеното допушта „разгранување“ (=класификација) на детаљот, инаку само навидум минијатурен ентитет. Имено, во нашата експертиза констатираме постоење на т.н. „портретистички“ детаљ, кој како дел од поголема целина, поточно како составка на описот на лик (=портрет) е задолжен за физичките и психичките својства на ликот. „Портретистичкиот“ детаљ се расчелнува на „физички“ и „психички“. И додека функционалноста на „физичкиот“ детаљ подразбира орнаменталност, декоративност, а во прилог на предизвикувањето „стварносен ефект“, дотогаш „психичкиот“ се сообразува со метонимиско-метафоричката релација меѓу ознаката и означеното. Тоа е така зашто „психичкиот“ детаљ преку „материјалните“ (=физикалните) семи дозволува влез во сферата на психолошкото. Овој процес Мајкл Рајфатер го нарече „метонимиска реификација“.

По однос на синегдотскиот карактер на детаљот, Венко Андоновски вели: „Детаљот не е ништо друго туку основна стратегија (и реторски интерес) на дискурсот наречен опис. Од една семантичка и реторичка гледна точка, описот може да се дефинира како дискурс во кој тема стануваат синегдохите: ориентацијата кон детаљот е синегдотска операција, а таа (...) има свој незапоставлив ‘реалистички’ ефект односно – потенцијал. Со самото тоа што се ориентира како дел од целината, таа функционира како еден вид ексклузивна, истакната наративна придавка по однос на целината која ја заменува: таа истакнува едно својство на целината“.<sup>16</sup>

Паѓа во очи извесната контрадикторност по однос на статусот на детаљот како дел од целина. Имено, синегдотската природа упатува на неговата несамостојност, од една страна. Од друга страна пак, ако се има предвид неговото имплицитно означено, тој може да стане потенцијален и моќен ентитет на дискурсот во кој егзистира. Освен тоа, категоријата „непотребен детаљ“ (и не само тој) прераснува во битен белег на реалистичниот текст, од едноставна причина што токму тој е најмногу задолжен за предизвикувањето „впечаток на стварност“.

### ***1.2.3. Детаљот како составка на опис, односно портрет (=опис на лик)***

Од гледна точка на реторичката можност *pars pro toto*, детаљот претставува интегрална составка на поголемата целина – опис. И тоа опис воопшто и описот на лик (=портрет).

Впрочем, кога станува збор за описот,<sup>\*</sup> како фактор на нарацијата што го подразбира и детаљот, тогаш слободно може да се рече дека заради неговата долготрајна маргинализираност, како битен аспект на наративниот текст, се случува и запоставување на детаљот. Имено описот, а во негови рамки и детаљот имаат маргинален статус по однос на расказот и тоа уште од антиката па сè до наши дни. Се сметаше дека описот и детаљот, како репрезенти на дескриптивниот оддел на нарацијата, не можат да имаат битно значење за текот на приказната. Уште Платон своевремено ја претпочитал повеќе дијегезата

---

Анализата ќе покаже дека, синегдотскиот карактер на „функционалниот“ детаљ не е карактеристика и на „непотребниот“ детаљ. Кај овој тип литературна подробност не може да стане збор за реализација на метонимиско-метафоричниот однос меѓу ознаката и означеното, бидејќи функционалноста негова се сведува на предизвикување впечаток на стварност, односно тука се сретнуваат само ознаката и референтот. Означеното останува празно.

Во секој случај, незаобичолно станува сознанието дека детаљот е ентитет што претставува интегрален дел од целина, дека има свој значенски опсег, така што партиципира во конституцијата на ликот, во описот, а придонесува и за стекнување впечаток на стварност, односно веродостојност. Оттука, детаљот станува моќен фактор на реалистичниот дискурс.

<sup>16</sup>Венко Андоновски: „Структурата на македонскиот реалистичен роман“, „Детска радост“, Скопје, 1997, стр.122

\*Во јуни, 2006-та, ја одбранивме нашата докторска дисертација „Описот во прозата“, така што прашањето по однос на маргинализираноста на описот сметаме дека е веќе апсолвирано. Види: Луси Караниколова: „Описот во прозата“, авторско издание, Скопје, 2011

(=нарацијата во потесна смисла), сметајќи дека описите се сосема непотребни. На такви сфаќања се наидува и во поново време, а се однесуваат повторно на колебливиот статус на описот (во негови рамки и на детаљот), дека имено, како што вели Женет: „(...) на описот не може да му се придаде повеќе отколку илустративна или орнаментална вредност“<sup>17</sup> Ролан Барт пак, го сместува описот вон дејството, вон текот на дејството, зашто тој нема никакви предикативни белези. Сепак, подвлекувајќи ја естетската функција на описот, Барт укажува на неговата безначајност (d'insignifiance) по однос на наративната предикација. Безначајноста, меѓутоа, станува привидна, зашто токму таа предизвикува ефект на стварност во текстот на фикцијата.<sup>18</sup>

Што се однесува до местото на описот во нарацијата, Жерар Женет е ригорозен. За него како и за Платон, многу векови пред тоа, описот и детаљот се ирелевантни по однос на дијегезата, зашто описот нема никакво значење по однос на дејството, тој е цел за себе, а само придонесува за приказната во текстот да се прекине.<sup>19</sup>

Науката го памети контрадикторниот став по однос на описот на големиот теоретичар на литературните форми, Жерар Женет, според кој: „Описот (е) понеопходен од нарацијата, затоа што полесно е да се опишува отколку да се раскажува и потешко е да се раскажува без да се опишува можеби затоа што објектите можат да постојат без движење, но не и движењето без објекти“<sup>20</sup> Мошне мирољубиво и прилично конструктивно звучи ставот на Флобер во оваа смисла кога вели: „Во мојата книга (романот ‘Госпоѓа Бовари’, заб. Л.К.) воопшто нема изолиран опис; сите се во служба на моите ликови и имаат подалечно или поблиско влијание на дејството“.<sup>21</sup>

Оптималниот оптикум по однос на местото на детаљот во микроструктурата (опис и портрет) и макроструктурата на текстот (текстот во целост) ни дава за право барем да се обидеме да ја надминеме речиси класичната во наратологијата радикална дистинкција меѓу дескрипцијата и нарацијата. Имено, таа и натаму останува да постои, иако можеби не може да се рече дека описот нема никакво влијание на расказот. Но, детаљот како интегрален дел на поголемата целина опис, како што ќе покаже нашата анализа, не останува влијателен само во рамките на описот (и описот на ликот, т.е. портретот), туку ќе се најде и на ситуации кога тој ќе стане битен фактор во текот на приказната.

---

<sup>17</sup>Mieke Bal: „Opisi (Za jednu teoriju narativnog opisa), во книгата: „Uvod u naratologii“, Izbor, redakciju prijevoda, uvodni tekst i bibliografiju sačinio Zlatko Kramarić, Izdavački centar „Revija“, Osijek, 1989, str.200

<sup>18</sup> Ibidem, str.199-233

<sup>19</sup> Ibidem, str.201

<sup>20</sup> Žerard Ženette: “Figures II”, Paris, “Editions du Seul”, 1979, p.57

<sup>21</sup>Mieke Bal: „Opisi (Za jednu teoriju narativnog opisa)“, op.cit. str.202

\* Станува збор за една ексклузивна можност на детаљот, во одредени случаи да „метастазира“ во сиче, односно сижето да се сфати како „згуснат“ или „кристализиран“ детаљ. Ова, од своја страна придонесува тој да се доживее како елемент на т.н. процесуални наративни искази, иако, според својата природа тој им припаѓа на дескриптивните. Ваквото однесување на детаљот ја релативизира

#### ***1.2.4. Деталот и макроструктурата на текстот***

За местото и улогата на описот, односно деталот во наративната структура од особено значење е ставот на Атанас Вангелов, според кој: „Ако описот е ‘полесен’ од расказот тогаш тој ризикува да остане ‘во сенка’ во споредба со расказот. Така леснината на настанувањето се претвора во тежина (бреме) на забележувањето. Тоа бreme кое константно се заканува да го поништи описот со тоа што го постави на некоја ‘слепа точка’ во наративната структура, мора да биде константно отстранувано, а се отстранува така што описот отежнува (обременува) како текстовна единица. Неговата ориентација е кон значењето, во споредба со дадена наративна единица, која, по себеси, нема значење, ами со оглед на некоја инстанца“.<sup>22</sup>

Си дозволуваме во овој коментар на Вангелов да ја „прочитаме“ способноста на описот, па според тоа и на деталот да се сообразат не само со дескриптивните, на кои природно им припаѓаат туку и со процесуалните наративни искази. Анализата на деталот ќе покаже дека неговата улога е релевантна и по однос на дескрипцијата и по однос на нарацијата во потесна смисла, иако тој и натаму ќе остане природно да му припаѓа на описот.

---

неговата определба како „несижеен фактор“, како што ја беше дефинирал Шкловски, иако со „израмнувањето на сметките“ ќе се покаже дека деталот, сепак, му припаѓа на описот.

<sup>22</sup>Атанас Вангелов: „Отсутноста-реч“, „Lettre internationale“ бр.2, Скопје, стр.34

## 1.3. ХРОНОЛОГИЈА

### 1.3.1. Платон. Аристотел. Античка реторика.

Како интегрален дел на поголема целина – опис или портрет (=опис на лик), детаљот, во историјата литературната наука не се покажал доволно атрактивен, сè до епохата на реализмот на 19-от век. Па и тогаш, тој и описот, на кој и му припаѓа, не се проследени со нужно внимание.

Знаменитите антички филозофи Платон и Аристотел кои и онака се занимавале со прашања од литературата, го засегнуваат описот, а во негови рамки и детаљот само патемно. Заправо, во нивните искази, и тоа повеќе кај Аристотел а помалку кај Платон кај кого впрочем сосема отсуствува каков било експлицитен коментар по однос на овие ентитети, може само да се реконструира евентуален посреден интерес за описот, односно детаљот.

Во третата книга од своето дело “Држава“, Платон ќе направи разлика меѓу *logos*, или што треба да се каже и *lexis*, или како треба да се каже, притоа, во рамките на лексисот разликувајќи: „(...) подражавање (=драма), едноставно раскажување (=дителирамб) и раскажување преку подражавање (=епопеја)“<sup>23</sup> Ова всушност значи дека Платон ниту имплицитно не прозборува за описот и детаљот. Може само да се претпостави дека ги имал предвид барем описите во Хомеровите епопеи, но не пишувал за нив, зашто тие не му се чинеле доволно важни за текот на приказната, оти можеби не внесувале битни промени во текот на дејството.

Ниту кај Аристотел описот, односно детаљот не се проследени со нужно внимание. Додуша, Аристотел, зборувајќи за разликата меѓу поезијата и историјата, го искажува и својот однос спрема естетското така што, според него, само целината предизвикува впечаток за убавото, додека „(...) не би можело да биде убаво некое сосем мало (ситно) суштество зашто би му се изгубила прегледноста штом тоа се доближува до незабележлив простор“<sup>24</sup>. Големiot антички мудрец сосема нелегитимно му ги одзема естетските „права“ на детаљот, едновременно не земајќи ја предвид и неговата семантичка полнотија, што како мал ентитет ја носи со себе и уште повеќе, ја распостила во контекстот или целината кон која се сооднесува.

Детаљот е можеби доволно уважен во античката реторика, која го „признава“ единствено преку екфразата (=ekphrasis). Екфразата, како што сметаат античките реторичари е „доволна само по себе“ за да ги „оцрта предметот или појавата како да се работи за сликовно претставување“ и по таков начин стекнува естетски квалитет. Екфразата е „(...) термин на античката реторика за детален опис на лица, предмети и настани кои авторот ги дава врз основа на сопственото, пред сè имагинарно видување. Најчесто е во прашање

<sup>23</sup>Platon: „Država“, „Kultura“, Beograd, 1969, str. 82, 83, 84

<sup>24</sup>Аристотел: „За поетиката“, „Македонска книга“, „Култура“, „Наша книга“, „Комунист“, „Мисла“, Скопје, 1979, 1450b

детално и до подробности грижливо опишување на уметничките дела, споменици и градби; од настаните претежно се опишуваат процесите на човековиот труд, војнички настани, природни катастрофи, свечености и почести“.<sup>25</sup> Како реторичка фигура, екфразата е „задолжена“ за пластичноста на сликата, за нејзиниот естетски ефект, а постапката на детализација – за веројатноста на впечатокот по однос на опишаното. Екфразата под своја компетенција го има и описот на настан. Таа ја имплицира и писателската и субјективноста на нараторот, зашто „деталните описи“ се во крајна линија резултат на авторовото „имагинарно видување“. Во зависност од предметот што го опишува, екфразата може да биде статичка (тогаш кога опишува предмети фиксирани во просторот) и динамичка (тогаш кога опишува настан). Ситуацијата е парадоксална: екфразата е повеќе члена, таа е сложена реторичка фигура, а се манифестира само преку својата орнаменталност. Нагласката е ставена на украсната димензија која несомнено ѝ припаѓа. Екфразата поседува повеќе „специјалности“ на описот, односно детаљот, меѓутоа прашање е колку таа во својата затвореност „сама во себе“ можела нив успешно да ги реализира.

### ***1.3.2. Францускиот класицизам.***

Теоријата на уметноста воопшто во епохата на францускиот класицизам претставува своевидна ревитализација на онаа од антиката, а посебно по однос на прашањата за општото и типичното во книжевноста. Овде не може да стане збор за некаков поизразен интерес спрема детаљот, освен ако тој се третира како дел на категоријата опис. Имено, во исклучително специфичните услови на апсолутистичка монархија, советникот по литература на Луј XIV, Никола Боало во знаменитата книга „За поетската уметност“, во оваа смисла ќе рече:

*„Раскажувањето живо и итро нека ви биде*

*а опишувањата богати и сјајни“<sup>26</sup>*

---

<sup>25</sup> Rene Velek и Ostin Voren: „Теорија книжеvnости“, „Nolit“, Beograd, 1965, str.204

\* За старата реторика фигурата е апсолутно средство на книжевниот израз. Фигурата е матица на т.н. elocution, оној дел од говорничката и писателската умешност што подразбира стил, поточно начин на говорење, односно пишување. Фигурата, која се сфаќала како таква што е доволна сама по себе да предочи интегрално, заокружено значење, ги поврзувала носечките столбови на античката реторика: реториката на изразот (=elocutio) со реториката на комбинацијата (=dispositio, или: вештина за комбинирање на единиците во дискурсот) и реториката на тематика (=invention, или умешност за изнаоѓање фабула). Модерниот теоретичар на фигурата Жерар Женет, ја суптилизира нејзината античка дефиниција така што смета дека: „Меѓу збор и смисла, меѓу она што поетот го напишал и она што го мислел се создава јаз, се создава простор и како секој простор и овој има свој облик“. И уште поконкретно: „Семантичкиот простор што се вметнува меѓу привидниот означеник и реалниот означител (...) е простор на фигурата. Тоа е просторот каде што мислата може да се превртува: тоа е просторот на смислата“. Види: Milivoj Solar: „Теорија книжеvnости“, „Školska knjiga“, Zagreb, 1976, str. 59,60 и Žerar Ženet: “Figure”, “Vuk Karadžić, 1985, Beograd, str. 51.

<sup>26</sup> Цитирано според Žerar Ženet: “Granice pripovijedanja”, во „Figure“, op. cit., str. 93



Како авторитативен и угледен теоретичар, чиј збор, согласно апсолутистичката културна политика во Франција во втората половина на XVII век требал да биде почитуван, описот, како легитимен начин на литерарно претставување, а преку него и детаљот биле внесени во поетиката на францускиот класицизам. Сепак, експлицитни коментари по однос на ова прашање, оваа голема литературна епоха не дава.

### ***1.3.3. Романтизмот.***

Издржан третман по однос на детаљот не наоѓаме ниту во периодот на европскиот романтизам, кој како уметнички концепт подразбира отфрлање на тесните теоретски правила. Сепак, како составка на описот, романтичарската школа на детаљот му придава извесно значење. Рене Велек и Остин Ворен во оваа смисла велат: „Романтичарскиот опис се стреми кон одредено расположение: со заплетот и карактеризацијата владее тон, ефект“<sup>27</sup> Многу е веројатно, овие двајца теоретичари да го имале предвид и детаљот, кој би придонесувал, меѓу другото и за тонот и ефектот на романтичарското писмо.

Ерих Еуербах пак, зборувајќи за т.н. „постапка на одолжување“ што се препознава во Хомеровите епопеи, се повикува на преписката меѓу двајцата големи умови на епохата на романтизмот, Гете и Шилер, кои неа ја спротивставуваат на напнатоста на дејството. Имено, според Гете, „(...) одолжувањето па врќањето по пат на вметнување во песните на Хомер е во спротивност со упорното тежнеење кон некоја цел“. Шилер пак, бил во право кога велел дека Хомер „(...) го прикажува само мирното постоење и дејствување на нештата според нивната природа“.<sup>28</sup> Ако во одолжувањето се обидеме да препознаеме опис или ентитет со дескриптивна природа, тогаш тоа се разликува од дејството што се стреми кон „некоја цел“, така што станува негов пополнивач, оти го ослободува читателот од напнатоста. Описот може да имплицира атемпоралност, иако со тоа до крај не се согласуваме, но ако описот го подразбира детаљот, тогаш детаљот може да ја има таа привилегија да предизвикува одолжување, слично на она во песните на Хомер. Во нашата експертиза, детаљот кој стекнува способност да се наративизира – го нарекуваме „метастазиран“ детаљ. Како таков, тој поседува и доволно описни белези, но и такви кои го „ставаат во игра“ со сижето. Тоа значи дека детаљот не смее да се сведе на „стазисен“ наративен исказ, само затоа што е составка на поширокиот ентитет опис, ами тој е едновремено елемент и на динамичните наративни искази.

Како и да е, епохата на романтизмот, како европска книжевна и уметничка школа од првата половина на XIX век не му донесе на детаљот (според тоа и на описот) солиден третман во теориската литература.

<sup>27</sup> Rene Velek и Ostin Voren: „Teorija književnosti“, „Nolit“, Beograd, 1965, str. 253

<sup>28</sup> Erih Auerbah: „Odisejev ožljak“, во „Mimesis“, „Nolit“, Beograd, 1968 god., str. 9

\* Види поопширно во: Луси Караниколова: „Стазисен наративен исказ“, во „Описот во прозата“, op.cit. стр.443-449.

### 1.3.4. Реализмот на XIX-от век.

Ситуацијата по однос на третманот на детаљот во следната голема епоха – реализмот е веќе сосема поинаква. Конзервативната француска книжевна критика од првата половина на XIX-от век, сè уште под влијание на романтизмот искажувала неповолен став по однос на појавата на реалистичниот роман, поради страста на некои тогашни писатели, меѓу кои и Балзак по „елитните подробности“. Балзак, освен тоа е критикуван зашто „повеќе прави инвентар на природата одошто ја слика“. Во некои англиски книжевни кругови пак, појавата на реализмот дури и погрдно се нарекува „детализам“.

Нема ништо лошо во тоа некоја појава, лик, предмет, настан и сл., детално да се опишува зашто тоа, во најмала рака придонесува ако не за стекнување впечаток на стварност, што како примарна задача ја има т.н. „непотребен детаљ“, ами и заради предизвикувањето впечаток за повисока веројатност (или можност, во Аристотеловска смисла). Тоа, пак, од своја страна придонесува за постигнување на довербата кај читателот, зашто тоа што е кажано можело да се случи така како што во текстот е кажано. Оттука, легитимен по однос на детаљот ќе биде и неговиот третман од гледна точка на категориите веројатност, веродостојност и мотивација.

Во теоретските трудови за реализмот како книжевен правец од втората половина на XIX-от век, ретко некогаш се пропушта речиси школската дефиниција што ја дава Енгелс дека тој подразбира „вистинитост на деталите и сликање типични ликови во типични околности“. Вистинитоста која овде се „заговара“ е еквивалент на веројатноста, која мора да биде задоволена во секој текст.

За категоријата вистинитост, како иманентна на реалистичниот текст зборува и Стендал, додека пак за Шамфлери, најзначајниот теоретичар на раниот француски реализам *искреноста* претставува основен принцип на реалистичните дела. Шамфлери под искреност подразбира „(...) од една страна непосредно соочување со животот (...), а од друга, бегство од сите лажни конструкции било во фабулата, било во ликовите, било во јазикот“.<sup>29</sup> Детаљот придонесува за збогатување на впечатокот за искреноста на еден текст зашто тој упатува на непосредната животна даденост.

За Балзак пак, „(...) деталното и прецизно сликање на појавите е (...) само средство за да се дојде до смисла, до трајна формула на егзистенцијата“.<sup>30</sup> Природно е Балзак да му придава на детаљот особена важност зашто тој е еден од оние први претставници на францускиот реализам кој масовно го продуцира во своите дела. Во неговата претстава како личност и книжевник, детаљот е, ни помалку ни повеќе туку средство за „смисла“ и „суштина на егзистенцијата“.

<sup>29</sup>Sava Penčić: „Realizam“, „Obod“, Cetinje, 1967, str.12

<sup>30</sup> Ibidem, str. 17



### **1.3.5. Стилската формација реализам – за детаљот: Роман Осипович Јакобсон. Сава Пенчиќ. Александар Флакер. Атанас Вангелов.**

Пристапувајќи му на детаљот како на реквизит и на т.н. литература на реализмот, а не само на реализмот како книжевен правец од XIX-от век, изнесуваме ставови на неколкумина знаменити теоретичари, чиј придонес е значаен за нашето истражување.<sup>31</sup>

Роман Осипович Јакобсон во статијата „За уметничкиот реализам“<sup>32</sup>, иако посредно,определува повеќе аспекти на детаљот како битен фактор на реалистичното писмо.

„Тој сака да се задржува на небитното’- така за современиот наратор гласи класичниот суд на конзервативната критика на сите времиња (...) Таквата карактеризација според небитните својства, на приврзаниците на новиот правец им изгледала пореална одошто окаменетата традиција која им претходела“<sup>33</sup>Имено, во периодот кога реализмот почнува да се оформува како засебен уметнички правец, кога на тенденциите за објективност и реалност им се дава доминантна улога за сметка на „бегството од стварноста“ иманентно на претходната епоха, тогаш се предизвикува и зголемен интерес по однос на литерарната подробност, која станува исклучително фреквентна. Јакобсон смета дека т.н. во нашата експертиза „непотребен“ детаљ претставува фактор кој „врши“ – карактеризација според небитните одлики и по таков начин предизвикува впечаток на стварност. Притоа, многу слично како и Венко Андоновски и тој на детаљот му пристапува преку метонимијата и синегдохата. Таквата карактеризација, вели Јакобсон, „(...) претставува згуснување на раскажувањето со слики привлечени според соседството, со други зборови, пат од буквален израз кон метонимија и синегдоха“.<sup>34</sup> Натаму, преку книжевното самоубиство на Толстоевата Ана Каренина се упатува на влијанието, поточно значењето на „непотребниот“ детаљ, по таков начин што писателот повеќе обрнува внимание на нејзината црвена чанта, отколку на самиот суициден чин. Токму тој феномен на привремено одвлекување на вниманието од главниот настан предизвикува – реалност: „На детето му била поставена задача: од кафезот излетала птица; колку време ѝ било потребно да долета до шумата ако во секоја минута прелетувала толку и толку, а растојанието меѓу кафезот и

---

<sup>31</sup>Треба да се прави разлика меѓу реализмот како книжевна школа на XIX-от век и реализмот како стилска формација, која ги подразбира делата со општи заеднички карактеристики, без оглед на периодот од кој потекнуваат. Види: Aleksandar Flaker: „Stilske formacije“, „Liber“, Zagreb, 1986, str. 56-70

<sup>32</sup>Roman O. Jakobson: „O umetničkom realizmu“ во „Ogledi iz poetike“, „Prosveta“, Beograd, 1972, str.58-67.

<sup>33</sup> Ibidem, str.61

<sup>34</sup>Ibidem, str.64

шумата изнесува толку и толку. На тоа детето прашува: А каква боја бил кафезот? Тоа дете бил типичен реалист“.<sup>35</sup> Уште поексплицитно, по однос на стварносниот ефект што „непотребниот“ детаљ може да го симулира во текстот, Јакобсон вели: „(...)Ако во авантуристичкиот роман од XVIII-от век јунакот среќавал минувач, го среќавал токму оној којшто нему му е потребен или му е потребен барем на заплетот. А кај Гогољ, Толстој или Достоевски, јунакот, задолжително, најпрвин ќе сретне непотребен минувач, кој е отповеќе од становиште на фабулата и со него ќе започне разговор од кој ништо нема да произлезе за фабулата. Таквата постапка најчесто се прогласува за реалистична“.<sup>36</sup> Реалистичната постапка за која овде зборува Јакобсон е одлика на литературата на реализмот воопшто и неа многу често ја „спроведува“ детаљот, поточно „непотребниот“ детаљ.

Во својата книга за реализмот, Сава Пенчиќ, наведувајќи ги битните белези на реалистичното писмо, зборува и за детаљот, како дел од поголемата целина опис или опис на лик (=портрет).<sup>37</sup> Според него, деталзацијата на описот треба да придонесе за стекнување „илузија за вистинитост и автентичност“. Се пропушта во овие квалификации за детаљот и неговата функција суштинската карактеристика дека – текстот е фикција, сам по себе, така што не е можно со него да се долови вистинитост, во смисла на реалност. Тоа е можно само преку категориите веројатност, веродостојност и мотивација. Но, овој „лапсус“ може и да се прости ако се има предвид дека многу е можно на Пенчиќ, во 1967-та, кога е и објавена неговата книга да му биле непознати некои, тогаш сè уште многу нови, многу современи наратолошки „вистини“. Како и да е, не е за занемарување неговата заслуга по однос на третманот на литерарната подробност како дел од целината опис и секако, нејзиниот реалистичен потенцијал, особено што Пенчиќ не го ограничува „стварносниот ефект“ само на „непотребниот“ детаљ.\*

Во прегледот на одделните реалистични теории го наведуваме и ставот на Александар Флакер, кој тврди: „Во реалистичното дело фабулата и описот се подредени на создавањето карактери. Во средиштето на книжевното дело реалистите го поставуваат социјално мотивираниот карактер во развоток – и се чини, тоа е еден од најбитните белези на реализмот“.<sup>38</sup> Легитимна е постапката, при теоретски третман на реалистично литературно дело човекот да се става во прв план. Уште полегитимно е, при таквиот пристап да се имаат предвид и

<sup>35</sup> Ibidem, str.65

<sup>36</sup> Ibidem, str.64

<sup>37</sup> Види: Sava Penčić: „Realizam“, op.cit., str. 40,41

\* Нашата класификација на детаљот подразбира поделба на два типа: „функционален“ и „непотребен“, и потоа, во рамките на „функционалниот“ уште и разграничување меѓу т.н. „материјален“ вид (со подвидовите „психички“ и „физички“) и „вербален“ детаљ, или детаљ од идеална природа. „Материјалниот“ се сретнува во романот „Ана Каренина“, а „вербалниот“ во романот „Пиреј“. Сите типови, видови, подвидови и варијанти што ќе бидат дадени во опширната типологизација на категоријата детаљ придонесуваат за стекнувањето впечаток на стварност. Тоа веќе значи дека таа улога, иако е ексклузивна за „непотребниот“, сепак, ја поседува и „функционалниот“ детаљ.

<sup>38</sup> Aleksandar Flaker: „O realizmu“, во книгата: A.Flaker – Z. Škreb: „Stilovi i razdoblja“, „Matica Hrvatska“, Zagreb, 1984.

социолошките и психолошките аспекти на ликот. Добар дел од нив, особено во делата што ѝ припаѓаат на т.н. литературна реализмот претставуваат „одговорност“ на категоријата книжевен детаљ. Имено, се обидуваме, реконструирајќи го коментарот на Флакер, во него да препознаеме индиректно присуство на т.н. во нашата експертиза „функционален“ тип детаљ (и од „материјална“ и од „идеална“ природа“), кој впрочем многу придонесува за социјално и психолошко мотивирање на ликот.

По однос на социјално мотивираниот лик, односно карактер, како значаен белег на реалистичното писмо, Атанас Вангелов пишува: „Побунетиот човек е клучна фигура во некој реалистички текст. Шемата е проста: општествениот ред и неговата примена ги задушнуваат слободите на единката. Тој процес мора да се довршува, така што ќе се бришат оние индивидуални црти што не ги верифицира некој општествен ред. Единката која сака да ги задржи своите црти како израз на сопствената природа, неминовно доаѓа во судир со општествените правила. Единката го оспорува редот, редот ја оспорува единката“.<sup>39</sup> Оттука, може да се констатира дека детаљот има значаен партиципирачки влог во конституирањето на еден книжевен лик. Притоа, логично е, во процесот на обезбедување социолошко-психолошка мотивација поголема улога и значење да има т.н. во нашата експертиза „функционален“ детаљ, за сметка на „непотребниот“, чија единствена задача е да предизвикува „илузија на стварност“.

Кај Александар Флакер пак, освен карактеристиките на „функционалниот“ детаљ од материјална природа што дава придонес за социолошките и психолошките аспекти на ликот, успеваме да ги „реконструираме“ и белезите на т.н. во нашата експертиза „вербален“ детаљ: „Во реалистичното дело, вели Флакер, зборот настојува да биде потчинет на комуникативната функција и тематските елементи, тежнее кон конкретно именување на предметите, но во крајна линија тој е условен од создавањето социјално-психолошки мотивиран карактер (...) Писателот-реалист го сместува својот јунак на „социјално тло“ и во јазикот (...) додека во ткивото на текстот влегуваат жаргонизмите, локалните дијалектни зборови, професионалниот и канцелариски говор – сè што може да послужи за создавање на, да повториме, социјално – психолошки мотивиран и така окарактеризиран лик“.<sup>40</sup> Во овој исказ на еминентниот хрватски теоретичар препознаваме барем две значенски нијанси на „функционалниот“ детаљ - „материјален“ и „вербален“.

### ***1.3.6. Последните „информации“ за детаљот: Венко Андоновски***

Солидни сознанија по однос на детаљот од поново време се добиваат одмногу значајната и мошне експлоатираната студија на Венко Андоновски

<sup>39</sup> Атанас Вангелов: „Исказот и стварноста“, „Детска радост“, Скопје, 1995, стр.297

<sup>40</sup> Aleksandar Flaker: „O realizmu“, op.cit. str.169

„Структурата на македонскиот реалистичен роман“, каде што предметното прашање се испитува како значаен концепт на литературата на реализмот.

Според Андоновски, детаљот претставува синегдотски аспект на описот, односно портретот (=описот на лик) и тој подразбира „(...) префрлање на семите на физикалното во семантичкото поле на психолошкото. Тоа префрлање е еден реторички механизам од аналошки, односно – метафорички вид, и како таков – посебно значаен како конститутивен елемент на реалистичкиот дискурс“.<sup>41</sup>

Андоновски разликува постоење два вида т.н. „портретистички“ детаљ, и тоа врз основа на сознанијата на Сава Пенчиќ за конституирање на книжевниот лик преку „директно“ и „индиректно“ портретирање<sup>42</sup>. Овие искуства во нашата експертиза за детаљот се „преведуваат“ во варијанти на т.н. „материјален“ детаљ - „физички“ и „психички“.

Одлика на „портретистичкиот“ детаљ, според Андоновски е тоа што: „(...) материјалните (физикалните) семи се префрлаат од своето семантичко поле во полето на психолошките вредности (...) Мајкл Рајфатер го именуваше овој процес како *метонимиска реификација*: под овој поим тој подразбира „превод“ на еден лик во предмет и обратно, предмети кои стануваат споменици на неговиот вкус или уште потехнички, знаци кои зареференција ги имаат менталните својства на ликот“.<sup>43</sup> „*Метонимиската реификација*, како што натаму подвлекува Андоновски, претставува креација на лик со низа детали – предмети кои реферираат кон менталните својства на ликот“.<sup>44</sup>

Особено конструктивно, Андоновски се искажува и по однос на типот „непотребен“ детаљ, кој кај него е наречен „неполезен“, кој придонесува за тоа: „(...) во текстот на реалистичкиот писател да се всели нов код: кодот на прсторот и времето. Со тие кодови се создава илузија „за стварноста“ што се прикажува“.<sup>45</sup>

Нема да се воздржиме од коментарот дека научните искуства на Венко Андоновски по однос на двата вида „портретистички“ детаљ и „неполезниот“, заедно со оние за синегдотскиот карактер на детаљот, ги дадоа основните насоки во нашиот пристап и третман на овој литерарен ентитет.

Овие сознаниеја за нас се значајни и од една друг аспект. Имено, Андоновски го сместува детаљот (заедно со него и описот) во рамките на т.н. стазисни наративни искази. Тие се приближно слични, ако не и исти до ставот на Шкловски за „детаљот како несижерна подробност“.

Нашите искуства од проучувањето на детаљот меѓутоа, нè доведуваат до сознанија кои само делумно кореспондираат со нив. Зашто имено, детаљот е дел од целината опис (и опис на лик, т.е. портрет), но тој подеднакво може да стане составка и на сижето, т.е. чистиот наративен исказ. Значи, детаљот може да има и хоризонтална (=дескриптивна) и вертикална (=наративна) вредност.

<sup>41</sup>Венко Андоновски: „Структурата на македонскиот реалистичен роман“, op.cit. стр. 119, 120

<sup>42</sup> Ibidem, стр.120, 121

<sup>43</sup> Ibidem, стр. 121

<sup>44</sup> Ibidem, стр.349

<sup>45</sup> Ibidem, стр.120, 121

Тоа дозволува оптимализација на неговото значење во микроструктурата (опис, портрет) и во макроструктурата на текстот.

## 1.4. ТЕОРИЈАТА НА ТЕКСТОТ ЗА ДЕТАЉОТ

### 1.4.1. Руски формализам. Виктор Борисович Шкловски.

Многу значајната школа на руските формалисти (1915-1928) мошне многу придонесува за поинаков третман не само на детаљот (и описот на кој му припаѓа) туку и на сите други елементи што ја чинат формата на едно литературно дело.

Иако не може да стане збор за експлицитни елаборации на прашањата врзани со литерарната подробност, сепак, благодарение на клучните интереси на оваа школа по однос на дистинкцијата меѓу фабулата и сижето, конституирањето на категоријата *книжевна постапка* и автентичното *онеобичување* (=зачудност), науката за литературата, а особено наратологијата добија солидна подлога за натамошен развој на своите теории.<sup>46</sup>

Токму руските формалисти ја одредија границата меѓу фабулата и сижето, што пак за нашето истражување по однос на детаљот е мошне важно. Се работи за строго, ако можеме така да ги наречеме – процесуални категории (фабулата, како логичен тек на приказната, логичен распоред на настаните во текстот и сижето, како авторски распоред на настаните во текстот), кон кои детаљот, како интегрален дел од опис и портрет не би требало да им припаѓа. Имено, Шкловски беше првиот кој го смести детаљот надвор од сижето, за потемелната анализа на овој ентитет да покаже дека тој може да „окупни“ во сиже, исто како што сижето, најпосле може да биде сведено на детаљ од кој тој произлегува и потоа „метастазира“. Во оваа смисла и Јакобсон посочуваше на „детали од сижејниот развој“, што ќе рече дека, иако е пред сè елемент на т.н. стазисен наративен исказ, детаљот знае да му припадне и на процесуалниот наративен исказ.

Што се однесува пак до можноста детаљот да се набљудува од аспект на т.н. од руските формалисти *книжевна постапка*, како продуктивен обид за izdelување и третман (=утврдување на обемот на дејствување) на одделните литерарни ентитети во контекстот на литературното дело, тој сосема може да се сообрази до неа. Имено, нашата експертиза токму по таков начин и му пристапува на детаљот – најнапред изолирано, а потоа и во рамките на потесниот, односно поширокиот контекст од кој произлегува, односно на кој му припаѓа.

И онеобичувањето (=зачудноста) е можно кога станува збор за детаљот. Впрочем, со самиот факт што се izdelува од „природната средина“, допушта поинаку и секако повеќе и подлабоко да се набљудува, зашто тој има свои метонимиски (и сенегдотски), но и метафорички предиспозиции.

---

<sup>46</sup>Види: Viktor Šklovski: „Uskrsnuće riječi“, „Stvarnost“, Zagreb, 1969.



Како и да е, рускиот формализам, со сиот „багаж“ што го остави зад себе, допушта на литературната подробност да ѝ се пристапи од солидни теориски позиции.

### 1.4.2. Владимир Јаковлевич Проп

На големата школа на рускиот формализам му припаѓа и Владимир Јаковлевич Проп, авторот на револуционерната книга „Морфологија на бајката“ (1928), која особено по нејзиниот англиски превод од 1958-та направи тектонски поместувања во наратологијата. Неговото искуство по однос на проучувањето на градбата на еден вид наративен текст – волшебната приказна се однесува на констатирањето постојани (=функциите на ликовите) и променливи величини (=атрибутите на ликовите, мотивациите и врските). Деталот може да се препознае во т.н. од Проп атрибути на ликовите.<sup>47</sup> „Под атрибути на ликовите подразбираме севкупност на надворешните особини на ликовите: нивната возраст, пол, статус, надворешност, особени на нивниот изглед, итн.“<sup>48</sup> Значи, според терминологијата на Проп, деталот претставува варијабилна во еден наративен текст има главно илустративна и орнаментална важност, зашто се однесува само на надворешните особини. Како таков, тој во нашата експертиза совпаѓа со т.н. „физички“ детал, кој е подвид на „функционалниот“.

Проучувањето на атрибутите на ликовите, како променливи величини е можно, според Проп само преку функциите околу кои атрибутите се групираат: „Проучувањето на атрибутите на ликовите условува само три основни рубрики: изглед и номенклатура, особени при пројавувањето и живеалиште“<sup>49</sup> Реконструирајќи го овој став на Проп во полза на нашето натојување во него да биде препознаен деталот, може да се рече:

-Рубриката на Проп *изглед и номенклатура* совпаѓа со потенцијалот на т.н. во нашата експертиза „функционален“ тип детал, и на неговиот „физички“ и „психички“ вид. Номенклатурата, поточно името и попрецизно, неговата етимологија, речиси никогаш не се случајни, така што многу често неговото значење има значење и за контекстот во кој тојлик дејствува. Таков е случајот со имињата на поголемиот број ликови во романите П од ПМА и АК од ЛНТ;

-Рубриката на Проп *живеалиште* соодветствува на она што Сава Пенчиќ го определи како „индиректно“ или „портретирање со помош на амбиентот“, каде што е имплицирана метонимиската способност на деталот (Во двата романа што се предмет на наш интерес, таквиот детал е помалку фреквентен);

<sup>47</sup> Vladimir Prop: „Morfoloģija bajke“, „Prosveta“, Beograd, 1982, str.94-98

<sup>48</sup> Ibidem, str. 94

<sup>49</sup> Ibidem, str. 95

\* За ова пишуваат и Велек и Ворен, истакнувајќи дека „(...) посебно домашните ентериери можат да се посматраат како метонимиски или метафорични изрази на карактерот. Куќата на човекот е негово продолжение. Ја опишавте неа, го опишавте и него“. Види: Rene Velek и Ostin Voren: Teorija knjiŹevnosti, op. cit., str. 253

-Рубриката на Проп *особености при појавувањето* е, се чини, исклучиво особеност на волшебната приказна.

Она што од атрибутите на Проп може да биде релевантно по однос на детаљот е уште и категоријата *повторливост*, која всушност претставува канон во волшебната приказна. Штом одредени белези (=атрибути во Проповска смисла) се повторуваат, тие упатуваат на потребата да бидат забележани. Забележливоста пак, од своја страна подразбира значење. Значењето на атрибутите, односно деталите се утврдува по однос на означителот и референтот. Веќе ова ни дава за право да упатиме на потенцијалот на детаљот да се сообрази со некои од придобивките на структурализмот (знак-означено-референт), како и фактот дека многупати, заедно со името на Владимир Проп доаѓа и квалификацијата дека се работи за еден од последните руски формалисти кој пак, меѓу првите ја отвори вратата на структурализмот во литературните истражувања.

### ***1.4.3. Францускиот структурализам; Ролан Барт.***

Познатата студија на францускиот структуралист Ролан Барт „Увод во структуралната анализа на раскажувањата“<sup>50</sup> содржи низа имплицитни и експлицитни, но во секој случај мошне значајни согледувања по однос на предметното прашање.

За него, фактот што детаљот е минијатурен наративен факт не е занемарлива работа, бидејќи „(...) сè, до различни степени има значење во раскажувањето; зашто (...) во поредокот на дискурсот тоа што е набележано, по дефиниција е – набележливо; кога, дури и некоја подробност ќе се пристори дека може да се сведе на незначење, бунтовник по однос на некоја функција, тоа помалку се довршува како означување на апсурдот или пак на некорисноста“.<sup>51</sup> Нема потреба од многу напор за реконструкција на овој коментар на Барт, според кој сè во еден текст, до најситните подробности има значење, како што свое значење има и безначајноста, или „апсурдот“, како што тој ги нарекува т.н. „некорисни“ факти, а кои во нашата експертиза се именуваат како „непотребни“ детали.

Доволно се експлоатирани во текстологијата знаењата на кои упатува Барт, а по однос на поделбата на сегментите на наративниот дискурс на две големи класи единици: дистрибутивни (во кои спаѓаат кардиналните гнезда и катализите) и интегративни (овде спаѓаат индициите во потесна смисла и информантите).<sup>52</sup> Нашите обиди во оваа класификација на Барт да го „препознаеме“ детаљот нè доближија токму до втората голема класа функции со интегративна природа, во која се диференцираат две поткласи: „*Индиции* во потесна смисла што посочуваат на карактер, чувство, атмосфера (на пример,

<sup>50</sup>Види: Ролан Барт: „Увод во структуралната анализа на раскажувањата“ во „Теорија на прозата“, избор на текстовите, превод и предговор Атанас Вангелов, „Детска радост“, Скопје, 1996, стр.129-177

<sup>51</sup>Ролан Барт: „Увод во структуралната анализа на раскажувањата“, *op.cit.* стр.139,140.

<sup>52</sup> *Ibidem*, стр.144,145

сомнение), филозофија и *Известители* (информанти) кои служат за идентификација, преку поставувањето нешто во време и простор (...) Индициите имаат, значи секогаш имплицитни означувани; известителите, напротив, го немаат тоа (...) тие се чисти дадености, непосредно означителни; станува збор за тоа читателот да разбира карактер, атмосфера; известителите донесуваат готово сознание; нивната функционалност, како и функционалноста на катализите е, значи слаба, но таа воопшто не е нула: каква и да е нивната 'притемнетост' по однос на остатокот на приказната, известителот (...) служи за тоа да се идентификува стварноста на референтот, да се усидри функцијата во стварноста: се работи за реалистички оператор и во тоа својство тој има неоспорна функционалност".<sup>53</sup> Токму тука ги позиционираме и параметрите според кои е изведена нашата класификација на категоријата книжевен детаљ. Имено, во класата функции со интегративен карактер, односно во индициите во потесна смисла се препознава нашиот „функционален“ детаљ. Уште поконкретно, индициите се аналогни и на „психичкиот“ детаљ, а во рамките на „функционалниот“, кој задолжително носи свое имплицитно означено. Во информантите (=известителите) пак, го лоцираме „физичкиот“ детаљ, оној кој нема многу или нема воопшто означено во себе и, се разбира, „непотребниот“ детаљ, како засебен тип детаљ, кој служи за, како што вели Барт „усидрување на нешто во време и простор“.

#### ***1.4.4.Ролан Барт за „непотребниот“ детаљ и реалистичниот потенцијал***

За „непотребниот“, или како што уште се нарекува „небитен“, „неполезен“ или „бездначаен“ детаљ, Ролан Барт пишува во мошне често цитираната статија „Стварносниот ефект“.<sup>54</sup> Според Барт, тој претставува своевиден куриозитет во раскажувањето заради повеќе нешта. Кај него отсуствува класичната Сосировска означителска тријада (знак, означено и референт), ами тој функционира како дијада – без означено: има само знак во текстот и референт кон кој тој знак се однесува во стварноста. „Непотребниот“ детаљ се одликува со „функционална нефункционалност“ – тој сам по себе нема значење, а придонесува за предизвикување впечаток на стварност. Со други зборови, неговата функционалност лежи во способноста да ја „ внесе“ стварноста во текстот на фикцијата.

Барт го нарекува „непотребниот“ детаљ „луксуз во нарацијата“ Тој е, според него, „скадалозна белешка“ од гледна точка на структурата на текстот, „(...) непотребен во смисла на ослободување од 'непотребните' детали за да се

---

<sup>53</sup> Ibidem, стр. 147

<sup>54</sup> Roland Barthes: „L'effet de réel“, во книгата „Le bruissement de la langue“, Paris, aux Editions du Seuil, 1984, p. 179-187

издигне цената на наративната информација. Бидејќи, ако во описот на Флобер,<sup>\*</sup> во краен случај е можно да се види во наведувањето на пијаното знак за буржуаскиот стандард на сопственичката, а во она на кутиите знак за неред и недостаток од сопственик што треба да ја конотира атмосферата во куќата Обен, тогаш, никоја крајна цел, се чини, не го оправдува наведувањето на барометарот, предмет кој не е ниту погрешен, ниту означува нешто и уште, на прв поглед, не учествува во редот на значаен“.<sup>55</sup> *Барометарот* не е ништо друго освен „непотребен“ детал Тој е тука за да упати на значењето на она што не е тој, т.е. „да ја издигне цената на наративната информација“, како што би рекол Барт на *кутиите* кои го имплицираат нередот во домаќинството и на *пијаното*, како показ на раскошот на семејството.

Оваа статија на Барт го потенцира и синегдотскиот карактер на деталот, укажувајќи на интегрираноста на „бездолната белешка“ во описот. Во случајот со „непотребниот“ детал меѓутоа, станува збор за синегдотичност која не подразбира целина кон која подробноста би реферирала (како што е тоа случај со „функционалниот“ детал), ами само придонес, сопствен влог по однос на реалноста: „Наизглед оддалечена од семиотската целина на расказот, бездолната белешка е во врска со описот (...) Барометарот на Флобер не е цитиран самиот за себе, тој е сместен во една синтагма, во исто време семантичка и синтаксичка; така е потцртан енигматскиот карактер на секој опис (...) Зашто имено (...) предметот не може да се искаже во дел од целината (...); една белешка не е ниту значајна ниту бездолна: ѝ треба целина веќе анализирана“.<sup>56</sup>

Со голем напор и ризик, едновремено, се обидуваме кај Барт да го препознаеме и „вербалниот“ детал, кој го среќаваме во романот П од ПМА, а произлегува од „идеалната“ природа на говорот. Во таа смисла се повикуваме на неговиот став во статијата „Стварносниот ефект“, каде што говори за потеклото на „бездолната“ белешка. Тоа, според Барт, треба да се бара уште во класичната, античка реторика, која го признаваше легитимитетот на дескриптивниот жанр единствено преку т.н. епидеиктички, китнест говор, што пак, како што вели Барт е зачеток „(...) на самата идеја за крајната естетска цел во говорот“. Конечна цел на секое литературно дело е бездруго естетската сатисфакција, за која делумно може да придонесе китнестиот говор, во смисла на тоа како го сфаќаше античката реторика. Токму китнестиот говор можеше да го имплицира описот, односно деталот, кои пак знаат, во зависност од контекстот, да упатат на идеалната природа на говорот: „Не е необично да се ставаат лавови или маслинови дрвја во една нордиска земја: самата цел го принудува дескриптивниот жанр на тоа; веројатното тука не е битно туку чисто говорното: општите правила на говорот го прават законот (...) Целиот опис

---

\* Станува збор за многу често цитираната од наратолозите одломка од расказот на Флобер „Едноставно срце“. Види: Гистав Флобер: „Простодушното срце“, во книгата „Три приповетки“, „Ново поколење“, Београд, 1953, стр.7-56

<sup>55</sup> Roland Barthes: „L'effet de reel“, op.cit. p. 180

<sup>56</sup> Ibidem, p.180

(описот на градот Руен во романот „Госпоѓа Бовари“ од Гистав Флобер – з.м.) е направен со цел да се приближи Руен кон една уметничка слика: тоа е една сцена, за која е одговорен говорот („Така гледано одгоре, пејзажот изгледаше подвижен како слика“); писателот тука доаѓа до дефиницијата што ја дава Платон за уметникот, како чинител од трет степен, затоа што тој го имитира она што е донекаде глумење на битие. Така, иако описот на Руен е мошне „дрзок“ по однос на наративната структура на „Госпоѓа Бовари“ (не може да се врзе за ниту еден функционален дел, ниту пак за карактерен, атмосферски или човечки израз), сепак тој воопшто не е скандалозен, тој е потврден, бидејќи според логиката на делото или, во крајна линија, според литературните закони: неговата смисла постои, тој зависи од единството не на моделот, туку од културните правила на однесување<sup>57</sup>.

Сенката на авторот во „кожата“ на нараторот е веројатно предусловот за, според препораките на Барт, описот на Руен да се доживее како единствена уметничка слика. Непосредноста во обраќањето до читателот отвора можност за конструирање и конституирање на детаљот со идеална природа, кој во нашата експертиза го именуваме како „вербален“ и како таков го наоѓаме во романот П од ПМА. Се работи за специфичен вид поддробеност што зависи од типот дискурс, односно говор, а произлегува од иманентно идеалната природа на говорот воопшто и начинот на кој еден говор се „пренесува“ во текстот, за кој не смее да се заборава дека по дефиниција е – фикција!

Ролан Барт функцијата на „непотребниот“ детаљ ја доведува во тесна врска со реализмот. Тој тврди: „Семантички, конкретниот детаљ е составен од директно договарање на еден исказ и на еден предмет; предметот е исфрлен од знакот и со него, се разбира и можноста да се развие една форма на предметот (...) Реалистичната литература е наративна, но тоа е така, зашто реализмот во неа е делумен, нередовен, затворен во деталите (...) Тука е тоа што можеме да го наречеме референцијална илузија“<sup>58</sup> Она што Барт го нарекува референцијална илузија е всушност своевидна „замена“ за присуството на стварноста во еден текст. Еве како се „однесува“ „непотребниот“ детаљ кога предизвикува референцијална илузија или впечаток за стварност: „Барометарот на Флобер, малата врата на Мишле, и не сакаат да кажат ништо друго туку само ние сме стварното, тоа е категоријата „стварно“ (а не неговите случајни содржини) што е, значи, обележана; поинаку кажано, самиот недостаток на она што се означува во корист на единствениот исказ, станува белег дури на реализмот: се добива еден стварносен ефект, фундамент на тоа непризнато веројатно што го формира естетското во сите тековни дела од современиот свет“<sup>59</sup>.

„Непотребниот“ детаљ, како што констатира и Барт, придонесува за дезинтеграција на структуралистичката тријада на знакот, зашто, како што веќе се кажа, во него отсуствува означеното, што пак, придонесува за

---

<sup>57</sup> Ibidem, p.183, 184

<sup>58</sup> Ibidem, p.185

<sup>59</sup> Ibidem, p.186,187

референцијалната илузија, односно стварносниот ефект: „Новото веројатно, ќе рече Барт, е многу поразлично од старото, бидејќи тој ниту ги почитува „законите на жанровите“, ниту пак е нивна маска туку произлегува од намерата да се измени трикратната природа на знакот, за да направи од белешката најчиста средба на еден предмет и неговиот израз. Дезинтеграцијата на знакот која навистина се чини голема работа на денешницата е – значи, присутна во реалистичната фабрика, но во еден регресивен вид – бидејќи тоа се прави во името на една референцијална потполност“.<sup>60</sup>

Стварносниот ефект, впечатокот за стварност или референцијалната илузија ја чинат т.н. „функционална нефункционалност“ на „непотребниот“ детаљ. На неа Барт укажува експлицитно, темелно елаборирајќи ја природата на овој тип подробност.

Реалниот ефектна „непотребниот“ детаљ го истакнува и Алжирадес Греимас. Тој вели: „Со информантите (...) текстот стекнува особини на проксемички семиотички објект, а идеален проксемички објект е токму природниот свет, односно стварноста (...) Информантот служи да се направи веродостојна стварноста на референцијата, да се втисне фикцијата во стварното. Тој е посредник на стварноста и врз основа на тоа, неоспорно функционален“.<sup>61</sup>

По однос на „нефункционалната функционалност“ на „непотребниот“ детаљ Венко Андоновски вели: „Со самото тоа што е *случаен* (тој е случајно избран) (...) *но неговото присуство во текстот не е случајно ами стратешко*, тој допушта ‘стварноста’ со својата главна одлика – контингенцијата да го ‘насели’ дискурсот“.<sup>62</sup>

„Поведението“ на типот „непотребен“ детаљ дозволува, преку него (и преку „функционалниот“, исто така) да се валоризира реалистичниот потенцијал на овој наративен ентитет.

### ***1.4.5. Алжирадес Греимас***

Искусвата на еминентниот семиолог Алжирадес Греимас во прочуената статија „Елементи за една наративна граматика“<sup>63</sup> многу малку или воопшто не се однесуваат на литерарната подробност. Сепак, обрнуваме внимание на неговата наратолошка експертиза, во чии имплицитни и честопати тешко читливи информации, се обидуваме да „препознаеме“ извесни аспекти што го засегнуваат детаљот.

Детаљот, според вокабуларот на Греимас, може да биде елемент на површинското рамниште и да влезе во составот на т.н. дескриптивни и

---

<sup>60</sup> Ibidem, p.187

<sup>61</sup> Види: Алжирадес Ж. Греимас: „Елементи за една наративна граматика“, во книгата „Теорија на прозата“, Избор на текстовите, превод и предговор Атанас Вангелов, „Детска радост“, Скопје, 1996, стр.93-127

<sup>62</sup> Венко Андоновски: „Структурата на македонскиот реалистичен роман“, op.cit. стр. 106

<sup>63</sup> Алжирадес Ж. Греимас: „Елементи за една наративна граматика“, op.cit.str.93-127

атрибутивни искази.\* Нашето настојување и ентузијазам и овде, во една наративна граматика, да прочитаеме евентуален присуство на детаљот, нè доведува до претпоставката дека подробноста може да има и процесуален карактер (значи да земе учество во сижето), зашто знае да биде одредена од глаголот „прави“. Освен тоа, детаљот, во атрибутивниот исказ се однесува како „функционален“, од видот „физички“, но и од видот „психички“, кога се сообразува со т.н. од Греимас хипонимичен атрибутивен исказ.

Во експертизата на Греимас не успеавме да го препознаеме „непотребниот“ тип детаљ. Веројатно, тоа и требаше да биде очекувано, особено што се знае дека тој зборува за елементи на една наративна граматика, во која секој дел од системот е на свое место. Тоа значи дека во такво „техничко“ опкружување нема место за еден елемент што би предизвикувал илузија на реалност.

#### 1.4.6. Ан Иберсфелд

Во знаменитата расправа „Актанцијалниот модел во театарот“<sup>64</sup> на францускиот семиолог Ан Иберсфелд се дефинира длабинска и површинска структура на еден драмски текст, така што се конституираат и низа категории кои најчесто само имплицитно можат да се однесуваат, или евентуално да го подразбираат книжевниот детаљ.\*\*

---

\* Станува збор за т.н. од Греимас модални искази, кои ги содржат описниот (=дескриптивниот) и атрибутивниот исказ. Кога описниот исказ е одреден од глаголот *прави*, тогаш се работи за чист описен исказ. Кога пак тој е одреден од глаголот *има*, тогаш станува збор за атрибутивен исказ. Греимас прави разлика меѓу два типа атрибутивни искази: *хипотактичен*, кога она што субјектот го сака е од надворешниот свет и *хипонимичен*, кога она што субјектот го сака претставува духовна вредност или дел од неговиот идентитет. Види: Алжирадес Ж. Греимас: „Елементи за една наративна граматика“, *op.cit.* str.93-127.

<sup>64</sup> An Ibersfeld: „Aktancijalni model u pozorištu“, во книгата „Moderna teorija drame“, izbor i predgovor Mirjana Miočinović, „Nolit“, Beograd, str. 84-117.

\*\* Термините со кои Иберсфелд располага отскокнуваат од оние во експертизата на Греимас. Имено, она што Греимас го нарекува површинска структура, каде што се вообличува актанцијалниот модел, кај Иберсфелд е длабинска структура на драмскиот дискурс. Иберсфелд ги анализира шесте актанти, односите меѓу нив и односите меѓу одделните позициони парови: субјект-објект, адресант-адресат и помошник-противник. На површинско ниво во анализата на драмскиот текст, Иберсфелд оперира со термините: актер, улога и лице. За Иберсфелд, актерот, како ентитет на површинската структура претставува „партикуларизација на актантот“, односно: „Актерот и лицето имаат одредени заеднички црти, но додека лицето е крајна точка во креирањето од општото (актант) кон поединечното, суштество со одредено име и црти што му обезбедуваат (релативна) неповторливост, актерот има само извесен број дистинктивни црти (што во идентичен облик можат да се јават во низа дела) и, што е најважно, еден процес што останува ист во текот на целото дело, но како процес може да се повтори во низа дела или пак да биде карактеристичен за повеќе лица на исто дело“ И како што постои разлика (и сличност) меѓу лицето и актерот, така има и допирни точки, но и разлики меѓу актерите од една и улогите, од друга страна. Смеслата на овој, последниов, поим е сроден на „традиционалната смисла на (кодираната) улога на театарот“. Кодираната улога претставува непроменлив ентитет кој се јавува во серијата главно на оние дела што припаѓаат на кодираните жанрови“. Види: Mirjana Miočinović, „Moderna teorija drame“, „Nolit“, Beograd, str. 10-40 и An Ibersfeld: „Aktancijalni model u pozorištu“, *op.cit.* str.112,113.

Настојувајќи да ги диференцира категориите на драмскиот дискурс, и тоа, на актерот по однос на актантот и лицето по однос на улогата, таа подвлекува дека актерот претставува „партикуларизација на актантот“, односно: „И актерот и лицето се елементи на театарската структура и како такви – лексеми. На актерот како на лексема му одговараат извесен број карактеристични семи. Индивидуалноста не е негова одлика: како ни актантот, ни актерот не е заправо лице (...) Актерот се дефинира со помош на извесен број карактеристични црти. Ако сите лица истовремено поседуваат исти карактеристики и прават исто дејство, тогаш тие се ист актер“.<sup>65</sup> Иако актерот во експертизата на Иберсфелд не се одликува со индивидуалност, тој допушта, благодарение на квалификациите што за него ги предлага авторката, во него да препознаеме некои белези на детаљот, слично како што подробноста ја наоѓаме и во атрибутите на Проп. Освен тоа, карактеристичните семи што му одговараат на актерот (и лицето) како лексеми претставуваат минимални семантички единици, кои честопати знаат да бидат застапувани од подробности. Тоа значи дека овде, индиректно препознаваме некои белези и видови на типот „функционален“ детаљ.

Сличен би бил и статусот на детаљот по однос на категоријата *улога* од површинското рамниште во експертизата на Иберсфелд. Имено, во перифрастичките варијанти од типот *Благородниот Татко*, *Невината Млада Девојка*, *Младиот Јунак* или *Предавникот* и други кодирани улоги, детаљот, најчесто дава свој придонес во нивното именување.

Во експертизата на Иберсфелд засебно се толкува и категоријата *лице*, која опфаќа неколку аспекти што ја засегнуваат природата на детаљот: „Третирањето на лицето како лексема (како еквивалент на лексема) произлегува од фактот што тоа припаѓа на синтаксичките структури: на актанцијалниот систем (длабинска структура) и на акторијалниот систем (површинска структура) (...) Тоа што лицето може да стане (според шемата) и реторичка фигура (метонимија или метафора), поврзано е исто така со неговиот статус на лексема во целокупниот драмски дискурс“.<sup>66</sup> И лицето, стекнувајќи статус на лексема, како комплекс (=единство) од карактеристични семи (читај-детали!), го подразбира и значенски го легитимира присуството на детаљот. Во оваа смисла, детаљот претставува сема, која својата семантичка полнотија ја стекнува со иманентната синегдотска природа, а по однос на лексемата - лице, односно целината кон која гравитира.

Веројатно прилично амбициозен е нашиот обид некаде во актанцијалната експертиза на Иберсфелд да го препознаеме и „вербалниот“ детаљ. Иако тој бара посебни услови за егзистенција и функционирање зависни од типот дискурс и типот наратор, сепак можеме барем делумно да го лоцираме во интерпретацијата на Мирјана Миочиновиќ по однос на категоријата лице на

<sup>65</sup> An Ibersfeld: „Aktancijalni model u pozorištu“, op.cit. str.112,113.

\* Во нашата студија, во рамките на класификацијата на детаљот („вербалниот“), наведуваме и т.н. детаљ-етимолошка фигура.

<sup>66</sup> Mirjana Miočinović, „Moderna teorija drame“, op.cit. str.30,31,32.



Иберсфелд. Имено, според Миочиновиќ, лицето е своевидна „значенска целина“ што „(...) обединува во себе неколку апстрактни системи (актант, актер, улога) кои му одредуваат значење, а само тоа е конкретно (...) Како „значенска целина“, што ќе рече спој на означувачкото (signifiant) и означеното (signifie), сите елементи што му обезбедуваат конкретност (неговата физичка присутност, неговиот дискурс) можеме да ги вброиме во означувачките (елементи или група елементи кои овозможуваат појавување на значењето на ниво на перцепција), додека неговите актанцијални и акторијални аспекти влегуваат во сферата на означеното (значење или значења што се покриени со означувачкото и изразени благодарение на неговата присутност). (...) Дискурсот е еден од пресудните означувачи (...), така што, како што вели Миочиновиќ, новата теорија ќе бара од него информации за апстрактни системи, а овие можат да се добијат единствено со анализа на „ситуацијата на говорот“, значи со односот на лицето со другите лица“.<sup>67</sup>

Иако овој став на Миочиновиќ повеќе се однесува и уште еднаш ја потврдува фикциската природа на писмото/текстот воопшто, сепак, во него, во „ситуацијата на говорот“, во „односот на лицето со другите лица“ индиректно ја реконструираме идеалната природа на наративниот говор, кој допушта во дадени ситуации да се лоцира „вербалниот“ детаљ и неговиот повисок степен на апстрактност по однос на „материјалниот“.

---

<sup>67</sup> Ibidem, 31,32

## **1.5. ДЕТАЉОТ КАКО СТРУКТУРЕН ЕЛЕМЕНТ НА НАРАТИВНИОТ ДИСКУРС И КОНСТИТУТИВНА ЕДИНИЦА НА РЕАЛИСТИЧНОТО ПИСМО**

### ***1.5.1. Деталот во системот на текстот***

Теоријата на текстот на време го апсолвираше фактот дека случајноста (=контингенцијата) претставува луксуз во едно книжевно дело. Секој наративен текст има внатрешна организација, секој наративен ентитет е „покорен“ на правилата на иманентата кохеренција, зашто во него нема, ниту пак смее да има засакитан, залутан елемент. На правилата на внатрешната кохеренција на текстот се подредени сите негови интегрални составки, вклучувајќи ги и најмалите и навидум небитните. Дури и деталот, па и „непотребниот“ детал. Во тој процес, свој „влог“ и тоа многу значаен, имаат и веројатноста, веродостојноста и мотивацијата, како литерарни, односно наративни постапки од суштинско значење.

Кога станува збор за деталот, како централен предмет на интерес во оваа студија, а по однос на неговото место и улога во наративниот дискурс, неопходно е да се подвлече (и потсети) дека тој е составен дел на поголемата целина – опис или портрет (=опис на лик), така што односот меѓу подробноста и целината е воспоставен преку т.н. синегдотска операција.

Иако се работи за „ситен“, за навидум „минијатурен“ литерарен ентитет, на деталот може да му се пристапи и како на самостоен и значаен фактор во поредокот на наративниот дискурс. Во таа смисла, деталот се третира од гледна точка на теоријата на знакот, така што тој ќе се сообрази со искуствата на Де Сосир, односно со тријадниот модел на Цветан Тодоров. По таков начин, деталот од попатен и пропратен елемент во книжевната структура прераснува во елемент –структура, а потоа и фактор на внатрешната кохеренција на текстот. Ваквиот статус тој го стекнува благодарение на флексибилноста да биде третиран како знак, односно белешка со три задолжителни аспекта (означител, означено и референт, односно обележувач, обележано и предмет). Пристапот од овој тип е/би бил оправдан, само и само ако деталот умее и успее да се „најде“ себеси во внатрешната организација на текстот, заедно со можноста да стане веројатен или можеби и веродостоен. По таков начин, деталот станува именетен фактор на еден реалистичен дискурс.

### ***1.5.2. Реализмот и деталот***

Деталот може да се смета за легитимна и речиси незаобичолна единица на реалистичното писмо. Во прилог на овој став е и мислењето на еден Балзак, уште од 1831-та, кој како духовен татко на францускиот и европскиот реализам

ќе констатира дека, „(...) сите ситуации и комбинации во романите се исцрпени и дека иднината на романите е само во деталите, кои ќе се земаат од секојдневниот живот, а не од историјата или имагинацијата. Деталот ќе добие значење во контекстот и единствено со посредство на интригата“.\* Симплифицирајќи го овој Балзаков став до ниво на формула, следува дека:

Реализмот=интрига+детал.

Оттука, интригата како темпорална единица е во тесна врска со некој глагол (=„процесуален“ наративен исказ), додека деталот пак, како дескриптивна единица е атемпорален и уште и несамостоен, поточно, тој е составка на опис или портрет.

Секој книжевен текст е составен од зборови кои во нашата ментална претстава ги доведуваме во врска со предмети, без оглед на тоа што зборовите се само звуци. Во оваа смисла, ако си дозволиме деталот да го споредиме со збор, ако на ниво на текст едноставно го сведеме на збор, тогаш на еден друг план, на планот на претставата што тој ја предизвикува, тој е споредлив со предмет. Во контекстот (=целината) во која што еден детал егзистира (портрет или опис), тој пак, е споредлив со лексема. Со други зборови, деталот има потенцијал да произведе значење.

### 1.5.3. „Деталот – знак“

Втемелувачот на структурализмот, швајцарскиот лингвист Фердинанд де Сосир во својата книга „Општа лингвистика“<sup>68</sup> ја изложува теоријата на знакот, која е од исклучително значење (иако на еден посреден начин) и по однос на правилното сфаќање на литерарната подробност како структурен елемент, односно дел од системот на едно конкретно книжевно дело. За Сосир, „(...) лингвистичкиот знак е психички ентитет со две лица и тоа поим и акустичка слика“, така што тој предлага „(...) да се задржи зборот *знак* (signe) за назив на целината, а *поимот* (concept) и *акустичката слика* (image acousique) да се заменат со *означено* (signifie), односно *ознака* (signifiant).<sup>69</sup> Познато е, исто така дека овој однос меѓу означителот и означеното, кај Сосир е сведен на произволност, кај Пјер Гиро на конвенционалност<sup>70</sup>, а и кај двајцата отсуствува третиот елемент на денеска прифатената тријада – знак, референтот. По однос на „моделот тријада“, кој го подразбира заемниот однос меѓу означителот, означеното и референтот се изјаснуваат Клод Бремон и Цветан Тодоров. Ако

\* Парафразирано според необјавените авторизирани предавања по Стилистика на проф. д-р Атанас Вангелов, што како постипломец ги слушав на Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје, февруари-мај, 1994 год.

\*\* Деталот, по таков начин се специфицира во категоријата „стазисни“ наративни искази, иако нашата анализа ќе покаже дека тој може да биде елемент (и тоа мошне битен) на сижејниот развој.

<sup>68</sup> Ferdinand de Sosir: „Opšta lingvistika“, „Nolit“, Beograd, 1989.

<sup>69</sup> Ferdinand de Sosir: „Opšta lingvistika“, op.cit.str. 84,85.

<sup>70</sup> Види: Pjer Giro: „Semiologija“, „Prosveta“, Beograd, 1983, str. 28,29.

релацијата меѓу означителот и означеното е психолошка (како што тврди Сосир), ако означителот имплицира сетилност (на звукот, на зборот што ги прифаќаме како знак), а означеното предизвикува апстрактна претстава за тој знак, тогаш референтот подразбира предметност, зашто тој е застапник на знакот во природниот свет. Тодоров вели: „Во раскажувањето, оној елемент што го сметаме за значаен, поточно за таков кој произведува значење, нужно треба да биде составен од три елементи или барем од два, но такви кои се наоѓаат во меѓусебен однос“.<sup>71</sup> Референтот во тријадниот модел е единица што имплицира стварност и кој, на индиректен начин придонесува за вметнување на реалноста во текстот на фикцијата.

Ако детаљот го интерпретираме и сфаќаме како знак, составен од означител, означено и референт, тогаш тој, иако „ситна“ литературна единица, може да претставува структурна целина, честопати многу сложена па и компликувана. Оваа сложена „мини“ структура, сообразувајќи се со начелата на структуралистичкиот метод, може да функционира како интегрален елемент на дадена микроструктура (=опис или портрет), но и во макроструктурата на текстот во целост.

Како составка на описот и портретот, детаљот има дескриптивна природа. Тоа е негова иманентна состојба. Сепак, овој ентитет ја има „доблеста“ да ѝ „служи“ и на глобалната структура на текстот, кога станува елемент на сужејниот развој. Детаљот умее да се разграни до тој степен што „ескалира“ во засебно суже, кое во суштина сепак се сведува на својата матрица – детаљот од кој метастазирал.

#### ***1.5.4. „Детаљот – белешка“***

Како сложена „мини“ структура, детаљот, освен овие, има способност да функционира и како показател на својство, така што како таков, тој претставува елемент на механизмот на бележењето. Бележењето пак, си има свое обележано и се однесува на некој предмет (облека, мебел, или во портретот - бемка на лицето, големи уши и сл.). Оттука, храбри сме, паралелно со категоријата знак да воведеме и категорија белешка и, уште да истакнеме дека тријадата – знак е во тесна врска со мимезата, а белешката пак (таа е исто така своевидна тријада) се поврзува со дијегезата, т.е. раскажувањето.<sup>\*</sup> Како што раскажувањето (=дијегезата) произлегува од подражавањето на стварноста (=мимезата), така и белешката се „изродува“ од знакот.

---

<sup>71</sup> Цветан Тодоров, „Категории на литературното раскажување“, во книгата „Теорија на прозата“, Избор на текстовите, превод и предоговор Атанас Вангелов, „Детска радост“, Скопје, 1996, стр.187,188.

\* Дистинкција меѓу знакот и белешката ја правиме во прилог на контитуирањето на двата основни вида функционален детаљ – „материјалниот“ во романот АК од ЛНТ и „вербалниот“ во П од ПМА. Во натамошниот текст ќе следуваат и други искажувања кои имаат тенденција да ја потенцираат истата цел.

Присуството на детаљот во еден книжевен текст, само по себе упатува на обилност во нарацијата, на трупање информации (иако таквата констатација се чини површна и лаичка). Но, имајќи ја предвид економичноста на човековата природа, особено кога е во прашање опитен читател, токму детаљот ќе биде оној фактор што ќе придонесе за предизвикување стварност. Детаљот бележи и има свое обележано и, по таков начин во текстот вообличува, се разбира вербално, определен предмет од надворешната стварност. Обележувачот задолжително и аналогно на семиотичката тријада има свое обележано. Предметот во тријадата - белешка е еквивалент на референтот во тријадата – знак:

ОБЕЛЕЖУВАЧ (NOTE)  
ДЕТАЉ - БЕЛЕШКА = ----- → ПРЕДМЕТ\*\*  
ОБЕЛЕЖАНО (NOTABLE)

### *1.5.5. Интелигибилноста (=сфатливоста на детаљот)*

Ставот на Фердинанд де Сосир по однос на немотивираноста, произволноста на врската меѓу означителот и означеното што кај Пјер Гиро се сведува на сува конвенционалност не може да биде прифатлив за детаљот, како синегдотски елемент на опис, односно портрет и незанемарлив фактор во структурата на реалистичниот текст.

Имено, ако детаљот во еден наративен текст може да се сведе на збор, односот меѓу зборот и она што тој го означува не може да биде произволен и резултат само на договор, особено кога на зборот ќе му се даде вредност на знак, а пак на тоа нешто вредност на предмет. Во таа смисла побезболно е се чини, да се востанови категорија нужност меѓу означителот и означеното, како фактички надоврешен однос. Тоа значи дека треба да се прави разлика меѓу сферата на знакот и сферата на значењето. Првото е домен на семиотиката, а второто домен на семантиката: семиотиката, односно знакот мора да биде препознаен, а семантиката, односно говорот мора/треба да биде сфатен.\*

Прашањето за интелигибилноста (=сфатливоста) на детаљот е поврзано со „мотивираноста“ на знакот, односно белешката, не само внатре, меѓу конституентите во тријадата туку и во процесот на интеграција на подробноста во микроструктурата (опис, односно портрет) и макроструктурата на текстот во

---

\*\* Овој паралелен модел на тријадата знак, белешката со обележувач, обележано и предмет на кој се однесува во стварноста е иманентен на категоријата „материјален“ детаљ, како еден од двата централни вида на „функционалниот“ детаљ во нашата класификација. Она што паѓа во очи е сознанието дека, обележаното во тријадата белешка може да се однесува и на некоја психичка категорија. „Неапстрактноста“ тука треба да подразбира конкретност, перцептибилност па и „ментална опишливост“, но не и апстрактност од вербален, зборовен карактер.

\* Ова мини поглавје посветено на интелигибилноста (=сфатливоста) на детаљот во наративниот текст е парафразирано според необјавените предавања по предметот Стилистика од проф. д-р Атанас Вангелов, февруари-мај, 1994 год., Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје.

целост. Ова пак допушта и детаљот како наративен ентитет да се „покори“ на правилата на т.н. литературна мотивација и во тесна врска со неа веројатноста и веродостојноста. Токму овие категории дозволуваат не само „непотребниот“ ами и „функционалниот“, односно детаљот воопшто, да предизвикаат ефект на реалност во текстот.

### ***1.5.6. Мотивација. Мотивираноста на детаљот.***

Детаљот како знак, односно белешка претставува „мини“ структура, која станува структурен елемент во системот на литературното дело. Категориите веројатност/ веродостојност и мотивацијата му обезбедуваат на детаљот вклученост во внатрешната логика на текстот. Разликата, ако таа воопшто може да се направи меѓу детаљот-знак, односно белешка и неговото сообразување со категориите веројатност/веродостојност и мотивација е всушност разлика меѓу функцијата и кохеренцијата, меѓу самостојното значење на подробноста (респектирајќи ја секако и нејзината синегдотична природа) и нејзиното значење во контекстот на интегралниот текст.

За Аристотел веројатноста има непобитно значење за литературниот текст и тој ја доведува во врска со нужното и можното: „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 и нужноста (...) Веројатно е она што е можно, зашто можеме да не веруваме дека е можно она што не станало, а она што се случило, очигледно е дека е можно, зашто не би се ни случило да не било можно“.<sup>72</sup>

Терминот мотивација, во теоријата на текстот воведен од руските формалисти, според Шкловски, „(...) го подразбира секое смислено оправдување на уметничката творба. Мотивацијата во уметничката творба е второстепена појава“.<sup>73</sup> Според Новица Петковиќ, токму мотивацијата „(...) во даден културен момент ја чини книжевната творба природа“.<sup>74</sup> Александар Флакер пак, истакнува дека токму мотивираниот книжевен факт предизвикува впечаток на веројатност.

За Ферид Мухиќ, мотивацијата претставува еден вид зависност, условеност, потреба за спроведување на некоја постапка: „Создавајќи едно уметничко дело, без оглед на видот на уметноста, човекот успева да создаде една нова, не помалку чувствителна, сложена и функционална хомеостаза, во која се балансираат свесно, промислено, но и интуитивно, непосредно, уште поголем број клучни елементи. Хомеостазата на литературното дело е репрезентирана токму со изградбата на една целовита, хармонична целина, составена од делови што се внесени мотивирано.“<sup>75</sup>

<sup>72</sup> Аристотел: „За поетиката“, оп.цит. 1451 а, 1451 б

<sup>73</sup> Novica Petković: “Književni postupci i motivacija u teoriji Viktora Šklovskog”, Предговор кон книгата „Граѓа и стил у Толстојевом роману ‘Рат и мир’“, оп.цит. стр.23

<sup>74</sup> Ibidem, стр.23

<sup>75</sup> Ферид Мухиќ: „Мотивација и медитација“, „Наша книга“, Скопје, 1988, стр.9

Секоја литературна единица е дел од „хармоничната“ структура на целината, така што секоја има свое место и статус во рамките на целината, во која, како што тврди Мухиќ, треба да биде „внесена мотивирано“. Според тоа, мотивацијата е фактор, еден од најзначајните, што ги интегрира книжевните елементи, обезбедувајќи ја нивната заемна зависност и условеност, односно кохерентноста и системноста на целината.

Од гледна точка на постапката – мотивација, детаљот е мошне флексибилна категорија. Имено, тој, најнапред оправдано, т.е. мотивирано, заради својата синегдостска природа треба да заземе место во поголемата од него целина кон која што гравитира (опис или портрет), а потоа, преку нив и во макроструктурата на текстот. Исто така мотивирано (=оправдано), понекогаш ќе „влезе“ и во главната наративната оска (=сижејниот развој), благодарение на способноста да метастазира.

Затоа што литературната мотивација подразбира оправдување на една книжевна постапка, таа претпочита и одреден каузалитет. Каузалитетот пак, како што истакнува Мухиќ, „(...)во сите сфери на животот, не само на човечкиот, се изразува како функционалност, како постоење на подложност на некоја практична сила или дејство, целесообразност и отвореност за некаков развој (...).“<sup>76</sup> Литературната мотивација (тоа е организациона мотивација, според Мухиќ), претпочита подложност на книжевните елементи (вклучително и деталите) на принципот на каузалност, еден од факторите одговорни за иманентната, внатрешна кохеренција на текстот.

Каузалноста придонесува за реализација на мотивацијата како оправдување на една книжевна постапка.

### ***1.5.7. Веројатност v.s. веродостојност.***

Во тесна врска со литературната мотивација е и прашањето за веројатноста (и веродостојноста) на еден наративен ентитет, што своевременно го засега уште Аристотел.

Затоа што детаљот придонесува за стварносен ефект во текстот, но и затоа што, секој книжевен текст по дефиниција е фикција, неопходно е тој, освен што ќе биде мотивиран (како впрочем и секој друг литерарен ентитет) уште да биде и веројатен, односно веродостоен. Потребата од веројатност на детаљот е резултат на немањето начин литературата како уметност и уметноста воопшто да ја пренесе стварноста во текстотна фикцијата. Во таа смисла Мухиќ истакнува: „Во неможност да го создаде реалниот свет, поетот го создава фиктивниот свет, оној свет што е објективизиран во литературното дело.“<sup>77</sup> Тоа се постигнува со помош на мотивацијата и веројатноста, како заемно зависни наративни категории. Имено, ако „(...) литературната мотивација, по правило се изразува низ специфичното вклучување на стварноста во литературата, така

---

<sup>76</sup> Ibidem, стр.85

<sup>77</sup> Ibidem, стр.54

што литературата постојано се наоѓа во буден однос кон стварноста“, тогаш литературниот исказ се оформува како настојување „приказната“ да биде убедлива, односно веројатна: „(...) Веројатен е оној исказ што е организиран така што да може да биде вистинит до колку би се случувал на ниво на стварноста“.<sup>78</sup>

Овие „општи“ правила на теоријата на текстот се иманентни и за детаљот, чие присуство во нарацијата освен што треба да биде мотивирано (=оправдано), треба да е уште и веројатно (=убедливо). Притоа, постојано треба да се има предвид неговиот синегдотскиот карактер, зашто неговата веројатност е условена од контекстот.

Третманот на детаљот, како фактор на реалистичното писмо што придонесува за „влез“ на стварноста во текстот ни дава за право да ја подвлечеме границата меѓу категориите веројатност и веродостојност. Таа пак, е во прилог на конституирањето на двата вида „функционален“ детаљ во нашата класификација: „материјалниот“ и „вербалниот“, така што веројатноста е повеќе својствена за првиот, а веродостојноста за вториот. Во таа смисла, под веројатност подразбираме повеќе прашање на внатрешните мотивации на текстот, додека веродостојноста претставува повеќе печат или обид за заверка на стварноста. \* Веродостојноста на книжевниот ентитет, односно детаљот всушност значи обид за „присуство на повеќе стварност“ во себе, што сепак може да се постигне (на пример, со нарација во нарација, како што е случајот со романот П од ПМА). За разлика од неа, за постигнување веројатност на детаљот доволно е тој да биде оправдан (=мотивиран) и да ја почитува логиката на текстот.

Како сè може да се предизвика веродостојноста на еден детаљ, односно литерарен ентитет? Според Венко Андоновски со помош на цитирање извори на гаранција: „(...) Тие можат да бидат стенограми (цитиран говор), менталограми (цитирани мисли), цитирање историски извори (дневници на партизански бригади и сл.).<sup>79</sup> Оваа постапка Мајкл Рајфатер ја нарекува „референцијална цитатност“ и е една од клучните кои „помагаат“ за реализација на еден реалистичен дискурс. Кога станува збор за „референцијалната цитатност“, за цитирање извори од историјата, од науката, тогаш таквото цитирање влегува во доменот на веродостојноста, зашто она што

---

<sup>78</sup> Ibidem, стр.72

\* Како полесно да се сфати нашата дистинкција меѓу веројатноста и веродостојноста? На пример, во еден книжевен текст наидуваме на податок дека брат се вљубува во сестра (еден таков пример имаме во една од верзиите на народната песна за македонскиот Болен Дојчин и неговата сестра Ангелина). Оваа информација може да биде веројатна (значи убедлива), затоа што текстот ни соопштува оти тие, братот и сестрата, биле разделени уште како деца. Меѓутоа, овој податок тешко дека ќе биде и веродостоен, тешко дека ќе придонесе за заверка, за директен печат на сварноста во текстот. Во оваа смисла, „вербалниот“ детаљ, вид на „функционалниот“ тип детаљ се одликува со поголем степен на вистинитост во себе (на таков детаљ наидуваме во романот П од ПМА, заради специфичната природа на нарацијата – раскажување во раскажување, или: раскажува Дуко Вендија во име на Јон и Велика).

<sup>79</sup> Венко Андоновски: „Структурата на македонскиот реалистичен роман“, op.cit. стр.370



во текстот е кажано произлегува од нешто што се случило во стварноста (а не само – можно е, веројатно е да се случило). И цитирањето нечиј говор или нечиј мисли резултат можат да дадат веродостојност, иако тие, исто така, можат да бидат и веројатни. Начинот на реализирање на „цитатноста“ (стенограми, менталограми или историски верификувани податоци) се ингеренција на, во нашата класификација т.н. „вербален“ детаљ.

Еден од наједноставните и најрепрезентативни начини за доловување на стварноста во текстот е „непотребниот“ детаљ. „Стварносниот ефект“ што тој го предизвикува го зголемува степенот на веројатноста на целината, односно контекстот во кој тој егзистира. Мотивацијата пак на овој тип подробност, потекнува од потребата на макроструктурата на текстот да ги убеди читателите дека она што е кажано можело и да се случи во стварноста (значи е веројатно, е можно).

Оттука, можеме да подвлечеме дека мотивацијата, веројатноста и веродостојноста на детаљот се еден од начините за доближување на литерарниот текст до стварноста, обид за вметнување стварност во него, иако тој никогаш нема да заборава дека е фикција.

### ***1.5.8. Мајк Рајфатер – за фикционалноста и детаљот***

Детаљот е еден од т.н. од Рајфатер „сигнали на фикционалноста“, кои „(...) го надоместуваат кусокот на веројатност, така што за секој индекс на фикционалното, постои компензирачко покажување на расказната мотивација“<sup>80</sup> Овде ставена е на показ заемната зависност меѓу веројатноста и мотивацијата, како категории неопходни во наративниот текст, а кои придонесуваат за неговата внатрешна логика (=кохеренција). Освен тоа, уште еднаш, по кој знае кој пат, иако посредно, сепаксе потврдува тезата за детаљот, како моќен фактор во реалистичниот дискурс. Инаку, во знаци на фикционалноста Рајфатер ги вбројува: „гласот на ликовите и нивните гледни точки, несогласноста меѓу гледната точка и веројатноста, особено омнисцентното раскажување, миметичките претерувања, како на пример неверојатни записи на неважен говор или мисли (неважни но сугестивни по однос на актуелни настани и директното претставување, такви кои создаваат атмосфера или ги карактеризираат личностите), диететското претерување, на пример претставување на очигледно безначајни детали, како својство на реализмот“.<sup>81</sup> Знаците на фикционалноста, како што тврди Рајфатер имаат за цел да „(...) укажуваат на една вистинитост, независна од недостигот на миметичкото или пак од отпорноста на читателот на него“.<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> Мајкл Рајфатер: „Изјаснета фикционалност“, „Lettre internationale“, бр. 2, Скопје, 1996, стр.18.

<sup>81</sup> Ibidem, стр.19

<sup>82</sup> Ibidem, стр.20

Детаљот го компензира евентуалното отсуство на вистинитост, така што е моќен „знак на фикционалноста“ и тоа таков што знае да биде и во функција на веројатноста и во функција на веродостојноста на текстот.

Како и да е, веројатноста, веродостојноста и мотивацијата се карактеристични за литерарната подробност, исто онака како што тие се, односно треба да бидат својствени за секој книжевен ентитет. Тие се од извонредно значење во процесот на легитимирање на реалистичниот потенцијал на детаљот.

## 2.ДЕМОНСТРАЦИЈА

### 2.1.МОДЕЛ.ТИПОЛОГИЗАЦИЈА: „ФУНКЦИОНАЛЕН“ И „НЕПОТРЕБЕН“ ДЕТАЉ

Еден од најфреквентните поими во книжевната теорија на руските формалисти, *diferentia specifica* на нивното учење воопшто, претставува т.н. категорија, „отстранение“, *онеобичување* или *зачудност*. Според Шкловски, под *зачудност* се подразбира „(...) посебен агол на набљудување на внатрешниот систем на книжевниот текст“.<sup>83</sup>

Зачудноста, поточно онеобиченоста на детаљот за нас е од особено значење зашто со неа и преку неа се отвора ново и мошне широко поле на значењето на овие „минијатурни“ литерарни единици, кои меѓутоа, стануваат необично значајни во процесот на портретирање на ликовите, описите на средината, амбиентот, атмосферата, пејзажите. Таа е битна и по однос на сообразеноста на подробноста со законите на реализмот. „Новото значење“ до кое се доаѓа со издвојување на детаљот од природниот контекст и негово акцентирање се постигнува со онеобиченост (=зачудност). Заедно со неа, до функцијата на детаљот во еден наративен текст се доаѓа и со постапката на *повторување*. Таа пак, придонесува за, како што вели Шкловски во дефиницијата за детаљот - „претворањето на квантитетот во стилски квалитет“. Повторувањето е тесно поврзано со *зачудноста*, така што „(...) веќе самиот факт што нешто се повторува, дека се повторува збор – го исклучува зборот од низата и го онеобичува. Повеќекратното повторување на зборот претставува моќна уметничка постапка“.<sup>84</sup>

Онеобиченоста и повторувањето на детаљот претставуваат модел според кој во нашата експертиза се прави обид да се дојде до улогата и значењето на детаљот во микроструктурата (опис и опис на лик, т.е. портрет) и во макроструктурата на текстот во целост.

Имено, најнапред детаљот е подложен на препознавање, а потоа и на сегментирање, поточно изолирање од неговиот природен контекст. Препознавањето се случува како резултат на *зачестеноста*, т.е. степенот на повторување на еден или повеќе детали. Повторувањето пак, придонесува за онеобичување или, поинаков оптикум по однос на овој мини-ентитет, кој изобилува со самостојно значење, а дава придонес и по однос на целината кон која што гравитира. Таквата анализа (=модел) допуша детаљот да го стекне својот оптимален статус во конкретното книжевно дело.

Во основа, постојат два типа детали:

---

<sup>83</sup>Novica Petković: „Književni postupci i motivacija u teoriji Viktora Šklovskog“, во книгата. Viktor Šklovski: „Građa i stil u Tolstojevom romanu ‘Rat i mir’“, op.cit. str.27

<sup>84</sup> Viktor Šklovski: „Građa i stil u Tolstojevom romanu ‘Rat i mir’“, op.cit.str.147

-Такви чиешто значење „(...) треба да се согледа во механизмот на целината, т.е. како тоа учествува во создавањето на механизмот на целината“<sup>85</sup>. Во ваков случај станува збор за т.н. „функционални“ детали;

-Такви кои во уметничкото дело се „(...) независни од неговото композиционо значење“. Овие детали се тесно поврзани со законите на реализмот, затоа што „(...) за да се стекне довербата на читателот, потребно е да му се даде и дополнително известување“.<sup>86</sup> Нив ги нарекуваме „непотребни“.\*

Анализата на подробностите во романите АК од ЛНТ и П од ПМА придонесува за натамошна широка типологизација на категоријата книжевен детаљ, која во основа се подложува на сегметирање, т.е.изолација, повторување, а потоа и онеобичување. Таков е елементарниот модел за анализа на детаљот.

---

<sup>85</sup>Ibidem, str.152

<sup>86</sup>Ibidem, str.152, 153,154

\* Венко Андоновски ги нарече „неполезни“, а Ролан Барт „небитни“, „безначајни“ детали што предизвикуваат „стварносен ефект“.

## 2.2. УЛОГАТА НА ДЕТАЉОТ ВО РОМАНОТ „АНА КАРЕНИНА“ ОД ЛАВ НИКОЛАЕВИЧ ТОЛСТОЈ

### 2.2.1. За „материјалниот“ детаљ

Според општата класификација на категоријата детаљ, најнапред постои разлика меѓу два типа: „функционален“ и „непотребен“. „Функционалниот“ натаму подлежи на поделба на два, основни вида – „материјален“ и „вербален“<sup>\*</sup>. Критериум за ваквата поделба е типот наратор.

Во романот АК од ЛНТ детаљот има материјален карактер и тој е компетенција на омнисцентниот раскажувач. Впрочем, објективната гледна точна на авторитативниот наратор допушта манипулација со литерарни подробности што подразбираат материјалност, односно предметност и перцептибилност. Притоа, не се пренебрегнува фикциската природа на литерарното писмо, но се има предвид референцијалниот аспект на таквиот вид подробности, за кои на ниво на стварност постои можност да се допрат и да егзистираат во облик на предмети. Оттука, овој вид детаљ и се нарекува „материјален“. Таков се сретнува во романот АК од ЛНТ

„Материјалниот“ детаљ (како Впрочем и „вербалниот“) ги носи сите суштински белези на детаљот воопшто. И тој е подложен на синегдотска операција, благодарение на што покажува сообразеност со постапката која Мајкл Рајфатер ја нарече *метонимиска реификација*, или портретирање на лик преку физикални семи, кои обезбедуваат „влез“ во менталната, психичката структура на ликот. Во романот АК ваквиот детаљ го нарекуваме „психички“.

„Материјалниот“ детаљ претставува елемент на механизмот на бележењето. Тој, како сложена мини – структура функционира како белешка (наспроти „вербалниот“, кој функционира како знак) со свое имплицитнообележано и конкретен предмет од стварноста како референт. Впрочем, „материјалниот“ детаљ воопшто не би бил впечатлив, необичен и провокативен доколку не се случеше препознавањето на „вербалниот“ (во романот П од ПМА)<sup>\*\*</sup>, кој е уникатна појава во уникатни контексти и чија генерална квалификација е импликацијата на идејата за предметот на кој што тој се однесува. За разлика од него, материјалниот го имплицира конкретниот предмет од стварноста (на кој се однесува), а не се однесува на него преку идеја содржана во зборот.

Имајќи ја предвид Аристотеловата дистинкција меѓу мимезисот, како директно и диегезисот, како индиректно подражавање, „материјалниот“ детаљ го сметаме за елемент на диегезисот, за разлика од „вербалниот“ кој е елемент на мимезисот.

---

\* Нашата класификација на категоријата книжевен детаљ е направена врз основа на романите АК од ЛНТ и П од ПМА.

\*\* Види: поглавје 2.3.1. За „вербалниот“ детаљ, стр. 189 од оваа студија.

Ова всушност значи дека „материјалниот“ детаљ, особено заради способноста да се реализира преку постапката „метонимиска реификација“, како и податноста да се третира како детаљ- белешка е повеќе фактор на дијегезисот. Зашто имено, знакот повеќе припаѓа на мимезисот, бидејќи подразбира „директно подражавана стварност“ или подражавана стварност во повисок степен, а што е карактеристично за „вербалниот“ детаљ. Ова пак не значи дека „материјалниот“ детаљ не е способен во себе да имплицира реалност, но таа е од понизок степен за разлика од „вербалниот“, од едноставна причина што „вербалниот“ таа реалност ја дава непосредно, преку збор, односно зборување во раскажување.

### **2.2.2. Класификација на „материјалниот“ детаљ во романот „Ана Каренина“ од Лав Николаевич Толстој**

Романот АК од ЛНТ изобилува со детали, чија разгранетост, и квантитативна, но и според нијансите во значењето е особено продуктивна кога е во прашање портретизацијата на насловната херојка.

Класификацијата на детаљот овде се однесува само на „материјалниот“, односно „непотребниот“ не подлежи на класификација.

Заради обилната фреквенција, детаљот во АК допушта поделба на повеќе подвидови, варијанти и различни значенски нијанси. Сите тие поседуваат концептуален (=семантички) и референцијален аспект, односно во основа се поведуваат под типовите „функционален“ (кој овде се пројавува само преку видот „материјален“) и „непотребен“ детаљ.

Анализата става на показ категорија „психички“ и категорија „физички“ детаљ, и двата подвидови на „материјалниот“. Најзачестен е подвидот „психички“ детаљ, кој опфаќа повеќе варијанти и значенски нијанси по однос на портретот на Ана Каренина. „Физичкиот“ детаљ пак, како подвид на „материјалниот“ дава информации главно за физичкиот изглед и убавина на главната хероина. Овој детаљ обично не дозволува да биде подложен на метонимиска реификација, туку има само репрезентативен (=претставувачки) карактер, што ќе рече дека, освен што информира за надворешната убавина, нема ингеренции да навлезе во нејзиниот психички комплекс или да носи значење.

Во рамките на подвидот „психички“ детаљ пак, разликуваме две варијанти: детаљ-око и детаљ-рака. Нив ги определуваме уште и како *стожерни*, не само заради интензивната фреквентност ами најмногу затоа што носат раскошен семантички потенцијал по однос на богатиот психички живот на херојката. Имено, детаљот-око е задолжен за изразување на емоциите, додека детаљот-рака покажува силни компетенции по однос на душевниот комплекс на Ана. Како стожерни, овие две варијанти на „функционалниот“ тип, односно подвидот „психички“ детаљ претставуваат своевидни јадра околу кои гравитираат неколку варијации, блиски според своето значење со стожерниот. Во таа смисла, детаљот-око го мобилизира и значењето на детаљот-лице,

деталот-насмевка и деталот-подзамижување, додека околу деталот-рака се концентрира значењето на оние детали што ја претставуваат потребата на херојката од заштита, како што се: деталите што ја покажуваат љубовта кон синот, деталот-срце. Нивен заеднички именител е душевната состојба на Ана, што е и централно значенско подрачје на оваа подробност. Анализата покажа дека психолошкиот портрет на Ана Каренина го надополнуваат и т.н. детали-односи, уште една, инаку мошне разгранета варијанта на подвидот „психички“ детал.

Деталите-мотивисе такви единици кои во овој роман ја засегнуваат и неговата наративна структура. Станува збор за фундаментални конституенти на макроструктурата на ова литературно дело, во кои всушност се вбројуваат бинарните опозиции: среќа – несреќа, љубов – нељубов (= рамнодушност), во чии рамки влегуваат и „еволутивните“ поими љубомора и омраза, потоа вина – праведност, живот – смрт, традиција – новина и сл. Во овој корпус детали влегуваат и деталот на возот, деталотна светлината, како симбол на животот, што претставува своевидно дополнување на опонентниот пар живот – смрт, потоа и деталот на сонот, како и деталите со афористичен призвук, кои во одделни случаи прераснуваат во аксиом (каква што е на пример првата реченица во романот АК).

Издвојуваме уште едне значаен корпус детали со процесуален карактер, а кој се сообразува со квалификациите на „материјалниот“ детал. Се работи за т.н. детали – односи кои со значаен влог учествуваат во комплетирањето на ликот на Ана Каренина. Тие се разгрануваат на следниов начин:

-Детали кои го манифестираат односот на Ана спрема љубовникот Вронски, а кои се сведуваат на глаголот *љуби*;

-Детали кои го изразуваат односот на Ана спрема сопругот Каренин, чиј заеднички именител е глаголот *мрази*;

-Детали кои ја подразбираат љубовта на херојката спрема синот Серјожа;

Со помал, но сепак не и незначителен влог, во портретот на насловната херојка партиципираат и деталите односи кои се однесуваат на:

-Односот на Дарја Александровна спрема Ана;

-Односот на Кити спрема Ана;

-Односот на Стјепан Аркадјич спрема сестра си и

-Односот на Левин спрема Ана.

Се разбира, овие односи ја имаат предвид и реверзибилната релација.

Деталите - мотиви и деталите - односи егзактно ја поддржуваат квалификацијата за деталот како елемент на сужејниот развој. Кога би требало да се одреди неговата природа, дали е таа повеќе дескриптивна или повеќе наративна, иако можеби ќе надвлее описната компонента, фактот што тој

---

\*Овие детали, според својата улога и значење дури можат да се третираат и како засебен вид „функционален“ детал, паралелно со „материјалниот“ и вербалниот. Сепак, во нашата класификација, тие влегуваат во категоријата „материјален“ детал, како негов подвид, заедно со „психичкиот“ и физичкиот“.

знае да се наративизира го прави и ентитет кој подеднакво суверено знае да земе учество во наративната оска на раскажувањето.

Разгранетата класификација на литературната подробност се должи колку на обемната романескна маса, толку и на реалистичниот манир на грофот Толстој, но и на неговата склоност кон детализација: Во таа смисла, мошне репрезентативно е кажувањето на Нана Богдановиќ, според која: „(...) специфичната и разновидна употреба на детаљот е позната одлика на Толстоевата карактеризација на личноста“, зашто овој реквизит му служел на големиот писател „(...) да воспостави „условно“ разбирање со читателот, да ги навести недофатливите сфери на реалноста во која зборот се сопнува. Понекогаш, детаљот за Толстој претставува средство да го долови физичкиот облик на личноста и преку тоа доловување да алудира на нејзината душевна структура“<sup>87</sup> Освен за портретизација, и тоа не само на главната херојка, според Богдановиќ, „(...) разновидната употреба на детаљот (...) за Толстој (...) претставува и значаен елемент на општата творечка постапка, а понекогаш и сврзувачко ткиво на самата композиција“.<sup>88</sup> Ваквата „експлоатација“ на подробноста во романот АК ја потврдува неговата хибридна, дескриптивно-наративна природа, што пак, посредно упатува на моќниот семантички потенцијал и ефект што тој го носи со себе.

### ***2.2.3. „Физичкиот“ детаљ во романот АК од ЛНТ***

„Физичкиот“, како подвид на „материјалниот“ детаљ, каков што се сретнува во романот АК од ЛНТ главно го подразбира физичкиот изглед и убавина на Ана.Ваквиот детаљ нема единствен семантички контекст, како свое задолжително означено, туку тој само дава информации за физикусот на херојката. Сепак, неговата функционалност е најмалку двократна.

Одделни примероци од „физичкиот“ детаљ се во служба на психичкиот комплекс на херојката, но така што не се подложни на метонимиска реификација, туку само се доближуваат до функционалноста на другиот подвид на „материјалниот“ детаљ (психичкиот). Други пак, се сродни со „непотребниот“ детаљ и имаат претставувачка (=репрезентативна) улога. Како и да е, „физичкиот“ детаљ нема имплицитно означено, или пак, ако се перцепира како такво, тогаш тоа е недоволно прецизно, недоволно автономно и во служба на „психичкиот“ детаљ.

Примарниот впечаток за физичкиот изглед на Ана Каренина се стекнува на мал простор и преку мал број подробности. Имено, таа е „дама“ и „(...) елеганција и скромна грација се гледа од сета нејзина фигура“, додека пак, нејзиното движење се одликува „(...) со брзи чекори кои толку чудно лесно го

---

<sup>87</sup> Нана Богдановиќ: „Ана Карењина“, во книгата: Лав Н. Толстој: „Ана Карењина“, „Просвета“. Београд, 1972, стр.8 и 9.

<sup>88</sup> Ibidem, стр.11,12



носеа нејзиното полничко тело“.<sup>89</sup>(84,85/1)\* Квалификациите што овде се даваат за Ана, иако не дозволуваат да бидат подложени на метонимиска реификација, тие сепак, суптилно се доближуваат до психичкиот комплекс на херојката, без разлика што само известуваат за нејзино однесување, односно впечатокот што го остава нејзината појава и движење. Уште еден таков „физички“ детаљ, што е заправо своевиден граничен примерок со „психичкиот“, и тоа до таа мера што посредно и така речи по интуиција се доаѓа до внатрешниот живот на ликот е претставата за Ана кога стигнува во Москва, во домот на Облонските: „Таа ја симна шамијата, шапката и, закачувајќи се со неа за перчето од својата црна, секогаш кадрава коса, вртеше со главата за да се откачи“ (88/1). И овие примероци „физички“ детаљ носат одредена доза стварност, но сепак, тоа е повеќе привилегија на оној со репрезентативна (=претставувачка) улога. Таквите ги има во поголем број.

Имено, на балот на Шчербацките, кога Ана и Вронски по првпат ќе ги изразат заемните симпатии и привлечност, убавината на Ана, во очите на Кити изгледа вака: „Ана не беше во лилава облека, како што ја замислуваше Кити (...) туку во црна ниско срезана сомотска облека, која ѝ ги откриваше нејзините тркалести, како од стара слонова коска извајани полни рамења и гради и белите раце со тенка минијатурна китка. Сета облека ѝ беше опточена со венецијански тантели. На главата, во црната коса, која сета беше нејзина, стоеше малечка гирланда од темјанушки и иста таква на црната лента на појасот меѓу белите тантели. Фризура ѝ беше сосема обична. Се истакнуваа само оние самоволни кратки колциња кадрава коса што секогаш избиваа на тилот и на слепите очи. На стројниот силен врат имаше ниска бисер“ (102/1).

Оваа прекрасна одломка која толку автентично го предочува моќниот раскажувачки манир на Толстој, а чиј доминантен белег е леснотијата на кажувањето и „преоптовареноста“ со детали е приказ на претставувачкиот „физички“ детаљ. Овде тој не прави ништо друго освен што обилно и детално, претставувајќи ја надворешноста на херојката, предизвикува референцијална илузија (=впечаток на стварност), дотолку што она што се опишува, тече во менталната визуелизација на читателот како на филмска лента.

Како подробност која подефиниција не располага со свое скриено значење, „физичкиот“ детаљ, низ нарацијата полека почнува да се трансформира во ентитет кој сепак е во функција на душевниот комплекс на херојката. Но, тој сепак е само „во функција“, а не и таков кој презема функција да биде репрезент на внатрешниот свет на Каренина. Анализата нè доведува до такви примероци тогаш кога Ана и Вронски ќе прибегнат кон новиот живот, така што нејзиниот изглед претрпува промени што пак се аналогни на промените во нејзиниот емоционален и душевен свет: „Но колку посилено

---

<sup>89</sup>Л. Н. Толстој: „Ана Каренина“, „Македонска книга“, „Култура“, „Мисла“, „Наша книга“, Скопје, 1978, том први, стр.84,84.

\*Во натамошниот текст, бројот на страниците од каде што е преземен цитатот ќе бидат бележани во загради, веднаш до цитатот, така што првата цифра е бројот на страницата, а втората, после косата црта е бројот на томот на романот.

зборувавше, таа сè повеќе ја наведнувавше својата некогаш горда, весела, сега засрамена глава (...) Лицето ѝ беше толку убаво, но уште повеќе нажалено“ (189/1).

Промените во психичкиот живот нужно оставаат печат врз изгледот на херојката: „Облечена во бела облека со широка кројка, седеше во аголот на терасата зад цвеќињата и не го чу. Приведнувајќи ја својата црнокадрава глава, таа беше го потпрела челото кон студената лејка што стоеше на оградата и со обете свои прекрасни раце со нему толку познатите прстења ја држеше лејката. Убавината на целата нејзина фигура, на главата, вратот, рацете, секојпат како неочекувано го поразуваше“ (234/1).

Уште адути на „физичкиот“ детаљ наоѓаме и тогаш кога Ана се обидува да го имитира изразот на лицето на својот маж Каренин, така што „(...) весело се засмеа со онаа драга смеа од гради, што беше една од нејзините главни убавини (447/1).

Променетиот живот, особено по раѓањето на вонбрачното девојче, кога Ана ја прифаќа христијанската добрина на Каренин, убедувајќи се дека љубовта кон Вронски е од минлив карактер, влијаат и врз нејзиниот физички изглед: „Ана седеше на постелата во сива домашна облека со кратко потстрижана црна коса, која како густа четка избиваше на тркалестата глава“ (523/1). Станува збор за „физички“ детаљ кој се манифестира преку двете свои функционални специјалности – има и репрезентативна улога, значи конотира стварност и се „однесува“ на психичкиот живот на Ана Каренина.

Душевниот живот на херојката видлив на нејзиниот физички изглед, сфатлив само за Вронски се содржи во „физичките“ детали присутни во описот на Ана кога таа, отворено манифестирајќи ја љубовта спрема љубовникот, им објавува војна и на општеството и на сопствената судбина: „Вронски веднаш ја забележа главата на Ана, како се насмевнува горда, поразно убаво во партерот на дваесет чекори од него. Седеше напред и лесно завртувајќи се му зборувавше нешто на Јашвин. Положбата на нејзината глава врз убавите и широки рамена и воздржливо – возбудливиот блесок во нејзините очи и целото лице го потсетија на неа онаква каква што беше на балот во Москва. Но тој сега сосема поинаку ја чувствувавше таа убавина. Во неговото чувство кон неа сега немаше ништо таинствено, па затоа нејзината убавина, иако посилено го привлекувавше отколку порано, сега во исто време и го навредуваше“ (144/2). Ист ефект има и детаљот: „Ана веќе беше облечена во светла свилена облека од кадифе, што ја шиеше во Париз, многу деколтирана и со бела скапоцена тантела на главата што го заобиколуваше нејзиното лице и особено ја истакнуваше нејзината сјајна убавина (391/2).

„Физичкиот“ детаљ со специфична психичка конотација се сретнува во контекст во кој Ана е претставена од позиција на традиционалистичкиот оптикум на Доли. Се работи за една од компетенциите на т.н. детали – мотиви, реализирани преку бинарната опозиција традиција – новина: „Напред јаваше Ана наспоредно со Весловски. Ана јаваше со бавен од на средногolem англиски коб (мал јак коњ) со отстрижена грива и кратка опашка. Нејзината убаво глава,

со црна коса која се подаваше под високата шапка, нејзините полни рамења, витка става во црна амазонка, сето нејзино мирно, грациозно седење, многу ја зачудија Доли. Во првиот миг ѝ се стори неприлично тоа што Ана јава. Со претставата за јавање на една дама во сфаќањата на Дарја Александровна се соединуваше претставата за младата лесна кокотерија, што не ѝ доликуваше на Анината положба, по нејзиното мислење (...)“ (222/2).

Тоталитетот на „физичкиот“ детаљ во романот АК од ЛНТ покажува една необична и едновремено логичка линеарност во процесот на нивното појавување и функционалност. Имено, ако првичните примероци од оваа подробност даваат приказ на физичкиот изглед и убавина на херојката, постепено тие преминуваат во своевидни посредни импликации на нејзините внатрешни, емоционални и душевни состојби (инаку со многу послаб интензитет од оние на „психичкиот“ детаљ и без имплицитно означено), за најпосле нивната фреквентност да се заокружи со детали кои упатуваат на сознанието дека Ана Каренина станува свесна за својата убавина и посебност. Еден таков примерок претставува однесувањето на Ана, за време на ручекот во Воздвиженско, селскиот имот на Вронски, а при посетата на Дарја Александровна. Тоа е искажано со неколку „физички“ детали, кога Ана ќе зборува за тоа како работат машините – жетварки: „Исто како ножици. Штица со многу мали ножици. Еве вака. Ана зеде со своите убави, бели и покриени со прстења раце нож и вилушка и почна да покажува. Јасно беше дека од нејзиното објаснување ништо не може да се разбере, но знаејќи дека зборува пријатно и дека рацете ѝ се убави продолжи да објаснува“ (227/2).

Освртот кон „физичкиот“ детаљ потврди дека станува збор за подробност без генерален, без единствен семантички контекст. Тој е подвид на „материјалниот“ детаљ кој манифестира двојна природа – репрезентативна (=претставувачка) и со психичка конотација. Првите главно даваат информација за физичкиот изглед и убавина на Ана, вторите пак, упатуваат на одделни нејзини, недоволно прецизни психички карактеристики и со изразито послаб интензитет од оние на „психичкиот“ детаљ. И двата имаат заеднички именител – конотираат стварност, при што предничи оној претставувачкиот и имплицираат предметност, зашто имено, се однесуваат на конкретни предмети од стварноста, такви кои барем можеме да ги замислиме како би изгледале, под претпоставка реално да постои токму таква Ана Каренина, каква што постои во Толстоевиот роман. По таков начин, „физичкиот“ е легитимен подвид на „материјалниот“ детаљ.

#### **2.2.4. „Психичкиот“ детаљ во романот АК од ЛНТ**

Во конституирањето на портретот на насловната херојка најголемиот партиципирачки влог му припаѓа на т.н. „психички“ детаљ. Неговото функционирање е можно преку постапката метонимиска реификација<sup>90</sup>, според

---

<sup>90</sup>Види: Мајк Рајфатер: „Изјаснета фикционалност“, *Lettre international*, бр. 2, стр. 19

која, надворешните, физикални белези (=семи) на ликот обезбедуваат „влез“ во неговите внатрешни, психички, емотивни, ментални карактеристики. Овој процес на заемно сооднесување меѓу надворешните и внатрешните одликишто се нарекува реферирање, допушта, психолошките белези на ликот да се перцепираат како посебен вид материјалност, која ја нарекуваме *апстрактна предметност* или *психолошка перцептибилност*. Станува збор за таква материјалност што е иманентна на литерарниот текст, која значи своевидно симулирање на предметот од реалноста. Посебноста е во природата на „предметот“, кој во случајов е со психолошки белези. Таквата предметност е одлика на „психичкиот“ детаљ, како подвид на „материјалниот“ и тој е најзаслужен за деталната портретизација на Ана Каренина. Тој се одликува со мноштво варијанти и значенски нијанси, кои солидно го претставуваат нејзиниот богат психички свет.

Нана Богдановиќ, зборувајќи за Толстоевата склоност кон детализација, впрочем точно ја доловува природата на она што ние го нарекуваме „психички“ детаљ: „Толстој, со помош на обичното гради необично и исклучително. Можноста со обичен и мошне обичен збор, или сосема проста забелешка, безначајното да се издигне до значајно, баналната општост да се прероди во особеност е едно од карактеристичните средства на Толстој како писател“. Или: „Има фини недофатливи односи на чувствата, за кои не постојат јасни изрази, но кои мошне јасно се сфаќаат. За таквите чувства и односи може смело да се говори со навестувања и условни зборови. Условниот збор на Толстоевото навестување е во специфичната и разновидна употреба на детаљот, позната одлика на Толстоевото карактеризирање на личноста“. И најпосле, според Богдановиќ, „(...) понекогаш, детаљот за Толстој претставува средство да го долови физичкиот облик на личноста, за потоа, со тоа доловување да алудира на нејзината душевна структура“.<sup>91</sup>

„Психичкиот“ детаљ ги поседува сите белези на „материјалниот“ детаљ: имплицира предметност (=психолошка перцептибилност); се сообразува според постапката метонимиска реификација; тој припаѓа на категоријата детаљ - белешка, зашто неговото имплицитно означено е од материјална природа, па макар била таа и психолошка. „Психичкиот“ детаљ е ентитет на диегезисот и тоа, според Жерар Женет на одделот – дескрипција. Тој, во Толстоевиот роман има речиси доминантно значење во конституирањето на портретот на насловната херојка.

„Психичкиот“, како подвид на „материјалниот“ детаљ се манифестира низ две варијанти, кои пак, од своја страна опфаќаат повеќе значенски нијанси. Се работи за мошне фреквентните и прилично впечатливите *детал - око* и

<sup>91</sup> Нана Богдановиќ: „Ана Карењина“, *op.cit.* стр. 8 и 11

\* Жерар Женет во рамките на диегезисот, т.е. раскажувањето, прави разлика меѓу нарација, во потесна смисла и дескрипција. Според неговата експертиза, детаљот, па според тоа и „психичкиот“, има дескриптивен карактер. Ние, меѓутоа, во анализата на деталите во романите АК од ЛНТ и П од ПМА, најдовме на примероци кои немаат чиста описна природа, ами се и составки на сижето, односно, нарацијата во потесна смисла, според терминологијата на Женет. Види: „Granice pripovijedanja“, во книгата: „Figure“, „Vuk Karadžić“, Beograd, 1985, str. 87-102

*детал* – *рака*, кои уште ги нарекуваме и „стожерни“, и тоа најмалку од две причини: тие се своевиден центар околу кој гравитираат повеќето значенски нијанси и уште се главни, кардинални носители на промените на внатрешните состојби на хероината. „Стожерните“ детали имаат свој сопствен значенски и единствен контекст на пројавување. Тоа значи дека секој од нив има свое единствено имплицитно означено: деталот – око е носител на емоционалните промени на херојката, додека пак, деталот –рака на промените на нејзината душевна состојба.

Пишувајќи за значењето на „карактеристичниот детал“ во Толстоевиот роман „Ана Каренина“, Нана Богдановиќ обрнува внимание на големото значење на деталите око и рака: „(...) Кај Ана ги нагласувал рацете и очите, и со самото тоа себеси си отворил можност за бескрајно варирање во движењата на изразноста на самата личност (...) ‘Сјајните сиви очи што изгледале темни под густите трепки’ е првиот податок што Толстој го соопштува за Ана. Вториот е свртување на вниманието на нејзината рака, кога децата на Облонските си играат со неа ‘симнувајќи ги прстењата кои лесно се лизгаа по нејзиниот бел, кон врвот тенок прст’. И едниот и другиот детал, според Богдановиќ, не се јавуваат како дополнителен податок за убавината (како кадрицата на пример или лесниот од) туку имаат скриена функција за акцентирање на атмосферата или состојбата. Карактеристичните стадиуми на судбината на Ана се обележани со лесни измени во користењето на деталот (...) И додека очите претставуваат динамичен израз на емоциите на Ана, убавите и со прстења покриени раце ги следат душевните состојби“<sup>92</sup>.

Улогата на „стожерните“ детали око и рака е голема – тие освен што се најзачестени уште се и најефектни конституенти на емоционалниот, моралниот, исто така и моралниот портрет на Ана Каренина.

### **2.2.5. „Стожерниот“ детал – око**

Конституирањето на психичкиот комплекс на насловната херојка е речиси целосно реализирано преку деталите око и рака. Притоа, „стожерниот“ детал – око е задолжен за имплицитна манифестација на емоционалните состојби на Ана Каренина, додека пак, „стожерниот“ детал – рака се покажува како верен придружник на промените на душевните состојби.

Иако можеби не постои строга граница меѓу психолошките категории емоција и душевна состојба, си дозволуваме тоа ние да го направиме, потпирајќи се во таа смисла на ставот на Нана Богдановиќ, која прва ги нотира, а ги наоѓа токму во интензивната фреквентност на деталите око и рака. Освен тоа, од гледиште на логиката на наративниот текст, штом се појавуваат два различни ентитета, тогаш неминовно е да носат барем во нијанси диференцијално значење. Впрочем, и рационалниот и објективен пристап кон нив, заедно со емпиријата на *homo sapiens* – от воопшто, ни дозволува да

---

<sup>92</sup>Нана Богдановиќ: „Ана Карењина“, *op.cit.* стр. 10,11

направиме разлика меѓу емоциите од типот: љубов, восхит, очај страв итн., наспроти варијациите во душевната состојба како: напрегнатост, мачнина, нервоза, возбуденост, вознемиреност, и сл. Конечно, нив ги среќаваме како имплицитни означени при манифестацијата на ентитетите око и рака.

Паѓа во очи и сознанието дека секој од двата „стожерни“ детали се сретнуваат во историден контекст: емоционален и душевен, ако овој последнив смееме така да го наречеме.

Анатомски, окото е орган за вид и „(...) симбол на интелектуалното забележување (...) Окото е орган на внатрешно гледање, односно екстериозација на окото во срце“<sup>93</sup>. Со многу слична семантичка конотација се јавува и детаљот – око во романот АК.

Семантичкото поле на „стожерниот“ детаљ – око е емоционалниот комплекс на хероината: тоа значи дека тој ќе се јавува секогаш кога ќе треба да се изразат нејзините емоции. Прегледот на зачестеноста на оваа подробност, синтетизирањето на нејзините манифестации низ романот во една семантичка целина, заедно со квалификувањето како варијанта на „психичкиот“ детаљ и нејзината систематизација ни дава за право да истакнеме дека секое пројавување на детаљот – око нема ист интензитет. Тоа уште и значи дека, иако значењето во основа е исто, тоа знае да се изрази низ повеќе нијанси.

Најнапред, детаљот – око има претставувачки (=репрезентативен) карактер и подразбира своевидно „влегување“ во семантичкиот контекст, потреба од забележување како засебен ентитет, за потоа, низ текот на нарацијата, значењето да почне да градира.

Имено, кога првпат ќе ја сретне Ана, она што Вронски најпрво ќе забележи кај неа се токму нејзините очи: „Во (...) светнатите сиви очи, што се чинеа темни од густите трепки (...) Вронски успеа да ја забележи здржаната оживеаност што играше на нејзиното лице и прелетуваше меѓу сјајните очи“ (81/1). Оттука, ако при првиот замен поглед со Ана, Вронски веднаш ќе ги види нејзините „светнати сиви очи“, веднаш потоа за него ќе биде впечатлива „здржаната оживеаност“, што почнува да прелетува токму меѓу „сјајните очи“. Детаљот – око, откако ја исполнил референцијалната функција, откако ја извршил својата репрезентативна улога, почнува (преку „здржаната оживеаност“) врз себе да го презема товарот на значењето – постепено станува показател на љубовта што кај Ана ќе роди спрема Вронски. По таков начин стануваме сведоци на смената на улогата на детаљот око – од претставувачка во семантички функционална. За тоа сосема малку или пак воопшто не придонесуваат различните атрибути на детаљот – око: „светнатите сиви очи“ и

---

\* „Стожерните“ детали око и рака се едни од ретките на кои им пристапуваме како на одделни, самостојни ентитети. Всушност, кога станува збор за категоријата „материјален“ детаљ и во негови рамки „физичкиот“ и „психичкиот“, должни сме да истакнеме дека, во примероците што ги приложуваме преку цитати од романот АК од ЛНТ го нудиме контекстот во кои тие постојат. Деталите око и рака, што ги квалификуваме како „стожерни“ (во рамките на „психичкиот“ детаљ) ги „извлекуваме“ поединечно, од едноставна причина што тие се навистина стожерни по однос на портретот на насловната хероина.

<sup>93</sup>J.Chevalier – A.Gheerbrant: „Rečnik simbola“, „Matica Hrvatska“, Zagreb, 1994, str.450

„сјајните очи“, кои овде се само формален, надворешен придонес по однос на фреквентноста и манифестацијата на оваа подробност. Сепак, не се работи за „чиста формалност“ на атрибутите на детаљот – око, зашто тие притоа ја исполнуваат и „задачата“, врз себе да го свртат вниманието на читателот, а со тоа посредно и спрема функционалноста и имплицитното означено на овој „стожерен“ детаљ.

Една, многу битна и многу честа значенска нијанса на детаљот – око се *солзите* на Ана. Читателот првпат ќе ги „види“ нејзините солзи кога таа ќе покаже сочувство по однос на состојбата на нејзината сакана снаа Доли. Доли ќе ѝ се довери на Ана за неверството на нејзиниот сопруг и љубен брат на нашата хероина, така што покажувајќи сочувство по однос на Доли, ќе заплаче. Во овие „први“ солзи на Ана е иницирана сета конфликтност на идната нејзина емоционална состојба, кога во неа ќе се борат чувствата и разумот, љубовта и моралот. Ана Каренина, како жена од високото општество е воспитувана во традиционален христијански дух, за животот за неа да добие смисла само преку љубовта. И затоа, овие „први“ солзи се многу значаен детаљ. Ана, сочувствувајќи со судбината на друга жена, всушност плаче над својата судбина, која преку својата женска интуиција (Толстој и тука е неприкосновено моќен, а детаљот му е од голема полза), макар и недоволно јасно, може да ја претпостави.\*

Детаљот – око, како израз на емоциите на хероината, постепено, низ нарацијата почнува да предизвикува градација на љубовта што е во него имплицирани. Манифестациите на љубовта на Ана и Вронски, меѓу другото се евидентни преку детаљот – око. Така, на балот кај Шчербацките, Кити, која очекува да биде запросена од Вронски, што според сите непишани правила на родово однесување во руското благородничко општество требало да се случи, ќе биде првата која ќе го забележи: „(...) треперливиот вивкав блесок во очите и насмевката на среќа и возбуда, што неволно ѝ ги свиваше усните“ (105/1). Кога следниот ден, по балот, Ана одлучува да се врати во Петроград, на забелешката на Доли за нејзиното однесување, Ана ќе рече. „Јас не сум чудна, туку лоша (...) Сè ми се сака да плачам (...) Очите особено ѝ светеа и непрекинато ѝ потреперуваа од солзи“ (125/1). Спознанието за љубовта спрема Вронски е придружувано од „треперливиот, вивкав блесок во очите“. Станувајќи свесна пак, за можните немили реперкусии од обвистинувањето на оваа, сè уште потиснувана љубов, Ана чувствува потреба од плачење, а притоа „очите особено ѝ светеа“. Сјајот во очите на хероината станува сè позабележителен, заедно со веќе јасното сознание за штотуку започнатата љубов спрема Вронски. Затоа, овој „сјај“ што најнапред се појавува само како „светникав“, постепено почнува да „трепри“ и „вивнува“, за да прерасне во „особен блесок“, кога Ана

---

\* Трагиката на Ана Каренина е во немањето доволно сила да се издржат последиците од судирот меѓу разумот и чувствата и меѓу моралот и потребата да се љуби и да се живее. Трагичната судбина на Доли по однос на прашањето за љубовта и бракот го претставува иницијалниот момент на фијаското на Каренина. Судбината на Доли е повод за судбината на Ана, зашто Доли е во Ана онака како што и сите други ликови претставуваат одглас на Ана или се „содржани“ во неа.

ќе посака да ѝ се спротивстави на новородената емоција. Кога Ана ќе се пристигне во Петроград, враќајќи му се на вообичаениот брачен и семеен живот, сјајот во нејзините очи ќе згасне: „(...) Откако се соблече, таа влезе во спалната, но на лицето не само што ја немаше онаа живост што додека беше во Москва просто ѝ бликаше од очите и насмеот, туку сега огинот се чинеше угаснат во неа или некаде далеку запретан“ (143/1).

„Стожерниот“ детаљ – око се покажува не само како исклучително репрезентативен по однос на емоционалниот свет на херојката, ами тој е едновременно и мошне интересен. Тој сосема со сообразува со, за Толстој иманентната постапка на детализација, за преку метонимиската реификација, на која е подложен како варијација на „психичкиот“ детаљ да имплицира конкретно означувано. Детаљот – око, ја имплицира емоцијата – љубов, и тоа, љубовта која се раѓа и развива кај Ана, заедно со начинот на кој таа љубов ја препознава и осознава опитниот читател. Исклучителноста и функционалноста на оваа поддробеност е во фактот што таа е задолжена за емоциите на хероината воопшто. Но, најнапред, за велемајсторот на литературата Толстој, било неопходно преку детаљот – око да се констатира и конституира емоцијата – љубов, зашто од нејзиното остварување или не, од задоволството или незадоволството од таа љубов, ќе зависат и другите емоции, кои овој детаљ ги „носи“ со себе.

Така, на средбата со Вронски, Ана „(...) чувствуваше дека при неговата појава радост ѝ светеше во очите“ (177/1). Кога тој отворено ќе ѝ изјави љубов, а таа на тоа ќе се спротивстави „(...) место тоа, таа го задржа на него својот поглед полн со љубов и ништо не одговори“ (177/1) Овде, детаљот – око изразува две емоции: радост и љубов, првата имплицитно, втората експлицитно.

Откако пак, Вронски ќе ѝ ја обелодени својата љубов кон неа, детаљот – око се манифестира во својата речиси кулминативна форма: „Долго лежеше неподвижно со отворени очи, а нивниот блесок, се чинеше, го гледаше и самата во темнината“ (187/1). Илузијата на блесокот е впрочем премолчано признание на љубовта спрема Вронски, а едновременно и своевидно попуштање пред разумот, со кој нејзините чувства постојано доаѓаат во костец.

Наративниот развој од гледна точка на детаљот – оконè донесува до миговите на одлука, кога Ана треба да се определи меѓу животот со љубовникот или животот со сопругот. *Љубовта* спрема првиот ја претвора *рамнодушност*а спрема вториот во омраза, така што и овие моќни емоции се имплицирани во детаљот – око: Имено, кога пред Вронски ќе се обиде да го импровизира очекуваното однесување на Каренин заради нејзиното неверство: „(...) зла светлина се запали во нејзините, за миг пред тоа нежни очи (...) Воопшто, тој ќе ми каже со својот државнички манир јасно и точно, дека не може да ме пушти, но дека ќе преземе мерки да го попречи скандалот. И ќе го направи тоа што ќе го рече споојно, точно (...) Тоа не е човек туку машина, зла машина кога ќе се налути“ (238/1). Детаљот – око од овој пасаж јасно ги изразува потребата и желбата на херојката да љуби и да живее, кои пак веднаш



доаѓаат во судир со нејзините морални принципи што ја принудуваат перманентно да ја чувствува вината со која таа е виновна пред својот маж. Чувството „виновност без вина“ ќе ја продуцира емоцијата *омраза* спрема мажот, а потоа и спрема општеството, кое никогаш нема да ја прифати ниту пак, да ѝ прости.

Анализата на оваа подробност допушта длабоко да се „влезе“ во емоционалниот комплекс на хероината. Имено, „злата светлина“ што се пали во нејзините очи при споменувањето на мажот е детаљ што повеќе претставува одраз на револтот кон конфликтната состојба во која самата се наоѓа отколку резултат на вистинска омраза. Зашто нејзиниот емоционален живот ја признава единствено љубовта спрема Вронски, така што тој всушност ја проаѓа трасата: љубов – омраза – рамнодушност. Тоа значи дека таа не чувствува вистинска омраза спрема Каренин, зашто рамнодушноста не провоцира моќни чувства.

### ***2.2.6. Семантичката разгранетост на детаљот – око***

Деталите што учествуваат во емоционалниот комплекс на ликот на насловната херојка покажуваат автентичност, особено според начинот на своето пројавување. Имено, потчинувајќи се на принципот последователност во експликацијата на емоционалната состојба на хероината, еден детаљ се јавува како претходник на друг, така што оформуваат група, која се поврзува, односно надоврзува на следната, исто така формирана од сродни детали група. Нивна систематизација се постигнува според имплицитното означено, што пак ги одделува од подробностите што го чинат психолошкиот (=душевениот) комплекс на Ана Каренина, а кои пак, гравитираат околу детаљот – рака.\*

На простор од десетина страници, разгранетоста на детаљот – око се претставува во неколку нијанси по однос на емоциите на хероината. Вронски е на коњски трки, Ана е во публика со сопругот - таа не може ги сокрие емоциите кога коњот на Вронски ќе падне и пред Каренин ќе ја признае својата вљубеност. Детаљот – око, во тие мигови одигрува клучна улога, зашто дозволува поблизок пристап до емоциите на Ана и увид во нивното забрзано преоѓање една во друга. Фундаментална емоција од која потоа произлегуваат и другите варијанти и нијанси на оваа подробност е љубовта, како нивен заеднички именител. Најнапред, следејќи ги трките, „(...) Ана зборуваше весело брзо и со особен блесок во очите“. Кога потоа Вронски ќе падне и откако ќе види дека тој е здрав, а само кобилата го скршила ‘рбетот, Ана „(...) брзо седна и си го скри лицето со ветрилото. Алексеј Александрович виде дека таа плаче и не само што не можеше да ги задржува солзите, туку и липотот што ѝ ги креваше градите“ (257-264/1). Детаљот – око овде ја имплицира емоционалната напнатост на Ана. Откако неизвесноста ќе пројде, оваа подробност, преку значенската нијанса „солзи“, односно „плачење“, дава израз на нејзиното

---

\* Ваквото „однесување“ е привилегија на деталите – око и рака, кои заради тоа, а особено заради нивната семантичка разгранетост во варијанти и значенски нијанси ги определуваме како „стојерни“.

емоционално празнење. Во објаснувањето со мажот пак, најпрвин со погледот, а потоа и вербално, ќе ја искаже својата љубов спрема Вронски. Ана ќе го погледне сопругот, „(...) но не како порано со поглед што криеше нешто радосно, туку со решителност под која со мака се криеше стравот“ (266/1).

Варијантата „солзи“ е мошне фреквентна, особено по признанието на љубовта и сообразувањето со „срамната, неморална положба“ на херојката. Така, „солзите на болка“ се физиолошка манифестација на носталгијата по синот, на мајчинската љубов спрема Серјожа, стожерната фигура во трагедијата на Ана Каренина: „Таа чувствуваше дека ѝ навираат солзи во очите. Зар можам да не го љубам? - си зборуваше, вникнувајќи во неговиот исплашен и во исто време израдуван поглед. И зар ќе биде заедно со татка си, за да ме казнат мене: Нема ли да ме зажали мене? Солзи веќе ѝ течеа по лицето, и за да ги скрие, таа нагло стана и речиси истрча на терасата“ (361/1).

„Солзите на срам и очај“ и „липањето“ (394/1) се резултат на судирот на двете љубови на Ана и во Ана – онаа спрема синот и онаа спрема љубовникот, заедно со понижувачката положба во која се наоѓа. Впрочем, варијантите „солзи“ и „липање“ ја имплицираат исклучително напрегната емоционална состојба на херојката, која со најсилен интензитет се пројавува во породилната треска, за да потрае сè до заминувањето на Ана и Вронски, со новородената ќерка Ањи во Италија. Во конфликтната и речиси ненадминлива состојба на Ана доминираат токму емоциите на срам и очај што се содржани во ентитетите срам и очај, како варијанти на детаљот – око.

Варијантата „солзи“ се јавува и во состојба на своевидно рационализирање по однос на сопствената понижувачка состојба, но рационализирање со емотивен набој. Кога имено, Алексеј Александрович ќе ја нарече постапката на напуштање на мажот и синот заради љубовникот подлост, Ана „(...) ја наведна главата. Не само што не му го рече она што вчера му го зборуваше на љубовникот, дека тој е нејзин маж, а мажот е излишен; таа не го ни помисли тоа. Ја чувствуваше сета правичност на неговите зборовии само рече тихо: -Вие не можете да ја опишете мојата состојба полошо отколку што јас самата ја разбираам (...) Бргу, бргу ќе се сврши и така, -проговори таа, и пак при мислата за блиската сега желана смрт, солзи ѝ навреа на очите“ (452/1). Паралелно со резонирањето, овде солзите се последица и на себесојалувањето.

Едновременото копнење по смртта и стравот од смртта се манифестираат и преку детаљот – око. Во халуцинациите на породилната треска, кога Ана ја претчувствува сопствената смрт, ќе ја добие и толку неопходната прошка од мажот: „Тој ѝ ги гледаше очите, што го гледаа со таква умилна и занесна нежност, каква што никогаш не видел во нив“ (511/1).

Љубовта во очите на Ана е забележлива и тогаш кога таа е речиси убедена дека по прошката на Каренин го забравила Вронски: „Никаква потреба, нема – помисли таа – да дојде човек да се прости со жената што ја сака, заради која сакаше да загина и да се запустити себеси и која не може да живее без него. Нема никаква потреба! Таа ги стисна усните и ги спушти *светлите очи* на

неговите раце и набрекнати жили кои бавно се триеја една од друга. – Нема никогаш да зборуваме за тоа – додаде таа поспокојно“ (526/1) (курз.Л.К.).

„Исплашениот поглед“ на Ана пак, е последица на нејзиниот страв од морална пропаст и смрт: „Не Стива, -рече таа – јас пропаднав, пропаднав! Уште полошо од тоа! Јас уште не сум пропаднала, не можам да кажам дека сè е свршено, напротив, чувствувам дека не е свршено. Јас сум како затегната жица која мора да пукне. Но, уште не е свршено... а ќе се сврши страшно (...) Јас мислев и мислев... Само еден... Тој пак разбра по нејзиниот *исплашен поглед* дека тој единствен излез, по нејзиното мислење е смртта“ (530/1) (курз. Л.К.). „Исплашениот поглед“ како карактеристичен детаљ ќе биде заменет со детаљот „светкави очи“ кога Стива ќе ја спомене можноста за развод: „Таа ништо не одговори и одречно ја заниша својата потстрижена глава. Но по изразот на одеднаш светнатата поранешна убавина на лицето тој виде дека таа не го сакаше тоа само заради тоа што ѝ се чинеше како невозможна среќа (...) Со замислени *светкави очи* Ана го погледна и ништо не рече“ (531/1) (курз.Л.К.)

Наизменичното нијансирање на емоцијата страв што имплицира несреќа и емоцијата среќа, како потенцијална можност за легализација на љубовта со Вронски е детаљ што е вткаен во основната, темелната конструкција на романот. Така, во одлучувачкиот разговор со Вронски, кога тој ѝ предлага да заминат во Италија, Ана ќе се колеба заради неизвесноста по однос на положбата на Серјожа. Во тој клучен миг, детаљот – око се покажува како исклучително функционален: „Не знам што ќе реши за Серјожа (...) -Ах, зошто не умрев, подобро ќе беше! – рече таа и *без плач солзи и потекоа низ двата образа*; но таа се трудеше да се насмевне, за да го огорчи“ (540/1) (курз. Л.К.). „Солзите без плач“ претставуваат своевидна варијација на детаљот – око, што овде ја манифестираат конфузната емоционална состојба на Ана. Таа конфузија е резултат на неможноста од усогласување на двете нејзини љубови – кон Вронски и кон синот Серјожа, а потоа и потребата од реализација на љубовта со Вронски, што би ѝ ја пружила толку потребната среќа од една, и презирот и отфрленоста, најнапред од мажот, а потоа и од општеството, од друга страна.

Во овој контекст е и епизодата за посетата на Ана на петроградската опера, кога таа, по враќањето од Италија, за првпат ќе се соочи со суровото отфрлање од средината, над која таа, со моќта на својата љубов и вистинољубовост се издигнува. Емоционалниот раскош на херојката и овде е проследен со повеќе семантички нијанси на детаљот – око.

После социјалната изолација, љубовта кон Вронски добива поинаков квалитет – таа има негативна еволуција во неизбежната љубомора, токму заради осаменоста на Ана, но и затоа што во тие прилики, таа, за својата љубов се фаќа како „давеник за сламка“. Љубомората ќе биде следена со срам и очај. Овие емоции се имплицирани во варијациите на детаљот око, а очигледни се во разговорите меѓу Ана и Вронски, после нејзината посета на петроградската опера:

„-Вие знаете дека не треба да одите (...)

-Јас не сакам да знам!- скоро викна таа. – Не сакам! Се каам ли за тоа што го направив? Не, не и не. И кога тоа би се повторило, од почеток, би било истото. За нас, за мене и за вас, важно е само едно: се сакаме ли еден со друг. Други обсири не може да има. Зошто не можам да одам во опера? Јас те сакам и мене ми е сеедно – рече таа на руски, погледнувајќи во него со особен, нему *неразбирлив блесок во очите*“.

Откако ќе се врати од театар, Ана: „(...) Седеше во првата фотелја покрај ѕидот и *гледаше пред себе. Погледна во Вронски* и пак ја зазеде истата положба (...) –Ти, ти си виновен за сè – викна таа со *солзи на очај* и злоба во гласот, станувајќи. –Јас те молев, те преколнував да не одиш, знаев дека ќе биде непријатно... –Непријатно! –викна таа, ужасно! Сè додека живеам, нема тоа да го заборавам. Таа рече дека е срамота да се седи покрај мене“ (140-148/2) (курз. Л.К.).

Љубомората по однос на слободата на Вронски, срамот на кој е изложена заради својата љубов иочајот, како последица на таквите емоции ќе бидат проследени и од стравот да не ја изгуби и љубовта на Вронски: „Ана! Зошто е тука прашањето за мојата љубов... –Да, кога ти би ме сакал како што те сакам јас, кога би се мачел ти како мене...-рече таа *погледнувајќи* со страв во него“ (148/2) (курз. Л.К.).

Средбата меѓу Ана и Левин е од особено значење за архитектониката на романот. Оваа е нивна единствена средба, која ги вкрстува двете сижејни линии, чии носители се токму тие двајцата. Впрочем, како што тврди Нана Богдановиќ, Левин е исто што и Ана, поточно тој е „присутен“ во романот заради Ана, како што и другите ликови се овде за да се постигне комплетност на нејзиниот лик. Суштински, среќавањето меѓу Левин и Ана трае низ текот на целиот роман. Сепак, на нивната единствена „книжевна“ средба, тие, токму преку погледите што ги разменуваат стануваат свесни за заемното разбирање, а читателот, опитниот се разбира, станува свесен за нивното претопување во еден лик.

И во овој случај, заслугата за таквото совпаѓање ја имаат некои од семантичките нијанси на детаљот – око: „Ете, разберете како сакате, не можев. Грофот Алексеј Кирилович многу ме поттикнуваше (изговарајќи грофот Алексеј Кирилович таа со молба, *бојазливо погледна во Левин* и тој не сакајќи ѝ одговори со *учтив и потврден поглед*), ме поттикнуваше да се занимавам со училиштето во селото. Одев неколку пати. Децата се многу мили, но јас не можев да ја засакам таа работа. Вие велите – енергија. Енергијата се базира на љубов. А љубовта не може да се земе, таа не може да се нарача. Ете, ова девојче го засакав, не знам ни самата зошто. И *таа пак погледна во Левин*. И *нејзиниот поглед* и насмевката, сè му зборуваше дека таа само кон него се обрнува со своето зборување, ценејќи го неговото мислење, и однапред во исто време знаејќи дека тие се рабираат еден со друг“ (332/2) (курз. Л.К.).

Овој детаљ што упатува на заемното премолчано разбирање и духовно согласување меѓу Ана и Левин, овој навидум обичен и вообичаен разговор за грижата на Ана за Англичанката, девојчето – сираче, допушта, врз основа на

разменетите погледи меѓу нив да се стекне впечатокот дека и за едниот и за другиот љубовта претставува извор на живот, дека за нив всушност, љубовта е живот. Иако посредно, до ваквото сознание за улогата на љубовта во нивните животи се стигнува преку нијансите на детаљот – око, кој, ни помалку ни повеќе, носи одговорност токму по однос на емоционалниот комплекс на Ана Каренина. Во функција на ваквиот став е уште еден фрагмент, каде што се сретнуваат нијанси на детаљот – око: „Тој сака да ми докаже дека неговата љубов кон мене не смее да ѝ пречи на неговата слобода. Но, мене не ми се потребни докази, мене ми е потребна љубов. Тој би требало да ја разбира целата тежина на мојот живот, овдека во Москва. Зарем јас живеам? Јас не живеам, ами очекувам разврска која и понатаму се одолжува (...) Би требало да ме пожали, зборувааше таа, и чувствувааше дека *во очите ѝ доаѓаат солзи од жал* за самата себе (338/2) (курз. Л.К.).

Сожалувајќи се самата себе, Ана Каренина, заради комплексноста на состојбата во која се наоѓа, станува нагласено посесивна, пречувствителна, така што кај Вронски поттикнува спротивен ефект. Следуваат оние значенски нијанси на детаљот – око кои придонесуваат за затворање на кругот на трагедијата на херојката, од каде всушност се наметнува заклучокот дека предизвикувач на нејзината несреќа е таа самата.

Така, негодувајќи по однос на Вронски, а заради неговото отсуство при заминувањето на избори, таа пред него ќе го изарази својот страв од можниот трагичен расплет: „Кога би знаел колку сум блиску до несреќата во такви моменти, колку се плашам, се плашам за себе! –и таа се заврте да го скрие *лицањето*“ (340/2) (курз. Л.К.). Овој дефиниран „страв за себе“ од можната загуба на љубовта на Вронски, кај Ана постепено преминува во ужас кога таа, заради сопствената крајно напрегната емоционална состојба, ќе види студенило во неговите очи: „Да, ете сега престана да се преправа, и се гледа целата негова студена омраза кон мене, си помисли Ана без да ги слуша неговите зборови, но со ужас гледајќи го студениот и суров судија што ја гледаше од *неговите очи*, и ја дразнеше“ (392/2) (курз. Л.К.).\*

Крајот на хероината приближува и одлуката за неминовноста од смртта се назира. Имено, ако на почетокот, спознавајќи ја љубовта спрема Вронски „блесокот во очите“ и самата можеше да го почувствува, сега, во одлучувачките мигови, „блесокот на љубовта и живоста“ што порано зрачеше од нејзините очи почнува да губи на интензитет, сè додека не исчезне сосема: неговата светлина ќе се манифестира како светлина на свеќа што догорува и ќе згасне тогаш кога Ана ќе престане да гледа, кога ќе престане да живее: „Лежеше во постела со *отворени очи*, гледаше при светлината на една свеќа што догоруваше во украсот моделиран на таванот, и на сенката од завесата што зафаќаше еден негов дел, и јасно си замислуваше што ќе чувствува тој кога неа веќе ќе ја нема (...) Не, сè, сè само да се живее: јас го сакам, тој мене ме сака! Ова сега беше и

---

\* Во овој цитат, детаљот – око манифестира емоција ужас кај Ана, а заради студенилото во очите на Вронски. Тоа всушност значи (=потврдува) дека Толстој кодирано го ползува детаљот – око, без оглед дали станува збор за насловната херојка или за друг лик.

ќе помине“, зборуваше чувствувајќи дека *солзи радосници* поради враќањето во живот ѝ течат по образите“ (396, 397/2) (курз. Л.К.).

Конфузните размислувања за животот и смртта, за љубовта, за среќата и несреќата, придонесуваат за тоа, во очите на Ана Каренина да се прочита конечната одлука за заминување во смрт: „Одеднаш кога се сети за изгазениот човек на денот на својата прва средба со Вронски, таа сфати што треба да направи. Слегувајќи со брзи, лесни чекори по скалите што водеа од резервоарот за вода кон шините, таа застана покрај возот што минуваше покрај неа. Го *гледаше* редот од вагони, винтовите и синцирите, високите железни тркала од првиот вагон, што полека се движеше, и се обидуваше *со око* да ја измери средината меѓу предните и задните тркала, и моментот кога таа средина ќе биде наспроти неа. –Таму! –зборуваше во себе гледајќи во сенката од вагонот, во песокот измешан со јаглен со кој беа потурени железничките вагони – таму во самата средина, и ќе го казнам него и ќе се спасам од сите и од себе“ (461/2) (курз. Л.К.).

Ана Каренина умира, фрлајќи се под возот, меѓутоа, нејзините очи ќе го задржат токму оној израз кој треба да му ја пренесе пораката на Вронски. На железничката станица, на масата во зградата се наоѓа нејзиното „ (...) раскрвавено тело, уште исполнето со неодамнешниот живот, бесрамно испружено пред туѓите луѓе, наназад навалената неповредена глава со својата тешка коса и локни над *слепите очи*; а на прекрасното лице, со полуотворена румена уста, изладен, чуден, тажен на усните и ужасен во *вкочанетите очи*, израз кој како да го изговараше страшниот збор – за тоа дека ќе се кае – што му го кажа во караницата“ (433,434/2) (курз. Л.К.).

Ова е последна манифестација на карактеристичниот детаљ - очи во романот.

Како стожерен по однос на конституирањето на портретот на насловната херојка, детаљот – око учествува во претставувањето на емоционалниот комплекс. Доминантна е емоцијата љубов, од која натаму произлегуваат и другите. Линеарната манифестација на емоциите имплицирани во детаљот – око дозволуваат тие да бидат подредени според следниов редослед: „здржаната оживеаност“, во функција на одразувањето на љубовта, како врховен принцип во животот на Ана; потоа, сочувството по однос на болката на Доли; „слатката возбуда“ што блика од очите на Ана на балот на Шчербацките, сè до радоста, толку очигледна при средбите со Вронски. Симптоматичен е впечатокот дека, сјајот во очите и оптимистичките емоции се јавуваат во услови кога постои надеж за легална реализација на љубовта на Ана и Вронски, што пак би придонело за нивна среќа. Поточно, оптимизам имплициран во детаљот – око има во оние одломки од романот во кој апсолутна доминација има емоцијата надеж за остварување на љубовта на херојката, како нејзина насушна потреба.

„Злата светлина“ во очите на Ана е резултат на сознанието дека нејзиниот законски маже реалната кочница во остварувањето на нејзината љубов. Од моментот кога Ана со решителност во погледот ќе ја признае пред мажот љубовта спрема Вронски започнува низата емоции со песимистичка конотација,

така што детаљот – око почесто ќе се манифестира преку значенската нијанса „солзи“.

„Солзите“, како детаљ што претставува семантичка разновидност на детаљот – око, во чиј контекст впрочем и егзистира, се сретнува низ романот како „солзи на срам и очај“, заради новонастанатата положба на херојката, кога при законски маж од кого е отуѓена, таа љуби друг маж. Уште една разновидност се „солзите на болка“, кога станува збор за љубовта спрема синот Серјожа и можноста него да го изгуби. „Солзите на очај“ се јавуваат и како резултат на неможноста од едновремено „имање“ на двете љубови на Ана – кон Вронски и мајчинската кон синот.

Откако ќе ги напушти мажот и синот и ќе го прифати животот со љубовникот и вонбрачната ќерка, срамот, болката и очајот на Ана ќе се надополнат со љубомора кон слободата на Вронски. По таков начин, љубовта кон Вронски, преку љубомората, како нужна емоција (и последица на љубовта), а потоа и преку стравот од напуштање, очајот заради презрениоста од општеството, себесожалувањето заради хендикепираноста во сопствената положба, се трансформира во омраза, која заради ужасот од таквата преобразба, ќе ја одведе Ана во смрт.

Сукцесивноста на манифестаринатите емоции на херојката се одликува со логички континуитет.

И конечно, заклучокот по однос на стожерниот детаљ – око е во насока на определувањето на неговото место и улога во портретирањето на ликот на Ана Каренина – тој е одговорен за заситување на емоционалниот контекст, кој се специфицира преку емоцијата љубов.

## *2.2.7. Другите „емоционални“ детали*

### *2.2.7.1. Детаљот „лице“*

Иако се јавува во разгранет вид, детаљот – око, сепак, не е и единствен што го подразбира сложениот емоционален живот на Ана Каренина. Нијансите на нејзината емоционална состојба се нотираат и од една помала група подробности, кои според своето скриено значење гравитираат кон „стожерниот“ детаљ – око.

Станува збор за деталите „лице“ (тогаш кога тоа не е само израз на убавината на Ана), потоа карактеристичното за Ана „поцрвенување“ и нејзиното автентично „подзамиживање“, кое извонредно добро ја карактеризира. Заеднички именител за овие „споредни“ по однос на „стожерниот“ детаљ – око е нивното задолжение да го надополнуваат и по таков начин да го збогатуваат емоционалниот комплекс на насловната хероина.

По однос на детаљот „лице“, анализата покажа значителна сродност со „стожерниот“ детаљ – око: и тој носи скриени информации за емоциите на херојката. Кога првпат се појавува, овој детаљ има претставувачка (=репрезентативна) улога и моќно го најавува богатиот емотивен свет на Ана.

Имено, кога при првата средба со Ана на московската железничка станица Вронски ќе ги забележи нејзините „сјајни очи“, врз него исто така, голем впечаток ќе остави и „изразот на нејзиното миловидно лице“, кое „има нешто особено ласкаво и нежно“ (81/1). „Исплашеното лице“ на Ана, во мигот кога е сведок на прегазувањето на работникот на железничката станица ги покажува емоциите страв, болка и сочувство, што пак едновременно претставува и показател (=индиција) на нејзината идна трагична судбина.

Детаљот „лице“ ја изразува и желбата за еден поинаков живот, исполнет со радост и љубов, а не само со навика. На попатната железничка станица, при враќањето од Москва за Петроград, „(...) нездржана радост и живост ѝ сјаеја на лицето“ (131/1). Потоа, стравот заради неизвесниот исход од љубовната врска со Вронски, исто така е успешно имплициран во детаљот „лице“: „(...) Ана одеше со наведната глава, играјќи се со киските на качулката. Лицето ѝ светеше со јарок сјај; но тој сјај не беше весел, - тој напоменуваше на страшен блесок од пожар сред темна ноќ“ (184/1).

Очигледно е дека детаљот „лице“, според имплицитното означено е комплементарен по однос на детаљот – око. Заедничка специфика на двете подробности е нивното сообразување со емоционалниот контекст во портретот на насловната хероина. Таквите примероци низ романот ги има повеќе. Имено, кога на својот маж ќе му ја признае љубовта кон Вронски „(...) Изразот на нејзиното лице, исплашено и мрачно сега не веќаваше дури ни измама“ (266/1). Кога пак, Ана ќе се обиде да му ги пренесе на Вронски впечатоците од страшниот сон за селанецот, тогаш нејзиното лице ќе биде огледало на нејзините емоции кои молскавично се менуваат: „Но одеднаш таа запре. Изразот на нејзиното лице вчас се измени. Ужасот и возбудата одеднаш се сменија со тихо, сериозно и блажено внимание. Тој не можеше да го разбере значењето на таа промена. Таа го слушаше во себе движењето на новиот живот“ (450/1).

Откако пак, се соочи со реалноста на својата положба во општеството, во првото горко искуство кога заедницата ја отфрла, во краткиот разговор со Вронски во театарот, „убавото лице“ на Ана „(...) ќе потрепери“ (148/2).

При посетата на Доли на Воздвиженско, на селскиот имот на Вронски, каде што престојува Ана и кога Ана пред неа ќе ја обелодени вистината за нејзината положба, Дарја Александровна ќе забележи „израз на страдање на лицето на Ана“ (259/2).

Сигурно на опитниот читател ќе му падне во очи сознанието дека вознемиреноста и страдањето веќе излегуваат од доменот на емоционалниот комплекс и дека кога се тие во прашање, како имплицитни означени, тогаш би требало да влезат во рамките на семантичките ингеренции на другиот стожерен детаљ – рака. Но, во случајов, детаљот – лице претставува своевиден арбитер меѓу значењето на деталите око и рака, односно мост меѓу емоционалниот и душевниот живот на херојката. Низ анализата се наидува и на други вакви детали кои покажуваат двојство според своето означено.



Детаљот – лице, меѓу другото, придонесува и за потврдување на заемното надополнување на Ана и Левин, на нивната сродност како ликови.

Така, на нивната прва и единствена средба, Левин ќе го забележи лицето на Ана, кое за него е како огледало на целата неа, а преку неа и огледало на себеси. Поточно, Левин се наоѓа себеси во Ана: „Левин го пренесе погледот од портретот на оригиналот. Кога Ана го почувствува на себе неговиот поглед *нејзиното лице необично се осветли*. Левин поцрвене (...) Левин сега не зборуваше со занаетчиско познавање на работите како што разговараше тоа утро. Секој збор во разговорот со неа добиваше специјално значење. Беше пријатно да се зборува со неа, а уште попријатно да ја слушаш. Ана зборуваше не само пријатно и паметно, ами паметно и лежерно, не припишувајќи им никаква вредност на своите мисли, а додавајќи голема вредност на мислите на соговорникот (...) Да, да, тоа е жена, - си мислеше Левин, занесувајќи и упорно гледајќи во *нејзиното убаво, подвижно лице кое одеднаш се измени*“ (330,331,332/2) (курз. Л.К.).

Кога разговарајќи со Левин, ќе се спомне дека Вронски останал во клубот заради коцкањето на Јашвин, промените на лицето на Ана, од позиција на Левин изгледаат вака: „(...) *Нејзиното лице, порано така прекрасно во своето спокојство, одеднаш изрази необично љубопитство, страшна лутина и гордост*. Но тоа траеше само една минута. Таа замижа како да се сети нешто (...) Левин забележа уште една нова црта во таа жена која толку многу му се допадна. Освен ум, грациозност и убавина, во неа имаше и искреност. Не сакаше да ја крие од него тежината на својата положба. Откако го рече тоа таа воздивна, и *нејзиното лице одеднаш доби строг израз како да се скамени. Со таков израз на лицето беше уште поубава отколку пред тоа, но тој израз беше нов; беше надвор од оној светол од среќа и што раѓа среќа, круг на изрази кои ги беше обележал уметникот на портретот*“ (332,333/2) (курз. Л.К.). Очигледна е семантичката сродност на детаљот „лице“ по однос на „стожерниот“ – око, заедно со силниот впечаток за емоционалната блискост меѓу Левин и Ана, а за што силно придонесува оваа подробност.

Детаљот „лице“, преку еден примерок, се однесува и на љубовта на Ана Каренина спрема синот Серјожа, но и болката заради разделбата со него. Така, откако Степан Аркадјич ќе разговара со Каренин за можноста од развод меѓу него и Ана и ќе го погледне веќе пораснатиот Серјожа, „(...) се сети на оној *плашлив, тажен израз со кој сестра му го испрати* и рече: ‘Ти ќе го видиш нели? Добро разбери каде е тој, и кој е покрај него. И, Стива... ако е возможно! Возможно е нели?’ Степан Аркадјич се сети што значеше тоа: ‘Ако е возможно, ако е возможно да се направи разводот, така што синот да ѝ припадне нејзе’“ (364/2)(курз. Л.К.).

Овој детаљ, заедно со детаљот „лице“ од размислувањата на Левин за Ана, допуштаат проширување на семантичкиот контекст во кој оваа подробност се појавува. Зашто имено, во овие два случаја, детаљот „лице“ претставува репрезент не само на емоциите на хероината туку и проширена можност за запознавање на нејзиниот внатрешен свет.

Последен пат детаљот „лице“ го изразува ужасот на Ана, кога на железничката станица ќе го препознае грдиот селанец од својот сон. Тоа пак, е во тесна врска со нејзината трагедија: „За да не гледа никого, брзо стана и седна покрај спротивниот прозорец на празниот вагон. Нечист, грд селанец со каскет, пред кој стрчеше нечеслана коса, помина покрај тој прозорец, наведнувајќи се над тркалата од вагонот. ‘Нешто ми е познат овој грд селанец’, си помисли Ана. И кога се сети за својот сон, треперејќи од страв се оддалечи од прозорецот кон спротивната врата. Кондуктерот ја отвори вратата, пуштајќи маж и жена. –Вие сакате да излезете? –Ана не одговори. Кондуктерот и тие што влегоа не го забележаа *ужасот на нејзиното лице*“ (413/2) (курз. Л.К.).

Ова е конечниот биланс на детаљот „лице“, кој според своето имплицитно означено гравитира кон детаљот – око, поточно партиципира главно во емоционалниот контекст при конституирањето на портретот на Ана Каренина.

### 2.2.7.2. *Детаљот „поцрвенување“*

Во тесна врска со детаљот „лице“ и посредно преку него и со „стожерниот“ детаљ – око е и детаљот „поцрвенување“. Тој има тесна специјалност: секогаш се јавува за да ја изрази емоцијата срам. Значи, „поцрвенувањето“, како карактеристичен детаљ е надворешна манифестација на една мошне сложена емоционална состојба. Но, оваа подробност, освен емоцијата срам, се однесува и на женственоста и сензибилноста на хероината. Првпат, овој детаљ има репрезентативна улога: „Ана имаше особина да *поцрвенува*“ (87/1) (курз. Л.К.).

Како иманентна за главната херојка емоција, срамот е тесно поврзан со нејзината љубов спрема Вронски, а потоа и со нејзината положба на жена која не е жена на својот маж, како и со презреноста и отфрленоста од општеството.

Така, по балот кај Шчербацките, осмелувајќи се на Доли да ѝ ја признае причината за своето брзо заминување од Москва, Ана ќе „(...) *поцрвене* до ушите, до завитканите кадрици на вратот (126/1) (курз. Л.К.).

Сензибилноста, како еден од семантичките аспекти на детаљот „поцрвенување“ станува впечатлива кога во салонот на кнегинката Бетси Тверскаја ќе влезе Вронски, така што Ана „поцрвене и се намурти“ (374/1).

Со иста улога, овој детаљ се јавува на истото место, во салонот на кнегинката Тверскаја, кога Ана ќе биде принудена да одговори на прашањата на една од претставничките на петроградското високо општество: „Што правите, кажете ми да не ви биде додевно? Кога ќе ве погледа човек вас, се развеселува. Вие живеете, а мене ми е додевно (...) –Само да ве погледа човек и ќе види – еве жена која може да биде и среќна и несреќна, но нема да ѝ е додевно. Научете ме како го правите тоа? –Ништо не правам – одговори Ана *црвенејќи* од тие наметливи прашања“ (374/1)(курз. Л.К.).

Чувствителноста и женственоста на Ана, како скриено значење на детаљот „поцрвенување“ му дава посебен белег на портретот на Ана Каренина:

„Тој порано не ја познаваше Ана и беше изненаден од нејзината убавина, а уште повеќе од природноста со која таа ја примаше својата положба. Таа поцрвене кога Вронски го воведо Голенишчев и тоа *детско црвенило* што го покри нејзиното отворено и убаво лице особено му се допадна“ (36/2) (курз. Л.К.).

Чувството на срам но и на гордост едновременно заради својата положба, Ана ќе го изрази во разговор со својата сакана пријателка Доли: „-Ах, душичке, колку сум среќна, -седнувајќи за миг, во својата амазонка покрај Доли, рече Ана (...) –Ете кога би знаела дека не ме презираш... –рече Ана – би можеле сите да дојдете кај нас. Стива е стар и добар пријател на Алексеј – додаде таа и одеднаш поцрвене“ (229/2) (курз. Л.К.).

Последен пат, карактеристичното за Ана поцрвенување се јавува во разговорот со Доли, кога Ана пред драгата пријателка ги открива своите најдлабоки размислувања: „Ти велиш: треба да станам жена на Алексеј и дека јас не мислам на тоа!- повтори таа и *црвенило* ѝ се појави на лицето. Таа стана, ги исправи градите, тешко воздивна и почна да оди со својот лесен од ваму – таму по собата, застанувајќи одвреме – навреме. Јас не мислам? Нема ни еден час кога не мислам, и не се прекорнувам за тоа што го мислам, оти мислите за тоа можат да доведат до лудило. До лудило – повтори таа“ (259/2) (курз. Л.К.). Црвенилото овде е израз на болката и револтот на Ана заради немоќта да најде излез од својата положба.

### 2.2.7.3. *Детаљот „насмевка“*

Овој е мошне спечифичен детаљ, чија што анализа по однос на имплицитно означеното покажа автономност во смисла на компатибилност и со „стожерниот“ детаљ – око и со „стожерниот“ детаљ – рака. Тоа значи дека во него, во речиси еднакви пропорции се наидува и на емоционални и на душевни белези (=карактеристики), или пак, покажува повеќе или помалку склоност и складност по однос на емоционалниот и душевниот комплекс на херојката.

Така, во првиот разговор со Ана, на железничката станица во Москва, Вронски, откако ќе ги забележи нејзините „светнати сиви очи“ и „здржаната оживеаност што играше на нејзиното лице“, силен впечаток ќе му направи насмевката на Ана што ја манифестира „онаа *оживеаност што се отимаше да се изрази*“ (82/1) (курз. Л.К.). Улогата (=функцијата) на детаљот „насмевка“ овде е во прилог на изразувањето и одразувањето на длабоката чувствителност на Ана, поточно таа е во насока на презентирањето на љубовта меѓу Ана и Вронски, која во овој стадиум од нарацијата е во фаза на својот зародиш.

Во разговорот со Кити, на московскиот бал, насмевката на Ана упатена до младата девојка е „(...) *нежна насмевка на поровителство* (103/1) (курз. Л.К.), или во функција на нејзиниот раскошен душевен комплекс.

Заемна манифестација на емоции и параметри на душевноста на хероината имплицитно во детаљот „насмевка“ се сретнуваат во моментите кога Ана, пред заминувањето од Москва, зборувајќи со Доли за своите *skeletons* (т.е.

мрачни страни) „(...) неочекувано по солзите, *итра потсмешилива насмевка* ѝ ги собра усните“ (125/1) (курз. Л.К.).

Оттука, насмевката како детаљво еден случај придонесува за тоа, Вронски во Ана да види жена што копнее по љубов која и самата е подготвена да ја пружи; во друг случај, за Кити, таа, насмевката е средство за Ана да ја почувствува како дама покровителка, додека пак третпат, Доли низ насмевката и преку неа ќе ги препознае штотуку родените чувства на Ана спрема Вронски. Значи, имплицитно обележаното на детаљот „насмевка“ дозволува преку него да се изразат емоциите на Ана, нејзниот однос спрема другите луѓе како и нејзиното настроение.

Во повеќе случаи, детаљот „насмевка“ ќе покаже комплементарност и по однос на детаљот – рака.

Така, кога Вронски ќе ја затекне Ана во нејзината длабока замисленост, таа: „(...) и покрај тоа што се трудеше да биде спокојна, *усните ѝ трепереа* (...) Кога и да ја прашаа за што мислела, без грешка би можела да одговори: само за едно нешто, за својата среќа и својата несреќа“ (231/1) (курз. Л.К.). Овој детаљ „насмевка“, поточно „растреперени усни“ има двојна функција: да ги предочи нејзиното неспокојство и возбуда, едновременно партиципирајќи во самото архитектонско\*, односно смисловно ткиво на романот.

Преку три, „соседски“ детали „насмевка“ се добива претстава за три различни внатрешни душевни и емотивни состојби на хероината. Имено, откако Вронски децидно ќе се изјасни дека е нужно да се надминат лагите и да се објави нивната љубов, „(...) Ана беше се смирила и лицето ѝ светеше со *нежна насмевка*“ (237/1) (курз. Л.К.). Кога пак, тој ќе ѝ предложи да го напушти мажот, Ана ќе возврати со „*тажна насмевка*“ (237/1) (курз. Л.К.), заради тоа што Вронски не ја разбира до крај безизлезноста на нејзината ситуација. Притоа, тешкото бreme на нејзината несреќа експлицитно се изразува преку прашањето на кое никој нема да успее да даде вистински одговор: „Зарем има излезод ваквата положба? Зар јас не сум жена на својот маж?“ (237/1). Оттука и причините за нејзината „тажна насмевка“. Натаму, со „*обична насмевка*“ (237/1) (курз. Л.К.), Ана ќе признае дека воопшто не се измачува заради можноста да го напушти мажот. „Нежната“, „тажната“ и „обичната“ насмевка на херојката се приказ на брзите промени на нејзиното расположение и на сета сложеност на нејзината состојба за која таа е потполно свесна.

Комплицираноста на душевната состојба на Ана, заради распнатоста меѓу двете љубови – спрема Вронски и спрема синот, добива на интензитет во морализаторското прашање на Ана – „Зар јас не сум жена на својот маж?“ Ова прашање што едновременно го отвора религиозниот аспект на романот, застапуван од Левин и делумно од сите ликови, својата кулминација ќе ја

---

\* Архитектонскиот скелет на романот е образуван од низа литерарни елементи, кои ние, подолу во студијава ги определуваме како детали – мотиви. Нивната реализација е мошне специфична. Станува збор за експанзија на детаљот во сиже, кое, на крајот на краиштата, а особено кога станува збор за опозицијата среќа – несреќа, знае да се сублимира во од нас т.н. „кристализиран“ детаљ што се одликува со мошне густо, обременето значење.

доживее низ ставовите на Алексеј Александрович Каренин. Ваквата романескна диоптрија стекнува и карикирана димензија во ликот на грофицата Лидија Ивановна и грофот Беззубов, во чии раце „паѓа“ судбината и трагедијата на Ана (Имено, сосема непрофесионално и произволно, извесниот гроф Беззубов ќе одлучи Каренин да не ѝ даде развод на Ана. Во тој миг, во тонот на авторитативниот наратор се забележува висока доза на потсмешливост, што граничи со сарказам).

Оттука, трите нијанси на детаљот „насмевка“ се во функција на одразување на нејзиното душевно настроение и воопшто, на нејзината психичка состојба. Тоа значи дека детаљот „насмевка“ којшто најпрвин е варијанта на значењето (т.е. обележаното) на „стожерниот“ детаљ – око, постепено низ нарацијата презема дел од ингеренциите на другиот, исто така „стожерен“ детаљ – рака, кој инаку е одговорен за манифестација на душевниот комплекс на хероината.

Душевното настроение на Ана имплицирано во детаљот „насмевка“ мошне ефектно е изразено во средбата меѓу Ана и Вронски, откако Каренин со писмо ја повикува на пристојност: „Неопходно ми беше да те видам – рече таа и оној *сериозен и строг склоп на усните* што го виде под превезот одеднаш го промени неговото душевно настроение“ (391/1) (курз. Л.К.). Детаљот „насмевка“ што овде се појавува преку варијантата „усни“, овде е во функција на изразување на вознемиреноста на Ана, но и во функција напредочување на зголемената сериозност и компликуваност на нејзината положба.

Варијациите во расположението на Ана, пред крајот на бременоста, кога таа е обземена од тешки мисли заради неизвесноста од животот со дете од невенчан маж, претставени се токму преку нејзината насмевка: „Подбивниот блесок згасна во нејзините очи, но друга *насмевка – значење на нешто нему непознато и на тиха тага* го замени нејзиниот напрежен израз“ (448/1) (курз. Л.К.). Блаженоста на мајчинството и тивката тага заради недефинираната положба на Ана, овде се имплицирани во детаљот „насмевка“, кој пак е во функција на одразување на нејзината душевна состојба.

Во функција на истакнување на душевната состојба на херојката е детаљот „насмевка“ кој се јавува при разговорот меѓу Ана и Доли: овде тој изразува страв од неизвесноста заради тоа што Доли има негативен став по однос на новонастанатата положба – кога Ана при венчан маж, живее со својот љубовник: „-Ме гледаш – рече- и мислиш дали можам да бидам среќна во оваа положба? Ех, што да се прави! Ми е срам да признаам, но јас... јас сум неопростиво среќна. Со мене се случи нешто неприродно: како сон, кога е тешко и страшно, и одеднаш се разбудуваш и сфаќаш дека страшилишта нема. Јас се разбудив, го преживеав она мрачното, страшното, и одамна, особено откако сме овде, сум толку многу среќна!... – рече таа гледајќи во Доли со страв и *прашална насмевка*“ (225,226/1) (курз. Л.К.). Стравот е емоција која е ингеренција на детаљот – очи. Но, прашалната насмевка на Ана упатена спрема Доли всушност подразбира исчекување, не само на мислењето на драгата

пријателка по однос на нејзината состојба ами преку неа и на мислењето оној општествениот слој чиј претставник е Дарја Александровна.

Доли е сведок на промените на Ана Каренина, а кои се резултат на љубовта меѓу Ана и Вронски. Некои од тие „позитивни“ промени се манифестираат преку варијациите на детаљот „насмевка“. Така на пример, кога на имотот на Вронски во Воздвиженско, во собраното друштво ќе се спомене Весловски, на лицето на Ана ќе се јави „(...) *скриена насмевка* која ѝ ги набра усните“ (234/2) (курз. Л.К.). Кога Ана пак, зборува за болницата што ја гради Вронски и каде што и таа помага со своето знаење и разбирање, на нејзиното лице ќе се појави „(...) *итра насмевка* со која и порано зборуваше за болницата“ (237/2) (курз. Л.К.). „Скриената“ и „итрата“ насмевка на Ана се однесуваат на нејзината женственост, умешност и интелект, заради што, се чини, таа е привлечна за мажите. Инаку, овие две подробности, т.е. нијанси на детаљот „насмевка“, едновременно претставуваат и детаљ – индиција за новиот, поинаквиот, посовремениот, пркосниот живот на жената што се коси со закоравениот традиционализам и тоа, ако не пошироко, тогаш барем во руското благородничко општество.

Новините во однесувањето на херојката собрани во детаљот „насмевка“, според своето имплицитно обележано гравитираат кон контекстот – душевна состојба, што пак е ингеренција на вториот „стожерен“ детаљ - рака. По таков начин, насмевката, како подробност сè повеќе се дистанцира од функцијата – во прилог на емоционалната состојба на Ана и сè повеќе се доближува до можноста да биде во функција на нејзиниот душевен комплекс.

Насмевката како карактеристичен детаљ, знае на места да биде многу поефектна по однос на презентирањето на душевната состојба, отколку кога тоа таа, херојката, тоа би го сторила вербално. Еден таков случај има во одломката во која Ана се обидува на Доли да ѝ ја предочи сета сложеност на нејзината состојба, најнапред објаснувајќи ѝ ја, за веднаш потоа, со насмевката да го „покрие“, одеднаш, сето тоа што веќе го рекла: „Сепак кажи ми... Ти го гледаш мојот живот. Но не заборавај дека нè гледаш во лето, кога не сме сами... Ние овде допатувавме напролет, живеевме сосема сами и ќе живееме сами, и ништо јас не сакам подобро од тоа. Но, претстави си да живеам јас сама, без него, сама, а тоа ќе биде... По сè гледам дека тоа често ќе се повторува, дека тој половина од времето ќе го поминува надвор од дома – реча таа стануваќи и седнувајќи поблиску до Доли.. – Се разбира, - ја прекина таа Доли, која сакаше да ѝ одговори, - се разбира јас со сила не можам да го задржам. Јас и не го задржуваме. Ете, сега ќе почнат трките. Неговите коњи трчаат, и тој ќе отиде. И пријатно ми е. Но помисли си на мене, претстави си ја мојата положба... Ах, зашто да зборувам за тоа! – *Таа се насмевна*“ (254,255/2) (курз. Л.К.).

Конечно, последниот детаљ „насмевка“ се јавува во претсмртните мигови кога нервната напнатост на Ана и нејзината возбуда кулминираат. Ваквата душевна состојба на Ана е „содржана“ во детаљот „насмевка“: „(...) А овој задоволен во себе, -си помисли за дебелиот зацрвенет господин (...) Сите ние го сакаме тоа што е благо и вкусно. Кога нема шеќерчиња дај нечист сладолед. И

со Кити беше тоа, кога не е Вронски дај го Левин. Таа ми завидува. И ме мрази. И сите ние се мразиме еден со друг. Јас Кити, Кити мене. Тоа е вистина... Тјуткин фризер... Јас се фризирам кај Тјуткин, ќе му го кажам тоа кога ќе дојде – си помисли Ана и *се насмевна*. Но во истиот момент се сети дека нема кому да му зборува што и да било смешно. Нема ништо смешно и весело. Сè е одвратно“ (407/2) (курз. Л.К.).

Најпосле, по однос на детаљот „насмевка“, констатираме дека неговата специфичност се состои во тоа што тој, според своето имплицитно обележано умее да се сообрази со ингеренциите на двата „стожерни“ детали – око и рака.

Многу слична е улогата и на детаљот „подзамижување“.

#### **2.2.7.4. Детаљот „подзамижување“**

Како карактеристична физиолошка манифестација во реакциите и воопшто во однесувањето на Ана Каренина, „подзамижувањето“ претставува подробност што покажува мошне висок степен на комплементарност со двата „стожерни“ детали – око и рака.

Детаљот „подзамижување“ во романот АК од ЛНТ почнува да се јавува во услови кога постепено се компликува состојбата на главната херојка и откако таа ќе согледа дека не е можно да најде излез. Освен тоа, оваа подробност има и единствен контекст на манифестирање, по што се одликува и разликува од сите други подробности: „подзамижувањето“ секогаш се јавува во случаите кога Ана сака да ја пренебрегне реалноста, секогаш кога се труди макар и за момент да заборави на сето бreme што мора да го носи со себе.

Првпат на детаљот „подзамижување“ се наидува во краткиот разговор меѓу Ана и Доли во Воздвиженско, кога имено, Ана ќе побара мислење од Доли за нејзината положба, а ќе добие мошне општ одговор, за кој е потребен напор за да биде сфатен: „Ништо не мислам – рече таа – но тебе секогаш сум те сакала, а кога сакаш го сакаш целиот човек, онаков каков е, а не онаков каков јас би сакала да биде. Откако го оддели погледот од пријателката и *подзамижва* (тоа ѝ беше нов навик за кој Доли не знаеше), Ана се замисли сакајќи наполно да го разбере значењето на тие зборови“ (226,227/2) (курз. Л.К.). „Подзамижувањето“ како карактеристичен детаљ, овде покажува висок степен на надоврзување и надополнување по однос на значенскиот, поточно обележаниот опсег на детаљот – око. Впрочем, тој тука претставува една од значенските нијанси на детаљот – око, зашто ја изразува емоцијата радост, заради разбирањето со саканата пријателка.\*

Како што е случајот и со другите детали при првото нивно пројавување во нарацијата, и детаљот „подзамижување“, најнапред има претставувачка (=репрезентативна) улога. Таа подразбира воведување во контекстот –

---

\*Интересно е што овде, Ана ја разбира репликата на Доли како поддршка, која ѝ е насушно потребна, иако опитниот читател, особено читателка јасно и гласно ќе согледаат дека Доли тактизира повеќе, одошто вистински ја оправдува постапката на Ана, при маж, па и дете, да замине со друг маж и „да не биде жена на својот маж“.

пренебрегнување, занемарување на реалноста, заради нејзината рационална неподносливост.

На таков семантички контекст му припаѓа и следниот примерок на детаљот „подзамижување“, кој се јавува повторно, во разговор меѓу Ана и Доли, а по однос на прашањето за презимето на девојчето на Ана и Вронски: „Сакаше да прашаш за презимето на детето? Нели? Тоа го мачи Алексеј. Тоа нема презиме. Заправо таа е Каренина, - рече Ана, *подзамижувајќи* со очите така што се гледаа само сопствените клепки“ (231/2)(курз. Л.К.).

Пред блиската пријателка Ана ќе ја разголи тагата заради неприврзаноста спрема ќеркичката Ани и огромната љубов кон синот Срејожа чија загуба тешко ја поднесува: „Дарја Александровна веднаш по неколку збора, сфати дека Ана, доилката, воспитувачката и детето не се зближиле и спријателиле, и дека посетата на мајката беше ретка и необична работа. (...) –Понекогаш ми е тешко дека сум овде како ненужна (...) –Не беше вака со првото дете. –Јас пак мислев обратно – плашливо рече Доли. –О, не! Знаеш ли, го видов Серјожа, рече Ана *подзамижувајќи* како да се загледа во нешто далеку. Но, за ова подоцна ќе зборуваме“ (233/2) (курз. Л.К.).

Во еден примерок од овој детаљ, неговиот семантичкипа и технички контекст е целосно образложен: „(...) Дарја Александровна (...) одеднаш се сети за оној чуден навик на Ана да *подзамижува*. И’ се стори дека Ана *подзамижуваше токму тогаш, кога работите се однесуваа до интимните страни на животот. Како да подзамижува кога гледа на својот живот, само за да не гледа сè-* си помисли Доли“ (224,225/2) (курз. Л.К.).

Впечатлива е функцијата на оваа поддробност и во разговорот меѓу Ана и Доли за разводот на Ана со Каренин: „-Тој сака пред сè да ја озакони својата ќерка, и да биде твој сопруг, да има право на тебе. –Која жена робинка, може во толкава мера да биде робинка, како јас во мојата положба? – ја прекина таа мрачно. – А најважното што тој го сака... Сака ти да не страдаш - Тоа е невозможно. И што уште? – Уште и тоа што е сосема природно, вашите деца да имаат име. – Какви деца? – Не гледајќи во Доли и *подзамижувајќи* рече Ана. – Ани и идните... –За тоа тој може да биде спокоен, јас веќе нема да имам деца. – Како можеш да речеш дека ќе немаш... – Нема да има, затоа што не сакам“ (225,226/2) (курз. Л.К.). И овде станува збор за поддробност со исто значење и истороден контекст – имено, секогаш кога не сака да размислува за нешто што ѝ причинува болка, Ана Каренина подзамижува.

Детаљот „подзамижување“се сретнува уште во два примерока. Еднаш во разговорот меѓу Ана и Левин на нивната единствена „реална“ средба: „-Збогум рече таа задржувајќи ја неговата рака во својата и гледајќи го во очите со привлечен поглед. Многу ми е мило што е скршен мразот. Таа ја пушти неговата рака и *примижа*“ (334/2) (курз. Л.К.). Уште еднаш и последен пат, оваа

---

\* Како што веќе нагласивме во Предговорот, во оваа студија покриени се сите детали, особено оние во романот АК од ЛНТ. Тоа, секако се должи на младешкиот ентузијазам - да се покрие материјалот во тоталитет. Го оставаме тој аспект во онаа верзија каква што и беше кога се создаваше, во периодот од 1996-1997-та година.



подробност ја наоѓаме при последната средба меѓу Ана и Доли, во домот на Облонските во Москва, пред Ана да се упати на железничката станица, кога всушност и оди во преградките на смртта: „Доли (...) никогаш ја немаше видено во така чудна, раздразнета состојба. – Кога патуваш? – праша Ана, *примижа*, гледаше пред себе и не ѝ одговори. – Зошто Кити се крие од мене? – рече гледајќи во вратата и црвенејќи“ (405/2) (курз. Л.К.).

Со сосема исто значење и во ист семантички контекст, во само еден примерок низ обемната маса на романот се среќава и детаљот „затресување со главата“. Имено, во еден од последните разговори меѓу Ана и Вронски, кога тој ќе спомене дека видел некоја пливачка во црвен костум, која била присутна на вечерата на која присуствувал и Вронски, „(...) Ана затресе со главата, како да сакаше да истресе некоја непријатна мисла“ (385/2) (курз. Л.К.).

Квантитативниот биланс на детаљот „подзамизување“ изнесува седум примероци, од кои првите се во функција на детаљот – око, т.е. неговото имплицитно обележано – емоционалниот комплекс, а другите се главно во прилог на доловување на душевната состојба на хероината, преку „стожерниот“ детаљ – рака.

### **2.2.8. „Стожерниот“ детаљ - рака**

Во романот АК од ЛНТ фреквенцијата на детаљот – рака е нагласено интензивна и впечатлива. Но, не само заради тоа оваа подробност го добива квалификативот „стожерна“. Имено, заедно со детаљот – око, раката, во најголем степен учествува во заокружувањето на портретот на насловната херојка. Раката верно ги следи душевните состојби на Ана, така што секоја, па и најмала нијанса на промена во нејзиниот душевен комплекс е проследена со соодветно движење на нејзината еднаш „бела“, другпат „убава“, понекогаш „малечка“ и уште „покриена со прстења рака“.

Детаљот – рака има двојна улога: референцијална и функционална. Имено, освен што за свое имплицитно обележано ја има душевната состојба на херојката, оваа подробност има и своја референцијална функција. Тоа значи дека не ретко, раката ќе ги подразбира и убавината, женственоста, елеганцијата, грациозноста на Ана Каренина.

Симболиката на раката се однесува на: „Дејност, моќ, доминација (...) Треба да се потсети дека зборот манифестација има ист корен како и зборот рака; манифестирано е она што може да биде зафатено со раце“<sup>94</sup>

Иако симболот – рака и детаљот – рака не можат да се поистоветат, оваа констатација ни наметнува сознание што допушта уште едно оправдување на категоријата „материјален“ детаљ, на кој му припаѓа и детаљот – рака. Имено, зборот рака и манифестација имаат заедничко етимолошко потекло (lat. manual, рачно, со рака). Поконкретно, зборот манифестација подразбира нешто видно, тактилно, перцептибилно, конкретно, или ако сакаме и материјално.

<sup>94</sup>J. Chevalier - A, Gheerbrant: „Rečnik simbola“, op.cit., str. 568

Кога пак, би се обиделе да дадеме лаичка дефиниција на анатомскиот термин рака, а што би одговарала за потребите на нашата анализа, тогаш раката, односно рацете се дел од човековото тело, со чија помош човекот врши секојдневни активности. Рацете се своевидни „извршувачи“ на некои од „наредбите“ на мозокот, а исто така, тие се и „носители“ на сетилото за допир. Благодарение на рацете, остваруваме контакт со другите луѓе (ракување, милување, објаснување, т.е. гестикација, итн.). Раката (со помош на мозокот) ни овозможува да ја почувствуваме наклонетоста, односно ненаклонетоста на луѓето, потоа обликот на предметите и сл.

Значи, рацете се орган видлив, опиплив, функционален и без нив човекот не би бил тоа што е.

Аналогно на анализаторската постапка во нашата студија, заедно со обидот да ја „оправдаме“ материјалната природа на подробноста – рака, рацете претставуваат конкретна, анатомска категорија, за која во нашата свест, без дополнителен напор, се создава претстава за нивниот изглед и функција. Поимот душевна состојба пак, што е „обележан“ аспект на детаљот – рака, во романот АК од ЛНТ подразбира психолошка категорија до која се стигнува само преку третман на оваа подробност. Психологијата за ова го определува терминот „психички живот“. Нашата анализа покажува дека употребата на овој детаљ тесно ги поврзува конкретната и апстрактната перспектива, обединувајќи ги и, по таков начин создавајќи ја претставата за душевната состојба на насловната херојка.

Детаљот рака, кој благодарение на придонесот по однос на портретот на Ана Каренина го определуваме како „стожерен“, спаѓа во редот на оние подробности според кои, физичкиот облик и манифестации на ликот претставуваат „клуч“ за внатрешните психички или ментални атрибути на ликот. Се работи за т.н. „портретистички“ детали, чија реализација е можна само преку постапката која Мајкл Рајфатер ја нарече „метонимиска реификација“.

### ***2.2.9. Семантичките нијанси на детаљот – рака***

Пописот на детаљот – рака во романот АК од ЛНТ, или неговата „изолација“ и потоа „онеобичување“, допушта оформување на цел еден корпус подробности, инаку мошне обемен, во чии рамки можат да се изделат неколку семантички нијанси. Поконкретно, овде, бидејќи според генералната класификација на детаљот во нашата експертиза станува збор за варијанта (по однос на „функционалниот“ како тип, односно „материјалниот“, како вид и „психичкиот“ како подвид), можат да издвојат повеќе значенски варијации или подгрупи. Така, најобемната подгрупа ја сочинува корпусот подробности кои ја предпочуваат душевната состојба на херојката. Втората подгрупа е онаа чии репрезенти на ниво на текст ја изразуваат подребата на хероината од љубов и заштита, особено во кризните мигови на нервна напрегнатост. Третата подгрупа подразбира сродна, но сепак поинаква значенска нијанса. Таа е најмала според

квантитет, но со најсилен емоционален интензитет, а се однесува на љубовта и приврзаноста на Ана спрема синот Серџожа.

### 2.2.9.1. *Детаљот – рака со репрезентативна (=претставувачка) улога*

Само мал број од попишаните детали – рака не се вбројуваат во ниту една од предложените „значенски“, поточно „обележани“ подгрупи, бидејќи кај нив е примарен референцијалниот (=претставувачкиот) аспект. Во нарацијата најнапред и се наидува на таквите детали. Нивната улога е да го свртат врз себе вниманието на читателот, за преку нив раката на Ана да ја предизвика илузијата дека навистина е мала, бела, убава и нежна. Подрбноста – рака со претставувачка (=референцијална) улога е уште една варијација или нијанса на „стожерниот“ детаљ – рака.

Така, уште на почетокот на романот, кога Стјепан Аркадјич ќе ја пречека сестра си на московската железничка станица, Ана „(...) со својата решителност и грација, го обгрна брата си со *левата рака* преку вратот, брзо го повлече кон себе и цврсто го бацн“ (82/1) (курз. Л.К.). Веќе самото потенцирање дека Ана го обгрна барата си со „левата рака“ преку вратот, наместо само „го обгрна“, предизвикува впечаток на посебност и отвора простор за детаљот – рака да се размислува и на него да се гледа како на наративен елемент што натаму бара одделно внимание. Овој детаљ овде има референцијална улога при сè што тој индиректно се поврзува со двете нејзини доблести – решителност и грација. Иста таква е улогата и на следниот детаљ – рака, кој се манифестира на првата средба меѓу Ана и Вронски, на перонот на железничката станица во Москва, кога тој „(...) ја стегна *малечката рака* што му беше подадена и, како на нешто особено, му се израдува на тој енергичен стисок, со кој крепко и смело таа му ја затресе раката“ (83/1)(курз. Л.К.). Овде, детаљот – рака го добива и својот прв атрибут, првиот квалификатив што ја доловува илузијата за раката на Ана Каренина како нешто особено со својата специфичност и убавина. На атрибутот „малечка“ по однос на детаљот – рака се наидува и во следниот цитат, во кој станува збор за воодушевеноста на децата на Облонските од својата тетка. Овде, детаљот – рака, односно атрибутот „малечка“ придонесува за зголемен интензитет на посебност: „И меѓу нив започнува еден вид игра, што се состоеше во тоа кој поблиску ќе седи до тетката, кој ќе ја гибне, кој ќе ја држи нејзината *малечка рака*, ќе ја бацува, ќе игра со нејзиниот прстен или барем да се допре до наборите на нејзината облека“ (94/1) (курз. Л.К.).

Таков е впечатокот и по однос на последниот од корпусот детали – рака со референцијална улога,<sup>\*</sup> а кој се јавува кога Кити ја кани Ана на балот кај Шчербацките, на што Ана одговара: „-Мислам дека ќе треба да дојдам. Еве,

\* Референцијалната компонента на детаљот – рака не се исцрпува сосема со овој збир подробности. Таа и натаму се сретнува, но не во референцијалната улога како првостепена, туку како таква што на некој начин „стапува во служба“ на портретирањето на херојката, притоа придонесувајќи за „стварносен ефект“ (=зголемување на степенот на веројатноста на контекстот во кој егзистира).

земи го овој, - ѝ рече на Тања, која го симнуваше прстенот, што лесно излегуваше од *нејзиниот бел и тенок во крајот прст*“ (95/1) (курз. Л.К.).

### **2.2.9.2. „Функционалниот“ детаљ – рака: прва семантичка подгрупа на детаљот рака**

Првата семантичка подгрупа на детаљот – рака е онаа што е во директна корелација со душевниот комплекс на Ана Каренина. Впрочем, примарна улога на оваа подробност е изразувањето и одразувањето на душевната состојба на хероината.

Така, уште на почетокот на нарацијата се споменува благородната цел на доаѓањето на Ана во Москва – да ги измири сопругниците Облонски. Притоа, веднаш паѓа во очи коректното однесување на Ана, кога и покрај огромната љубов спрема братот, токму преку стисокот на раката на Доли, покажува искрено сочувство и разбирање по однос на состојбата на снаата, како изневерена жена: „- О, не, јас те разбираам! Те разбираам мила Доли, те разбираам - зборуваше Ана, *стегајќи ѝ ја раката*“ (90/1) (курз. Л.К.). Овде, детаљот - рака ги содржи манифестациите на душевната состојба на Ана, претставени „динамично“, преку движењата на нејзината рака.

При враќањето од Москва за Петроград, душевната состојба на херојката, нејзиното неспокојство и нервна напнатост детаљот – рака ги нотира со извонредна прецизност: „Сместувајќи се удобно во фотелјата на вагонот (...) со своите *малечки и вешти раце го отвори и затвори црвеното торбиче* (...) *Зеде од своето торбиче ноже за сечења книга* (...) *Таа преместувајќи го ножето ваму – таму со своите малечки раце се силеше да чита* (...) *Ја остави книгата* (...) *цврсто стегајќи го со обете раце* ножето за расечување книги“ (128,129/1) (курз. Л.К.). Оттука, освен што преку различните движења на рацете на Ана се стекнува претстава за различните нијанси на нејзината душевна состојба, ами се дава и новиот атрибут „вешти“ што исто така се однесува на нејзините раце.

Нашето настојување кон опстоен третман на детаљот – рака ни дава за право да го потенцираме од една страна, неговиот пасивен аспект што експлицитно се манифестира преку атрибутите на раката, наспроти динамичниот од друга, што пак се претставува преку различните движења на рацете на Ана. Иако оваа дистинкција нема некоја особена функционална важност, сепак, интересно е тоа што атрибутите на подробноста – рака повеќе имаат референцијална улога, додека движењата на рацете на хероината се главно претставници на функционалноста на овој детаљ.

Така, патувајќи со воз од Москва за Петроград, внатрешната напрегнатост на Ана, меѓу другото, ќе биде претставена и преку движењата на рацете: „Чувствуваше дека очите ѝ се шират сè повеќе и повеќе, дека прстите на нозете и *рацете нервно ѝ се движат*“ (129/1) (курз. Л.К.).

Натамошната анализа на овој детаљ покажува сè поголема атрактивност по однос на функционалната карактеризацијата на ликот на Ана Каренина, така

што пасивниот аспект речиси целосно бидува заменет од динамичниот. Со други зборови, атрибутите се „потчинуваат“ на манифестациите на рацете.

Состојбата вознемиреност мошне често се изразува преку детаљот – рака.

Ана е вознемирена кога на седенката кај кнегинката Бетси ќе биде повикана да го даде своето мислење за љубовта, така што таа, освен што ќе зборува, ќе ги движи и своите раце: „Јас мислам, -рече Ана, *играјќи си со соблечената ракавица*, јас мислам... кога има колку глави, толку умови, тогаш и колку срце што има, толку има и видови љубов“ (175/1) (курз. Л.К.).

Радосната возбуда заради присуството на човекот спрема кого нејзината љубов сè повеќе се распламтува, проследена е со соодветно движење на нејзините раце: „Ана Аркадјевна ги откачуваше со *малечката брза рака* тантелите на ракавот од копчето на бундата и со наклонета глава слушаше со восхит што ѝ зборува Вронски“ (179/1) (курз. Л.К.).

Висок степен на вознемиреност, како мошне честа нијанса на душевната состојба на херојката имплициран во детаљот – рака се сретнува повеќепати.

Така, при средбата на Ана и Вронски во градината на Каренини, возбудата и вознемиреноста на хероината во миговите пред да ја соопшти информацијата за својата бременост, детаљот – рака ги нотира мошне ефектно. Зашто имено, ако лицето ѝ е „разгорештено“, рацете се „студени“ – тоа студенило соодветствува на нејзиното внатрешно, психичко студенило: „(...) Го гледаше прашално одоздола со своите светнати очи под долгите трепки. *Раката што си играше со еден скинат лист ѝ трепереше*“ (236/1) (курз. Л.К.). Откако пак, ќе го извести за својата бременост „(...) Ливчето во *нејзината рака се затресе уште посилно*, но таа не симињаше очи од него, за да види како ќе го прими сето тоа“ (236/1) (курз. Л.К.). Детаљот – рака покажува трикратна динамичност, преку формите на трите глагола игра, трепери и тресе, по таков начин одразувајќи ја душевната состојба на хероината.

Исто така, само неколку движења на раката на Ана ќе станат индикатори на нејзината нервна напнатост во миговите на одржувањето на коњските трки на кои се натпреварува и Вронски. Загрижена за неговата безбедност, „(...) лицето ѝ беше бледо и строго. *Раката грчевито го стегаше ладалото*“ (262/1) (курз. Л.К.). Кога пак Вронски ќе падне, „(...) Ана гласно вресна (...) а врз лицето на Ана се јави промена која беше веќе насигурно непристојна. Таа сосема се загуби. *Почна да се удира* како фатена птица: ту сакаше да стане и да оди некаде, ту ѝ се обраќаше на Бетси“ (263,264/1) (курз. Л.К.). Различните движења на раката (како динамичен аспект на детаљот – рака), заедно со детаљот „лице“ ја изразуваат душевната состојба на Ана.

Еден не мал корпус детали ги одразуваат освен вознемиреноста и нервната напнатост на херојката уште и нејзиното помирување со комплицираноста на ситуацијата, губењето сила за борба и, најпосле и претчувството и потребата од смртта како единствено решение. И овде доминира динамичниот детаљ – рака, така што атрибутите на раката се потчинуваат на облежаното преку нејзините движења.

Така, откако Ана ќе му ја признае на Каренин љубовната врска со Вронски и уште и бременоста, таа ќе западне во состојба на непомирливост, во морална криза, заради фактот што станала „престапна жена“ и таква што „не е жена на својот маж“. Таквите детали се неколку:

„Со *опуштени раце* и глава, потрепрувајќи напати со целото тело (...) Таа непрекинато повторуваше – Боже мој! Боже мој! Но, ни ‘боже’ ни ‘мој’ немаа за неа никаква смисла (...) Таа знаеше однапред дека помошта на религијата беше возможна само под услов да се откаже од тоа што за неа претставуваше смисла на животот“ (359/1) (курз. Л.К.).

Или – опис на душевната состојба на Ана во кој отсутува детаљ: „Нејзе не само што ѝ беше тешко, туку таа почна да сеќава страв пред новата, некогаш несетена душевна состојба. Чувствуваше дека во душата почнува сè да ѝ се удвојува како што понекогаш се удвојуваат предметите пред уморни очи. Таа понекогаш не знаеше од што се плаши, а што прижелкува. Се плаши ли и го сака ли она што се случи, или она што ќе дојде, и што токму сака, не знаеше“. Во овој случај станува збор за експлицитно наведување на состојбата на хероината. Нејзиното „удвојување на душата“ функционира како своевидна метафора што се однесува на нејзината дилема – дали да се препушти на животот со љубовникот апстинирајќи од љубовта спрема синот, или да го продолжи животот со мажот кому принципите и моралот му значат повеќе одошто животот, чија смисла за Ана е во љубовта. Оваа дилема што претпоставува исклучително сложена душевна состојба ќе ескалира при породилната треска на Ана, за во својот кулминативен вид да се пројави во агоничните претсмртни мигови. Во тие мигови на силна нервна напрегнатост, показател на отсуството на свест за реалноста околу неа претставува ни помалку ни повеќе, токму детаљот – рака преку неговиот динамичен аспект: „Ах, што правам јас – си рече, сеќавајќи одеднаш болка во обете страни на главата. Кога се свести, таа виде дека *ги држи со обете раце косите околу слепите очи и ги стега*“ (359,360/1) (курз. Л.К.).

Подгрупата обележано на детаљот – рака што ги подразбира различните нијанси на душевната состојба на херојката, по признанието пред мажот и откако ќе почне „тивкото тлеење“ на судбинската дилема, се надополнува со состојбата на вознемиреност и отапеност на чувствата пред и по добивањето на писмото од Каренин. Носител на таквите состојби е се разбира, детаљот – рака. Алексеј Александрович, во стилот на своето бирократско однесување ѝ простува на жената, но само за да го избегне скандалот. На таквиот негов ладен и лицемерен став, за Ана многу познат, таа реагира вака. „Наместо да пишува *ја стави главата на рацете сложени на масата* и заплака, липајќи и нишајќи се со градите, како што плачат децата. Плачеше заради тоа што нејзиниот сон за изјаснување, за определување на својата положба е разрушен засекогаш (...) Таа никогаш нема да ја почувствува слободата на љубовта, а засекогаш ќе остане престапна жена“ (365/1) (курз. Л.К.). Ако имено, „растреперените“ раце упатуваат на состојбата на вознемиреност, детаљот „ја стави главата на рацете сложени на масата“, како динамичен аспект на оваа подробност имплицира две

значенски нијанси: вознемиреноста на херојката и отапеноста на нејзините чувства. Врв на таквата состојба е плачот на Ана Каренина, како „вентил“ за ослободување од напрегнатоста.

Фреквентноста на детаљот – рака, натаму, станува интензивна во контекстот што ја манифестира нејзината вознемиреност што пак, е резултат на љубомората спрема Вронски. Во разговорот со Вронски, заради неговото подолго оправдано отсуство, обидувајќи се да ја сокрие љубомората „(...) таа се тргна од него, *го извади најпосле котелецот од везот и бргу со помошта на показалецот почна да нафрла еден по друг котелец од белата волна што светеше на ламбата и нервно брзо почна да ја движи нежната рака во везен ракав*“ (447/1) (курз. Л.К.). Љубомората како причина за нервната напнатост одлично е изразена преку динамичноста на раката, а освен тоа и интензивирана од „непотребниот“ детаљ – везен ракав.\*

Посебен впечаток прави исклучително сложената душевна состојба на Ана, за време на нејзината болест при породилната треска. Во слична таква состојба, со уште поголем степен на сложеност хероината се наоѓа и кон крајот на романот, во нејзините претсмртни мигови. Некои моменти од таквата душевна состојба се интегрирани во обележаното на детаљот – рака. Така, нервната напрегнатост што преминува во халуцинации е претставена преку динамичниот аспект на оваа подробност: „Од спалната се слушаше гласот на Ана, која нешто зборуваше. Гласот ѝ беше весел, живнат со извонредно определени интонации. Алексеј Александрович влезе во спалната и се приближи до креветот. Таа лежеше со лице свртено кон него. Образите ѝ гореа, очите светеа, *малечките бели раце, што се покажуваа од ракавите, си играа со кошот од ќебето, превиткувајќи го*. Се чинеше дека е таа не само здрава и свежа, туку и во најдобро настроение. Таа зборуваше брзо звучно и со необично правилни и прочувствувани интонации“ (510/1) (курз. Л.К.). Во оваа одломка во која егзистира детаљот – рака се наидува и на пасивниот и на неговиот динамичен аспект. Атрибутите на раката, како единици на пасивниот аспект на детаљот – рака, овде, освен што се во функција на нејзината убавина, грациозност и посебност, уште имаат и задача, слична како на „непотребниот“ детаљ, да предизвикаат реален ефект. Динамичниот аспект пак, има за цел да го валоризира впечатокот за халуцинантната состојба на херојката, која во овој миг „си игра со кошот од ќебето“.

Контекстот што се однесува на душевната состојба на Ана и нејзините промени, како најобемна семантичка подгрупа на детаљот – рака ги опфаќа и навестувањата за смртта како можна разрешница. Впрочем, токму претчувството на смртта ќе ја поттикне Ана да побара прошка за себе од својот маж: „Еве што сакав да ти кажам. Не чуди се на мене. Јас сум истата... Но во мене има една друга, јас од неа се плашам, таа се заљуби, и јас сакав да те намрази тебе и не можев да заборавам на онаа што бев од порано. Таа не сум

---

\* „Непотребниот“ детаљ во нашата студија се јавува во две свои служби – референцијална (стварносна) и интензивирачка.

јас. Сега сум вистинската јас, сета јас. Јас сега умирам, јас знам дека ќе умрам, прашај го него... Едно ми треба: прости ми, прости ми сосема! (...) Не, ти не можеш да ми простиш Јас знам, тоа не може да се прости! Не, не, оди си, ти си премногу добар! – Таа му ја држеше со едната вжештена рака неговата рака, со другата го отгрнуваше“ (511, 512/1) (курз. Л.К.). Начинот на кој зборува хероината ја одразува нејзината компликувана душевна состојба. Нејзината неодлучноста пак, по однос на својот маж – дали да умре како престапна жена што ја доживеала радоста на животот преку остварувањето на љубовта или како законска жена што тоне во тривијалноста на секојдневието – е изразена преку динамичниот аспект на детаљот – рака. Меѓутоа, крајот на Ана не е тука. Доловувањето на претставата за нејзината сложена состојба преку потенцијалот на детаљот – рака (преку неговото моќно имплицитно обележано) ја прави нејзината смрт можна и очекувана.

Детаљот – рака и натаму е во функција на манифестацијата на душевниот комплекс на херојката. Така, во разговорот со Каренин, кога болеста стивнува: „Таа немирно си играше со киските од домашната облека, загледувајќи го со она мачно чувство на физичка одбивност кон него, за кое се прекоруваше, но кое не можеше да го совлада. Сега таа сакаше само едно – да биде избавена од неговото непријатно присуство“ (526/1) (курз. Л.К.). Динамичкиот аспект на детаљот – рака во овој контекст, всушност ја разрешува долготрајната дилема на Ана Каренина дека имено, и покрај сè, и покрај прошката на мажот, сега кога опасноста од смртта е надмината, односно одложена, таа чувствувајќи го природниот нагон за живот се сообразува со него, но само под услов љубовта да биде негов двигател.

Ана ги напушта мажот и синот, заминувајќи со Вронски во Италија, така што нејзината компликувана положба веќе станува и општествено и морално неподобна. Сензибилната Ана не останува имуна на сето тоа, со што прекршувањата во нејзината душа добиваат на интензитет, а се манифестираат преку детаљот – рака.

Притоа, мошне илустративна е улогата на детаљот – рака во епизодата за посетата на Ана на петроградската опера, која се чини, по најдобар начин ја претставува презреноста и отфрленоста од општеството на кое таа му припаѓа според сите стандарди, но не и според својата чесност и вистинољубовост. За тоа како хероината го доживува масовниот општествен презир, доволно е само едно движење на раката за читателот да се доближи до ставот на Лав Николаевич дека овој детаљ е навистина показател на одделните нијанси на нејзината душевна состојба: „Забележа дека кнегињата Варвара е особено зацрвенета, дека неприродно се смее и постојано се врти кон соседната ложа. Ана пак, откако ја собра лепезата и потчукнувајќи со неа по црвениот сомот внимателно гледа некаде, но не може и очигледно не сака да го види тоа што се случува во соседната ложа“ (144,145/2) (курз. Л.К.). Индиректно, преку свршената форма од глаголот собира и глаголкиот прилог потчукнувајќи, динамичниот аспект на детаљот – рака се сообразува со генералниот семантички контекст, кој ја изразува душевната состојба на главната херојка.



Натаму, низ нарацијата, душевната состојба на Ана сè повеќе се усложнува. Таа и пред тоа беше компликувана, особено затоа што Ана водеше една интерна борба во себеси, победувајќи ја онаа „старата“ Ана, робинка на навиките. Ако во името на љубовта спрема Вронски, во името на насушната потреба да се љуби, според тоа и да се живее Ана апстинираше од љубовта спрема синот Серјожа, сега, за зголемувањето на сложеноста на нејзината положба придонесува и судирот со средината, борбата што таа како единка ќе ја отпочне со општеството и во која, според логиката на нештата, а и според законот на реалистичното писмо токму таа е најголемиот губитник.<sup>95</sup> Значајни компетенции во оваа смисла повторно има детаљот – рака.

Средбата меѓу Ана и Дарја Александровна, кога Доли доаѓа на селскиот имот на Вронски во Воздвиженско е во функција на изразувањето на интензитетот на нервната напрегнатост на хероината, која се зголемува, за да кулминира во претсмртните мигови и во самото самоубиство на Ана.

Доли со својот закоравен традиционализам, нема да покаже доволно разбирање по однос на положбата на Ана во општеството. Ана „(...) го забележа изразот на лицето на Доли и се збунува, поцрвене, ја испушти од рака амазонката и се сопна од неа“ (224/2) (курз. Л.К.).

Во долгиот интимен разговор меѓу блиските пријателки, Ана ќе ја изнесе сета тежина на својата положба. Детаљот – рака притоа, ќе се реализира преку својата елементарна улога, како верен следбеник на промените на нејзината душевна состојба: „ - Зошто? Помисли си само дека јас имам да одбирам само едно од двете: или да бидам бремена, т.е. болна, или да бидам пријател, другар на својот маж, сеедно, сепак маж, - нарочно со површен лекомислен тон рече Ана (...) – За тебе, за другите – зборуваше Ана, како да ги погодува нејзините мисли, - може и да има сомнение во тоа, но за мене... Разбери, јас не сум венчана жена: тој ме сака додека ме сака. И со што да ја поткрепам неговата љубов? Еве со ова? Ана ги спружи белите раце пред стомакот“ (256,257/2) (курз. Л.К.).

Со иста функција, на детаљот – рака се наидува и во разговорот меѓу Ана и Доли за потребата од развод со Каренин, кога Ана го искажува своето мислење: „ – Да речеме и да пробам. Што значи тоа? – И таа ја изрече мислата очигледно илјадапати разгледувана и научена на памет. – Тоа значи дека јас, која го мразам, иако ја признавам својата кривица пред него, и го сметам за великодушен – јас да се понижам и да му пишам... Еве да речеме, да се присилам да го направам тоа. Или ќе добијам навредлив одговор, или согласност... – Ана во тоа време беше на оддалечениот крај од собата. И таму застапа *правејќи нешто околу завесата на прозорецот*. – Ќе добијам согласност, а си ... синот? Него сигурно нема да ми го дадат. Синот презирајќи

---

<sup>95</sup>За судирот на единката и колективот, како еден од императивите на реалистичното писмо зборува Атанас Вангелов. Види: Атанас Вангелов, „Исказот и стварноста“, „Детаска радост“, Скопје, 1995, стр.297, 298

\* Не се воздржуваме од изразување на личниот впечаток дека, Лав Николаевич Толстој со посебно внимание го разработувал овој детаљ, на кого му наменил значаен семантички товар.

ме, ќе расте покрај таткото кого сум го напуштила. Рабери дека јас сакам, ми се чини еднакво, но повеќе од себе две суштества – Серјожа и Алексеј. Таа дојде до средината од собата и застапа пред Доли, *стегайќи ги со раце градите*. Во бел пењоар нејзината фигура изгледаше необично голема и широка. Таа ја наведна главата и ја гледаше под веѓи со светлите влажни очи ситната и слабичка Доли, жална во нејзината закрпена кошула и ноќно капче, која трепереше целата од возбуда. – Јас ги сакам само тие две суштества а тие се исклучуваат едно со друго. Не можам да ги зближам, а тоа е она што ми треба. А ако тоа го нема сè ми е едно. Сè ми е сосем едно! И некако ќе се сврши и затоа не можам и не сакам да зборувам за тоа. Значи, немој да ме прекоруваш за ништо, немој да ме осудуваш. Ти со твојата чистота не можеш да го разбереш сето тоа поради кое страдам. Таа се приближи, седна до Доли, и загледувајќи се како престапник во нејзиното лице ја *фати за раката*. – Што мислиш? Што мислиш за мене? Не презирај ме. Јас не сум за презирање. Јас сум несреќна. Ако некој бил несреќен тоа сум јас – рече и откако се сврте заплака“ (259-260/2) (курз. Л.К.).

Во оваа подолга одломка, динамичкиот аспект на детаљот – рака освен што ја потенцира исклучително сложената душевна состојба на хероината, уште функционира и како „непотребен“ детаљ (тогаш кога Ана, прекинувајќи ја својата долга, според содржината за неа мошне важна реплика, ја мести завесата на прозорецот). Освен тоа, детаљот – рака овде ја подразбира и потребата на Ана од љубов, заштита и разбирање (тогаш кога ќе ја фати Доли за рака).

Во рамките на третманот на „стожерниот“ детаљ – рака го наведуваме и впечатокот на Левин, тогаш кога тој, на единствената нивна „реална“ средба во романот ќе има прилика да ја набљудува и неа и портретот што за неа го изработил сликарот Михајлов во Италија.<sup>\*</sup> Левин ќе умее веднаш да ги забележи сите специфичности на Ана. Таа за него е „посебна“ жена, а преку таквата посебност допуштено е да се препознае и нивната духовна блискост, нивното премолчано заемно разбирање. Затоа што овие карактеристики по однос на „единственоста“ на Ана и Левин соодветствуваат со она што ние го препознаваме како душевна состојба, ги наведуваме и разгледуваме токму овде, во рамките на обележаниот аспект на детаљот – рака: „(...) Левин го гледаше портретот, кој сјајно осветлен, просто избиваше од рамката и не можеше да го одвои погледот од него. Дури заборава каде е, и не слушајќи што се зборува околу него не ги иставаше очите од прекрасниот портрет. Тоа не беше лика, ами жива и прекрасна жена со црна кадрава коса, голи рамења и раце, замислена полунасмевка на усните, жена која победоносно и нежно гледаше во Левин со очи кои збунуваа“ (328/2). Веќе е „време“ експлицитно да се посочи дека технички, Левин е „дополнување“ на Ана, дека тие се всушност една душа

---

<sup>\*</sup>Веќе е споменато дека, од гледна точка на композицијата на романот од исклучително значење е сребата на Ана и Левин, која може да се третира и како своевиден „привилигиран“ детаљ во нарацијата. Имено, таа се случува еднаш, но трае низ текот на целото раскажување, зашто впрочем, Левин е тука за да ја „дополни“ Ана.

во два романескни лика. Впечатокот на Левин по однос на Ана едновременно претставува и своевидна синтеза по однос на сите портретистички детали (детали реализирани преку постапката „метонимиска реификација“). Со други зборови, се работи за ненаметливо „претопување“, за обединување на надворешната и внатрешната убавина на Ана Каренина, забележлива „на прв поглед“ само од човекот кој и самиот е единствен и кој единствено и може да ја сфати, зашто и тој е ист како неа, затоа што Ана е Левин, онака како што и Левин е Ана. Или: Левин е никој друг ами самиот Толстој.

Семантичката (=„обележаната“) нијанса – исклучителната нервна напнатост имплицирана во детаљот – рака, почнува да станува забележителна и специфична тогаш кога Ана, интуитивно претчувствувајќи го разединувањето со Вронски, доаѓа до сознанието дека единствениот излез е смртта. Во тие мигови, детаљот – рака продолжува верно да ги следи варијациите на нејзината душа: „Јас сакам љубов, а неа ја нема. Значи сè е свршено (...) и треба да се сврши. Но, како? – се праша и седнана фотелјата пред огледалото (...) Во нејзината душа имаше некаква нејасна мисла што единствено ја интересираше, но таа не можеше да ја опфати со свеста. Уште еднаш се сети на Алексеј Александрович, се сети за времето на својата болест, по породувањето, и на она чувство што тогаш не ја оставаше. – Зошто не умрев? – се сети за своите тогашни зборови и тогашното чувство. И одеднаш го сфати тоа што беше во нејзината душа. Да, тоа беше мислата што единствено разрешува сè. Да, да се умре! И срамот и изложувањето на Алексеј Александрович и Серјожа и мојот ужасен срам, сето се спасува со смрт. Да се умре – и тој ќе се кае, ќе сожалува, ќе ме сака, ќе страда по мене. Со постојана насмевка на сожалување кон себе, седеше во фотелјата, *ги вадеше и ставаше прстењата на левата рака*, сликовито замислувајќи го од различни страни неговото чувство по нејзината смрт“ (387,388/2)(курз. Л.К.). Овој подолг цитиран пасаж експлицитно ја предочува тешката душевна состојба на насловната хероина, по таков начин што речиси задолжително и природно детаљот – рака наоѓа место во контекстот. Тој тука се манифестира преку својот динамичен аспект, кој освен што е функционален уште е и референцијален. Референцијалноста подразбира “стварносен“ впечаток што се симулира во моментот кога нарацијата „скршнува“ од размислувањата на Ана на движењата што таа ги прави, вадејќи ги и повторно ставајќи ги прстењата на својата лева рака. Спореден со длабочината и тегобноста на размислувањата на Ана, референцијалноста на детаљот – рака се доживува безмалку како „непотребен“ детаљ. Во секој случај, доминантна е функционалната улога на оваа подробност, која овде ја имплицира исклучителната нервна напрегнатост на хероината.

Зголемен интензитет на вознемиреност и психичка напрегнатост се забележителни во моментите кога Ана ја добива телеграмата од братот си, кој во Петроград требал да издејствува од Каренин развод: „*Со растреперени раце Ана ја зеде телеграмата* и го прочита истото што Вронски го рече. На крајот уште беше додадено – ‘Има малку надеж, но ќе направам сè возможно и

невозможно“ (390/2) (курз. Л.К.). Детаљот – рака сосема соодветствува на душевната состојба на хероината.

Кога пак, Вронски заминува од кај мајка му, напнатоста на Ана преминува речиси во бесознание: „Што е сега, тоа не е тој, тоа е некој друг! Каде се неговите сини очи, неговиот мил и плашлив насмев? – беше првата мисла кога го погледна своето полничко, зацрвенето девојче со црна кадрава коса, наместо Серјожа, кого, во бркотијата на своите мисли, го очекуваше да го види во детската соба (...) Ана седна покрај девојчето и почна пред неа *да ја врти тапата на шишето*“ (399,400/2) (курз. Л.К.). Овде станува збор за динамичен аспект на детаљот – рака, кој е во прилог на вознемиреноста на Ана Каренина.

Детаљот – рака ги следи душевните доживувања на херојката и во нејзините претсмртни мигови: „Чувството слично на она што ја обземаше кога се приготвуваше при капење да влезе во вода, ја обзеде, и таа *се прекрсти. Вообичаеното движење што го направи при крстењето предизвика во нејзината душа цела низа момински и детски спомени* (...) Но таа не го иставаше погледот од тркалата на вториот вагон што се приближуваше. И во моментот кога средината на вагонот се израмни со неа, *таа ја отфрли црвената торбичка*, вовлекувајќи ја главата во рамениците, падна под вагонот на раце и со лесно движење, како да се приготвува веднаш да стане, се спушти на колена. Во истиот момент се згрози од тоа што го направи. - Каде сум јас? - Што правам? - Зошто? Сакаше да стане, да се отфрли назад, но нешто огромно, неумоливо ја удри по главата и ја повлече за грбот. – Господи прости ми сè! – прозборува чувствувајќи дека нема можност за борба. Низичок селанец, зборувајќи нешто работеше околу железото. Исвеката, при која таа читаше книга полна возбуди, лаги, несреќи и зла, пламна посјајно отколку секогаш дотогаш и осветли сè што порано беше во темнина, затрепери, почна по малку да пука и да се гасне, и засекогаш угасна“ (416,417/2) (курз. Л.К.).

Оваа одломка од романот што ја „содржи“ смртта, односно самоубиството на насловната херојка содржи три примерока на детаљот – рака, два со динамичен и еден со претставувачки карактер што се сосема во функција на доловувањето на душевната состојба на Ана Каренина. Црвената торбичка на Ана е „непотребен“ детаљ во вистинска смисла на зборот, а „активноста“ на раката по однос на оваа толку често присутна во наративот торбичка е всушност, референцијален аспект на деталот – рака.

Со ова, прегледот на детаљот – рака, како показател на душевната состојба на Ана Каренина, што се јавува преку својата динамичка и референцијална функција, се исцрпува.

Анализата на секој одделен примерок од детаљот – рака, како показател на душевната состојба на херојката, ја наметнува потребата од дистинкција на случаите кога раката претставува индиција, „носител“ на значење, самостоен индикатор на одредена состојба и случаите кога овој детаљ претставува следбеник на душевните промени на Ана Каренина. Во вториот случај, детаљот – рака има за цел да му даде особена важност на кажаното во дадениот

контекст, така што и по таков начин, тој повторно, директно или индиректно се однесува на душевната состојба на хероината.

### 2.2.9.3. Втора семантичка подгрупа на детаљот - рака

Овој семантички контекст за свое имплицитно обележано (=означено) ја има потребата на Ана Каренина од љубов и заштита. Неговите значенски нијанси најчесто се реализираат преку динамичкиот аспект на детаљот – рака.

Во кризните мигови на раскинување на врските со претходниот живот, во состојба на внатрешна растргнатост, кога хероината се одлучува за животот исполнет со љубов, таа во средбите со Вронски ја искажува својата вознемиреност, страв од непознатото, својата љубов спрема него и неопходната потреба од неговата љубов и заштита. Овие аспекти на обележаното на детаљот – рака се особено фреквентни во првиот том од романот.

Така, болната и тешка душевна драма на Ана Каренина, кога престапната радост од љубовта спрема Вронски и среќата ќе се претворат во несреќа, иницирана од чувството на срам, ќе бидат изразени преку само едно движење на раката: „- Боже мој! Прости ми! – со липот зборуваше таа, *притискајќи ги кон своите гради неговите раце* (...) – Сè е свршено (...) Јас немам ништо освен тебе“ (189/1) (курз. Л.К.).

Колку повеќе состојбата на Ана се усложнува, толку понеопходна станува нејзината потреба од помошта, заштитата и присуството на Вронски.

При помислата за претстојното раѓање на нивното заедничко, вонбрачно дете, „(...) за тоа како ќе биде тоа, таа се виде толку жална самата себеси, што солзи ѝ навреа на очите и не можеше да продолжи. Таа ја стави на неговиот ракав својата рака, која светеше на ламбата со прстените и белината“ (448/1) (курз. Л.К.). Овој детаљ, освен преку доминантната динамичка перспектива, овде го среќаваме и во неговиот референцијален вид, благодарение на атрибутите – бел и светол.

Ана се плаши од смртта при претстојното породување и чувствува страв од идниот развој на настаните. Затоа, „(...) солзи ѝ потекоа од очите, тој се наведна кон нејзината рака и почна да ја бацува, трудејќи се да ја скрие својата возбуда, која, знаеше, немаше никаква основа, но која не можеше да ја совлада. – Ете, така, така е подобро, - зборуваше таа *стегајќи му ја со силни движења раката*. Тоа е единственото што ни останува“ (448,449/1) (курз. Л.К.).

После прошката од мажот и по раѓањето на вонбрачната ќерка, Ана се враќа на поранешниот живот. Но, при средбата со Вронски, доволно ќе биде само едно движење со раката, за да се сфати дека нејзината разумна одлука практично не е можно да се спроведе: „Ана се приготвуваше за таа средба, мислеше за она што ќе му го каже, но ништо од тоа не успеа да каже; неговата страст ја освои. Сакаше да се смири, да се смири себеси, но веќе беше доцна. Усните ѝ трепереа, така што долго не можеше да зборува. – Да, ти овладеа со

мене, и јас сум твоја, - изговори таа најпосле, *притискајќи ги кон градите неговите раце*“ (539/1) (курз. Л.К.).

Среќата заради заедничкиот живот со Вронски и остварувањето на нивната љубов набргу ќе се преобрази во несреќа со широки размери, зашто имено, состојбата на Ана ќе стане неподнослива. Таа ќе биде измачувана од сомнежот дека љубовта на Вронски спрема неа слабее, дека тој сака друга. Од друга страна пак, заради напуштањето на синот, таа во љубовта со Вронски ќе бара компензација за големата загуба. Во таквите грчевити обиди да ја сочува неговата љубов, детаљот – рака се покажува како особено ефектен. Потребата од љубов и надежта дека таа сè уште постои, можат да се препознаат во движењата на рацете, најчесто преку допирот и стисокот на раката: *„Таа го фати за раката и без да го спушти од него погледот, го гледаше барајќи во мислите што да му каже за да го задржи. – Чекај, имам нешто да ти кажам – и фаќајќи ја неговата куса рака ја притисна на својот врат*“ (137/2) (курз. Л.К.).

Или: *„Таа со двете раце ја опфати неговата рака и ја повлече кон себе без да го спушти од него погледот. – Драго ми е, - рече тој студено погледнувајќи во неа, во нејзината фризура и нејзиниот фустан, за кој знаеше дека го беше облекла заради него. Сето тоа му се допаѓаше, но веќе толку пати му се допаѓаше! И оној строг, скаменет израз од кој таа толку се плашеше, остана на неговото лице*“ (293/2) (курз. Л.К.).

По однос на овој семантички контекст на имплицитно обележано на детаљот – рака симптоматично е сознанието што тој речиси секогаш е тесно поврзан со Вронски. Исклучок прават само два одделни случаја. На едниот веќе укажавме\*, додека по вторпат, детаљот – рака, чиј семантички багаж се однесува на потребата од љубов и заштита на херојката, а не е поврзан со Вронски, се однесува на ликот на Левин.

Имено, Левин и Ана еднаш се среќаваат и на таа средба Левин веднаш ќе ја спознае оваа жена, нејзиниот живот, потреби и начин на однесување. Тоа тој го прави не само преку нејзиниот портрет и не само преку непосредната средба со неа, ами за тоа мошне многу „помага“ и соодветното движење на нејзината рака: *„-Мило ми е – одеднаш слушна Левин покрај себе глас што очигледно се обрнуваше кон него, глас на истата жена со чиј лик се насладуваше на портретот. Ана му излезе во пресрет одзад решетката со лозата и Левин, во полусветлината на кабинетот ја виде жената од портретот, со темен модар фустан покриен со разнобојни шарки, но не во онаа положба, не со оној израз, но во истата убавина, на која ја фатил уметникот на сликата. Ана навистина беше помалку сјајна, но затоа во живата жена имаше некоја нова привлечност, што ја немаше на портретот (...) Таа му дојде во пресрет, не криејќи ја радоста што го гледа. По спокојството со кое таа му ја подаде малечката и енергична*

---

\*Во значенскиот комплекс што директно се однесуваше на промените на душевната состојба на Ана, се наидува на еден детаљ – рака кој покажува сродност и по однос на потребата на херојката од љубов и заштита. Станува збор за оној момент од нарацијата кога Ана Каренина бара разбирање за својата состојба од блиската пријателка Дарја Александровна.

*рака (...) Левин позна однесување на жена од високото општество, секогаш спокојно и природно и тоа му беше пријатно (...) Левин почувствува (...) како да ја познава уште од детството“ (329/2) (курз. Л.К.).*

Натаму, во еден миг на интимна борба со себе, детаљот - рака ќе биде во функција на изразување на горделивоста на Ана по однос на самостојноста и многу поедноставната положба на Вронски за разлика од нејзината: „Истиот израз на студена готовност за борба се јави на неговото лице (...) – Ана, зошто сега тоа? – рече тој по еден момент на молчење, наведнувајќи се кон неа и ја подаде раката, надевајќи се дека таа ќе ја стави својата рака врз неговата. Таа се израдува на тој знак на нежност, но некаква чудна сила на злото не ѝ даде да се предаде на тоа што ја привлекуваше, како правилата на борбата да не дозволуваа да се покори“ (359/2) (курз. Л.К.). Овде детаљот – рака не се става во функција, така што неподавањето на раката всушност значи и душевно разидување меѓу љубовниците.

Еве го и последниот примерок од детаљот – рака во контекстот што ја подразбира потребата на Ана од љубов и заштита, преку нијансата осаменост и нерна напнатост заради осаменоста: „Погледна во часовникот. Поминаа дваесет минути. Сега веќе го добил писмото и иде назад... Но ако не се врати. Не, тоа не може да биде. Не треба да ме види со заплакани очи. Одам да се измијам. Да, но дали се исчешлав или не? – се праша таа. И не можеше да се сети. *Ја фати главата со рака.* Да, се исчешлав, но, воопшто не се сеќавам. Дури *не поверува на својата рака* и се приближи кон огледалото да се убеди дали е исчешлана или не. Беше исчешлана но не можеше да се сети кога го направила тоа. – Што е тоа? – си мислеше гледајќи во огледалото на запламеното лице со чудно светли очи, што уплашено гледаа кон неа. – Па тоа сум јас, сфати одеднаш, и разгледувајќи се целата себеси одеднаш ги почувствува на себе неговите бакнежи, и потресувајќи *си ги потресе рамената.* Потоа *ја крена раката кон усните и ја бакна.* –Што е ова, почнувам да се побудалувам – и отиде во спалната каде што чистеше Анушка“ (400/2) (курз. Л.К.).

И овој аспект на детаљот – рака мошне многу придонесува во целосната претстава за ликот на Ана Каренина.

#### ***2.2.9.4. Трета семантичка подгрупа на детаљот – рака***

Оваа семантичка подгрупа на детаљот – рака, диференцирана според критериумот обележано е сочинета од корпус подробности што ја индексираат љубовта на насловната херојка спрема синот Серјожа. Значи, станува збор за категоријата мајчинска љубов, како имплицитно обележано, а која низ романот, гледана изолирано, има свој автономен развој.

Сè до заминувањето во Москва и вљубувањето во Вронски, настани што го обележуваат почетокот на романот, љубовта на Ана спрема Серјожа е нешто вообичаено. Таа љубов за неа претставува поткрепа во тривијалното секојдневие и единствена можност за себереализација преку љубов. Променетите услови на живот го менуваат и односот кон синот; имено,

љубовта кон него во услови на негово отсуство добива на интензитет, станува нејзина насушна потреба, така што среќата на Ана без таа љубов не е потполна. Љубовта на мајката спрема синот е еден од најимпресивните аспекти на романот.

Уште на самиот почеток од распламтувањето на љубовта меѓу Ана и Вронски, таа ќе посака да побегне заедно со синот. Во тој миг, „(...) *го фати синот за рака*, не со строг туку со плашлив поглед (...) го погледна и го баци (...) *не пуштајќи ги рацете од синот седна*“ (361/1)(курз. Л.К.). Овде, љубовта на мајката кон синот е предадена со многу малку нарација, меѓутоа, интензитетот на таа љубов е имплициран во динамичната алтернатива на детаљот – рака.

Детаљот – рака што ја покажува мајчинската љубов спрема синот добива и своевидно семантичко дополнување со носталгијата на мајката, заедно со потребата од мајчинска љубов што ја покажува Серјожа, а која повторно се манифестира преку раката: „ – Серјожа! – прошепете таа, приближувајќи му се нечујно (...) – Серјожа, повтори таа над самото уво на детето. Тој потстана пак на лактот, вртеше со сонливата глава на двете страни како нешто да бара, па ги отвори очите. Тивко и прашално гледаше неколку секунди во мајката која неподвижно стоеше пред него, потоа одеднаш блажено се насмевна, и затворајќи ги пак сонливите очи *си легна, но не назад, ами на нејзините раце*“ (128/2) (курз. Л.К.).

Детаљот – рака, преку неговиот динамичен аспект и натаму продолжува да биде показател на мајчината љубов: „ – Серјожа! Мило мое дете! – прозборува таа задушнувајќи се и гушкајќи го неговото меко и дебелко тело. – Мамо! – прозборува тој, *движејќи се во нејзините раце, за да се допре до различни места на телото со нив*. Смејќи се сонливо, сè уште со затворени очи, тој *ги префрли своите дебелки рачиња од заглавјето на постелата на нејзините рамена*, се навали на неа и ја обли со пријатен сонлив здив и топлина што ја има само кај децата, и почна да го крие лицето по нејзиниот врат и рамена. – Знаев, - рече отворајќи ги очите. – Денеска е мојот роденден. Знаев дека ќе дојдеш. Веднаш ќе станам“ (129/2) (курз. Л.К.).

Корпусот детали – рака што ја манифестираат љубовта на мајката спрема синот претставува интегрален дел од оние подробности што ја чинат глобалната структура на романот, т.е. такви кои низ наративниот развој прераснале во сиже. Станува збор за активното учество на детаљот – рака со заемната љубов меѓу мајката и синот како обележан аспект во т.н. од самиот Толстој „внатрешна содржина“ на романот.

---

\*Детаљот – рака од овој контекст за нас е интересен не само како показател на љубовта на мајката спрема синот туку и од гледна точка на своевидно „оправдување“ на заглавието на романот. Во таа смисла, не само Левин, ами исто така и Серјожа, синот на Ана Каренина, претставува „дополнување“ на ликот на херојката. Ако имено, тој физички и наликува на својот татко, тој претставува „духовна копија“, „психичко пресликување на својата мајка“. Во оваа насока можат да се посматраат сите ликови во романот.



Заради импресивноста на оваа заемна љубов, но и заради нејзината важност по однос на макроструктурата на романот, ги наведуваме оние места, каде што таа е манифестирана преку детаљот – рака.

„Ана жедно го гледаше, виде како пораснал и се изменил во ова време. Ги позна и не ги позна неговите голи, сега толку големи нозе (...) *Го допираше сето тоа, но не можеше да зборува*, солзи ја гушеа. – Што плачеш, мамо! – рече тој расонувајќи се сосем. Мамо што плачеш! – викна со плачлив глас. – Јас? Нема веќе да плачам. Плачам од радост. Толку одамна не сум те видела. Не, не – рече, голтајќи ги солзите и вртејќи се. – Ајде, време е да се облекуваш, откако се прибра додаде таа и, *не пуштајќи ја неговата рака*, седна покрај неговиот кревет на столот, на кој беше приготвена неговата облека“ (129/3) (курз. Л.К.). Љубота на мајката се изразува и преку допир со рака.

Носталгијата по синот, потребата да биде во негова близина му се „доверени“ на детаљот – рака и неговата динамичка алтернатива.

Заемната љубов меѓу мајката и синот добива на интензитет благодарение на детаљот – рака: „Мамо, душичке, мамичке! – викна тој одново фрлајќи ѝ се во прегратките и гушкајќи ја. Како дури сега, забележувајќи ја нејзината насмевка, јасно да разбра што се случило. – Ова не ти треба – ѝ зборуваше вадејќи ѝ ја шапката. И како сега гологлава повторно да ја здогледа, почна пак да ја бакнува. – А што си мислеше ти за мене? Дали мислеше дека сум умрена? – Никогаш не верував во тоа. – Не веруваше, мили мој! – Јас знаев, јас знаев! – ја повтори својата сакана речиница, и *фаќајќи ја нејзината рака која го милуваше по косата, почна да ѝ ја притиска дланката на својата уста и да ја бакнува*“ (129,130/2) (курз. Л.К.).

Движењата на рацете на мајката и синот по однос на својот семантички ефект се во функција на изразувањето на нивната заемна љубов, која овде го има својот кулминационен момент. Набргу, еуфоријата почнува да опаѓа., се случува разделба и трансформација на среќата во несреќа.

Така, кога дадилката на Серјожа доаѓа да ја предупреди Ана за доаѓањето на Каренин, „(...) Серјожа ѝ раскажуваше на мајка си како санкајќи се од еден рид се превртел заедно со Надењка и трипати се превртеле. Таа ги слушаше звуците на неговиот глас, го гледаше неговото лице, *ја чувствуваше неговата рака* но не разбираше што ѝ зборува. Треба да се оди. Треба да го остави, - само тоа мислеше и чувствуваше“ (131/2) (курз. Л.К.).

Во описот на разделбата меѓу мајката и синот, повторно доаѓа до израз детаљот – рака кој за свое имплицитно обележано ја има заемната љубов меѓу мајката и синот. Серјожа ќе забележи дека „(...) на лицето од мајка му се покажа страв и нешто слично на срам, што воопшто не ѝ одговараше (...) Не можеше да изрече збогум, но тоа го рече изразот на нејзиното лице, и детето разбра. – Мил мој Кутјик! – го изговори таа името со кое го викаше кога беше мал, - ти нема да ме заборашиш?(...) Но, Серјожа разбра сè што сакаше да му каже. Разбра дека таа е несреќна и дека го сака (...) дека мајката не смее да се сретне со таткото. Тоа го разбра, но едно не можеше да разбере: зошто на нејзиното лице се покажа срам и страв?... Таа не е виновна, а се плаши од него и се срами од

нешто (...) Молчејќи се припи до неа и ѝ рече со шепот. – Немој уште да одиш. Тој уште нема да дојде (...) Серјожа, душо моја! – рече таа, - сакај го, тој е подобар од мене. Јас сум виновна пред него. Кога ќе пораснеш, ти ќе пресудиш. – Никој не е подобар од тебе!... – повика тој со очај и солзи и *фаќајќи ја за рамена почна со сета сила да ја привлекува кон себе со растреперени раце од напрегнување*. – Срце мое малечко! – прозборува Ана и заплака онака немоќно и детски како што плачеше тој“ (132,133/2) (курз. Л.К.). Оваа е најимпресивната илустрација на заемната љубов, но и душевна блискост меѓу мајката и синот и една од најсилните сцени во класичната светска литература.

Во истиот овој семантички контекст се вбројува и описот на љубовта на Ана спрема Серјожа, изразена преку детаљот – рака, кога по разделбата со Серјожа се враќа во својот апартман во Петроград: „Беше невозможно да не се насмевне, да не го бакне девојченцето; *невозможно беше да не му го подаде прстот што тоа го фати*, врискајќи и подрипнувајќи со целото тело; беше невозможно да не ѝ се подистави устата, што таа наместо да ја бакне, ја гризна. Сето тоа го направи Ана, и ја зеде на раце, ја натера да рипка, ѝ ги бакна нејзините свежи обравчиња и голи лактенца, но гледајќи го сега тоа дете, таа уште појасно сфати дека чувството што го имаше кон него не беше дури ни љубов во споредба со тоа што го чувствуваше кон Серјожа“ (134/2) (курз. Л.К.). Раката, како карактеристичен детаљ е во функција на душевната состојба на херојката, која во тие мигови е целосно сообразена со нејзиното мајчинство и огромната љубов, која е поголема кон синот отколку кон ќерката.

На семантичкиот аспект мајчинска љубов и носталгија спрема синот се наидува уште во еден примерок на динамичниот детаљ – рака, во епизодата по разделбата со Серјожа, кога во својот петроградски апартман, Ана ќе ги разгледува сликите од синот: „Тоа беше неговиот најоригинален и најубав израз. Со *малите и брзи раце што се движеа со особена напрегнатост*, со помошта на *белите и тенки прсти* Ана неколкупати ја закачуваше сликата за аголот, но сликата сè се враќаше на место и не можеше да ја извади“ (135/2) (курз. Л.К.). Пасивниот детаљ – рака овде се манифестира преку атрибутите „мали“ и „брзи“ (раце) и уште „бели“ и „тенки“ (прсти) и има референцијална функција, додека динамичкиот детаљ – рака ја изразува душевната напрегнатост на хероината.

Анализата на овој аспект од обележаното на детаљот – рака покажа автономен континуитет по однос на интензитетот на заемната љубов меѓу мајката и синот, која подразбира развој, кулминација, нагласување на чувството на загуба и неминовност од разделба, после која носталгијата по синот веќе ескалира во болка.\*

По однос на третманот на „стожерниот“ детаљ – рака може да се заклучи дека негова основна одговорност е да се однесува на душевната состојба на главната херојка. Притоа, се издвојуваат три значенски (поточно обележани)

---

\* Мајчинската љубов на Ана Каренина спрема синот Серјожа, освен како обележано на детаљот – рака, се сретнува како означено и на детаљот – индиција.

нијанси кои се иницираат и реализираат токму преку оваа подробност. Нијансите во значењето на детаљот – рака диференцираат и негова пасивна и динамичка алтернатива, така што првата се одликува според својата референцијалност, а втората по својата функционалност.

### **2.2.10. Детаљот – срце**

Детаљот – око и детаљот – рака ги определуваме како „стожерни“, колку заради нивниот исклучително значаен влог по однос на конституирањето на портретот на насловната херојка толку и технички, заради фактот што тие претставуваат семантички јадра на своите контексти кон кои гравитираат други, според своето значење сродни детали.

Таков е детаљот – срце кој е „периферен“ по однос на „стожерниот“ – рака. Станува збор за подробност која се јавува во миговите на нервна и психичка напрегнатост на Ана Каренина и кога таа несвесно оди во преградите на смртта. И овој детаљ е изразувач на душевната состојба на хероината, но сепак се разликува од трите семантички аспекти на детаљот – рака.

Детаљот – срце низ нарацијата се среќава неколкупати, и тоа од моментот кога Ана ја напушта куќата на Вронски во Москва, па сè до одлуката да замине со воз во селото каде што отишол и Вронски. Имено, чувствувајќи се осамена и напуштена, Ана одлучува: „Да, не треба да се мисли, треба нешто да се прави, да се оди, а што е најважно, да се оди од оваа куќа, рече *наслушнувајќи го со ужас страшното вриење на своето срце*, и брзо излезе и седна во колата“ (402/2) (курз. Л.К.). Синтагмата „страшното вриење на срцето“ соодветствува на физиолошката реакција – забрзано чукање на срцето. Заедно со атрибутот „страшно“, станува јасно дека се работи за еден вид возбуда, како потесна спецификација на семантичкиот контекст на „стожерниот“ детаљ – рака. Инаку, детаљот – срце, за свое имплицитно обележано претпоставува возбуда која ги надминува границите на физичка подносливост. Третиран пак како индиција во Бартовска смисла на зборот, детаљот – срце, во овој последен случај, претставува своевидно навестување на блиската смрт на херојката.

Од куќата на Вронски во Москва, Ана се упатува кон железничката станица, од каде што впрочем, отпочнува и почетокот на нејзиниот крај: „Упатувајќи се низ мноштвото луѓе во чекалната од прва класа, по малку се присетуваше на сите подробности на својата положба, и оние решенија меѓу кои се двоумеше. И пак, *час надеж, час очај, започнаа по старите болни места да ги разрануваат раните на нејзиното измачено, страшно растреперено срце* (...) А мислеше и за тоа колку животот можел да биде уште среќен и како мачително и го сака и го мрази и како *страшно ѝ чука срцето*“ (412/2) (курз. Л.К.). Детаљот – срце, овде се претставува преку својот динамичен потенцијал, кој е во функција на изразување на исклучителната психичка возбуда на Ана, која преминува во повисок степен на манифестација за разлика од онаа изразена преку варијантите на детаљот – рака. Детаљот – срце, кој ја изразува нервната пренапрегнатост едновременно ги подразбира и

тешите разделувања на Ана со животот. Впрочем, овој детаљ придонесува за зацврстување на сознанието дека дилемата на херојката ќе биде разрешена единствено преку прифаќањето на смртта.

Тешката душевната состојба на Ана Каренина, имплицирана во детаљот – срце, како индикатор на нејзината смрт, доаѓа до израз и во следниов фрагмент: „Кога возот приближа кон станицата, Ана излезе со мноштвото други патници и, засолнувајќи се од нив како од проколнати, застана на платформата, и се обидуваше да се сети зошто дојде ваму и што сакаше да прави (...) Кога се сети дека сакаше да патува понатаму, ако нема одговор, таа запре еден носач и го праша дали е тука коларот со писмо за грофот Вронски (...) Коларот Михаил (...) ѝ се приближи и ѝ даде писменце. Таа ги отвори очите и *срцето ѝ се стегна уште пред да го прочита*. ‘Многу ми е жал што писмото не ме затече. Ќе бидам дома во десет часот’, ѝ пишуваше Вронски со небрежен ракопис. – Тоа и го очекував, си рече во себе со злобна насмевка. – Добро, оди дома – тивко прозборува, обрнувајќи се кон Михаил. Таа зборуваше тивко, поради тоа што *брзината на чукањето на срцето ѝ пречеше да дише*.- Не, нема да си дозволам да ме мачиш, си помисли таа, обрнувајќи се со заканување не кон него, не кон самата себе, ами кон оној што ја принудуваше да се мачи, и тргна по перонот, покрај станицата“ (415/2) (курз. Л.К.). Двете подробности – срце овде, дозволуваат да бидат прочитани така што, ако имплицитното обележано во „стегането на срцето“ отвора простор за надеж дека љубовта на Вронски кон Ана сè уште постои, тогаш „брзото чукање на срцето“ што не ѝ дозволува ниту да дише после сознанието дека љубовта е загубена, речиси експлицитно упатува на сознанието дека смртта неминовно ќе се случи.

Краткотрајната фреквентност на детаљот – срце не значи дека тој е и помалку важен од другите подробности. Имено, како карактеристичен детаљ што гравитира околу „стожерниот“ детаљ – рака, тој се јавува во истиот контекст, но спецификуван по однос на тоа да ја изрази возбудата и нерната пренапрегнатост на главната херојка. Едновремено, овој детаљ претставува и индиција за смртта на Ана Каренина.

### **2.2.11. Детали – доблести**

Според генералната класификација на детаљот во нашата студија, овие детали влегуваат во рамките на „функционалниот“ тип, заедно со деталите – индиции. Тие се подробности со „материјален“ карактер, кои се приклучуваат кон подвидот „психички“ детаљ.

Станува збор за детали кои ја збогатуваат претставата за и онака богатиот психички живот на Ана Каренина, меѓутоа не преку постапката „метонимиска реификација“ туку по еден поинаков начин, кој, наједноставно кажано, подразбира истакнување на одделни црти на нејзиниот лик по имплицитен пат, како една од потенцијалните ингеренции на авторитативниот наратор.

Деталите – доблести немаат самостоен контекст на манифестирање. Тоа се такви наративни ентитети кои условно ги определуваме како детали, а кои

како квалификација по однос на насловната херојка ги дава или омнисцентот или преку него некој романескен лик. Обично станува збор за афирмативни ментални белези на Ана, доблести на нејзиниот карактер што најчесто се содржани во некоја реплика на лик или коментар на омнисцентот, или пак, едноставно, експлицитно презентирани.

Деталите – доблести не придонесуваат за суштински промени по однос на впечатокот за портретот на Ана, но учествуваат во концепирањето на нејзиниот лик. Тие, по којзнае кој пат, го потврдуваат Толстоевиот концепт дека, Ана Каренина е жена родена да љуби и да биде љубона. Љубовта, мајчинската и онаа спрема Вронски, како и филантропството е она што става најсилен печат на нејзиниот лик. Љубовта претставува суштина, двигател, моторна сила на нејзиниот живот.

Човекољубието на Ана доаѓа до израз уште на почетокот на романот, кога таа пристигнува во Москва, во домот на Облонските, а децата се стрчуваат кон неа. Таа им приоѓа со насмевка, прегрнувајќи го „(...) сиот тој куп деца што пискотеа и се превиткуваа со занес“ (96/1).

Експлицитни податоци за Ана дава и омнисцентот, исто така на самиот почеток на романот, кога опишува како изгледа Ана на балот кај Шчербацките: „Црната облека со раскошни тантели не се забележуваше на неа: тоа беше само рамка и се гледаше само таа, *едноставна, природна, елегантна, истовремено весела и жива*“ (103/1). (курз.Л.К.).

Ана е вистинољубива и, што е уште поважно, искрена пред самата себе. Кога на враќање од Москва за Петроград ќе разговара со Вронски на една од попатните железнички станици и кога тој ќе ѝ признае дека: „(...) Јас патувам затоа за да бидам таму каде што сте вие (...) јас не можам поинаку“, малку подоцна, Ана ќе размислува за тоа дека: „(...) Тој го рече она што го сакаше нејзината душа, но од кое таа се плашеше со разумот“ (131,132/1). Овие имплицитни детали – доблести ја подразбираат и остроумноста на Ана по однос на правилното сфаќање на својата состојба уште на првите средби со Вронски, каде што и почнува нејзината интимна, внатрешна и перманентна борба меѓу чувствата и разумот.

Уште еднаш Ана ќе биде искрена со себеси кога ќе сфати дека се залудни себеубедувањата дека чувствата по однос на Вронски се од минлив карактер: „Дојде на вечерата каде што мислеше дека ќе го сретне, а него го немаше, таа по тагата што ја овладеа јасно знае дека се лажела самата себеси дека тоа преследување не само што не ѝ е непријатно, туку ја претставува сета содржина на нејзиниот живот (162/1).

Сензибилноста и емоционалното богатство на ликот на Ана за кои, според нашата анализа е најодговорен деталот – око, заедно со оние подробности кои спред имплицитното обележано гравитираат кон него, добиваат на значење и преку експлицитното истакнување на овие белези на ликот, а кои ги определуваме како детали – доблести. Во таа смисла цитираменеколку реплики на херојката што се однесуваат на нејзиното поимење за љубовта, како стожер на животот: „Кога има колку глави, толку

умови, тогаш и колку срца што има, толку има и видови љубов“. Или: „Љубов (...) јас затоа и не го сакам тој збор, зашто тој за мене премногу значи, многу повеќе одошто можете да си претставите“. Кога пак Каренин ќе ѝ рече дека ја љуби, Ана ќе помисли: „Тој ме љуби? Зар тој може да љуби? Ако не беше чул дека постои љубов, тој никогаш не би го употребил тој збор. Тој и не знае што е љубов“ (175, 179,186/1).

Заедно со способноста да љуби, како есенцијален белег на нејзината женска природа, Ана е уште и вистинољубива, чесна и ја презира лагата. Во името на овие свои доблести, таа ќе ја признае пред мажот љубовта спрема Вронски и реалноста на новонастанатата положба. И покрај сите идни тешкотии, таа останува доследна на себе, така што ако во Москва таа „не се чувствуваше крива“ или пак, е „сосема малку крива“ затоа што им го расипала балот на Шчербацките, подоцна, кога љубовта со Вронски почнува да се остварува, таа: „(...) во длабочината на душата ја сметаше својата положба за лажлива, нечесна и од сета душа сакаше да се измени“. Признанието пред мажот го неутрализира нејзиното чувство на вина, така што нему, на тоа чувство, Ана нема повеќе да му се навраќа, за своите напори да ги насочи кон изнаоѓање начин како да ги доведе во заемна согласност двете свои љубови – кон синот и кон љубовникот. Затоа Ана, револтот кон лажниот морал на својот маж, кога и после нејзиното признание сака „сè да остане по старо“, ќе го искаже во една своја реплика, давајќи им израз на својата честност и човечност: „Прав! Прав! – проговори таа. – Се разбира, тој секогаш е прав, тој е христијанин, тој е великодушен! Да, низок и гнасен човек! (...) Тие не знаат како го задушнува осум години мојот живот, како задушнуваше сè што беше во мене живо – дека ни еднаш не помисли оти сум таква жена на која ѝ е нужна љубов (...) Јас ли не сум се обидувала да го љубам, да го љубам синот кога не можеше да го љубам мажот? Но дојде време, јас разбрав дека не можам повеќе да се измамвам, дека сум жива, дека не сум крива што бог ме направил таква, дека ми е нужно да љубам и да живеам“ (363,364/1).

Вистинољубивоста, искреноста и чесноста, потребата да љуби и да биде љубена како доблести на Ана Каренина, посредно се насетуваат и од нејзиното однесување и нејзините ставови. Таков е на пример, детаљот – доблест, кога Ана дава констатација по однос на својот сопруг дека тој имено „(...) знае дека не можам да се каам заради тоа што дишам, што љубам (...) но нему му е нужно да ме измачува (...) Но не, нема да му ја донесам таа наслада, ќе ја раскинам јас таа негова пајажина од лага и измама“ (364,365/1).

Доблестите на хероината доаѓаат до израз и во исклучително тешките мигови кога грофицата Лидија Ивановна нема да ѝ излезе на Ана во пресрет да го посети синот, со образложение кое ја засега чесноста на Ана и под изговор дека таа за синот е мртва: „Но писмото, сè што прочита меѓу редовите така ја раздражни, така предизвикувачка ѝ се стори таа злоба во споредба со нејзината страсна и законска нежност кон синот, што се разлути против другите и престана да се обвинува себеси. Тоа студенило – тоа преправање! – си зборуваше во себе. – Имаат потреба само да ме навредуваат и да го мачат

детето; и јас уште им се покорувам! За ништо на светов! Таа е полоша од мене. Јас барем не лажам!“ (126/2). Особено впечатливо е сознанието за Ана како за жена која се почитува себеси, а што може индиректно како значење да се „извлече“ од оваа нејзина реплика.

Како жена која животот го поминала во високите руски благороднички кругови, Ана се одликува со однесување што подразбира практикување своевидни манири, придржување до своите принципи и уважување на сопствената гордост. Така, во непријатната ситуација во петроградската опера, кога Ана ќе биде навредена од извесната Каратасова, таа ќе успее да го сообрази своето однесување со своите благороднички принципи и барем само надворешно да ги сочува гордоста и достоинството: „Оние што не ја познаваа Ана и нејзиниот круг, што не ги слушале сите изрази на сочувство, незадоволства и чудење на женскиот свет, поради тоа што Ана си дозволи да се покаже пред светот, и да се покаже така впечатливо, со своите тантелни украси и својата убавина, тие уживаа во спокојството и убавината на таа жена без да се сомневаат дека таа се чувствува како човек што е изложен на срамен столб“ (145/2).

За доблест на Ана може да се смета и нејзината „модерност“ по однос на традиционалистичкиот тип руска жена од втората половина на 19-от век. Тоа најчесто доаѓа до израз во дијалозите со Доли, која пак, во оваа смисла претставува вистинска спротивност на Ана: „Ана беше домаќинка само во водењето разговори. И тој разговор, многу тежок за домаќинката при малата трпеза (...) тој разговор го водеше Ана со својот обичен такт, природност и дури со задоволство“, за кога ќе затреба, „(...) Ана да го сврти во друг правец разговорот“ (246,247/2).

Иако е доволно модерна и прилагодлива, Ана е сè уште и доволно контемплативна. Таа нејзина доблест доаѓа до израз кога Доли ќе реши брзо да замине од имотот во Воздвиженско, зашто „ (...) и таа и домаќините почувствуваа дека не се еден за друг и дека е подобро да не се зближуваат. Само на Ана ѝ беше жал. Таа знаеше дека сега, по одењето на Доли... никој не ќе ги возбуди во нејзината душа оние чувства кои се разбудија за време на оваа средба. Допирањето до тие чувства беше болно за неа, но таа знаеше дека сепак тоа е најдобриот дел од нејзината душа, и дека тој дел од нејзината душа брзо врасува во животот со кој живееше“ (261,262/2).

Најпосле, сите овие доблести на главната херојка што ги третираме како детали кои имплицираат одделни значења, сите бидуваат крунисани од впечатокот на Левин по однос на Ана. Таа за него е прекрасна и совршена жена: „Следејќи го интересниот разговор, Левин преку цело време уживаше во неа. Уживаше и во нејзината убавина, и во образованоста и умот, и покрај тоа во обичноста и срдечноста. Слушаше, зборуваше и за цело време мислеше на неа, за нејзиниот внатрешен живот, обидувајќи се да ги разбере нејзините чувства. Тој што порано остро осудуваше, се обидуваше, по некаков чуден тек на мислите да ја оправда, и во исто време и ја жалеше и се плашеше дека Вронски не ја разбира сосема“ (334/2). Ова е мигот на заемното разбирање и

поистоветување на двата лика и на сижејните линии што ги следат Ана и Левин. Освен тоа, овој нарративен миг пак, од друга страна, го вбројуваме во редот на, од нас т.н. „крупни“ детали кои партиципираат во глобалната структура на романот, а на кои, како што веќе се рече, им припаѓа привилегијата да изразнуваат во одделни сижеа.

Т.н. детали – доблести, кои условно ги определуваме како такви, се разликуваат од портретистичките според отсуството на постапката „метонимиска реификација“. Имено, ако за портретистичките беше карактеристично тоа што преку еден збор, односно „белешка“ се доаѓаше до одреден впечаток по однос на психичкиот комплекс на главната хероина, тогаш деталите – доблести нудат индиректен, посреден и по опширен начин стекнат впечаток за особините на Ана Каренина. Во таа смисла, за доблестите, како карактеристични детали, се чини, посоодветно би било да се именуваат како детали – описи. Тие располагаат со своевидна опширност во изложувањето информации по однос на Ана Каренина, така што од таков аспект погледнати, можеби и е недозволиво да бидат наречени детали. Сепак, и до доблестите се стигнува по пат на синегдотска операција, зашто и доблестите се делови од поголема целина (во случајов дел од целината портрет, т.е. опис на лик), а нивната специфичност се состои во нивната на места имплицитна, на места експлицитна забележителност што е најчесто ингеренција на омнисцентот, а поретко на даден лик, кога сезнаечкиот наратор повторно интервенира.

Деталите – доблести, веќе се кажа, немаат единствен контекст на пројавување, но имаат „единствено“ значење: тие апелираат на афирмативните особини на насловната херојка. Инаку, доблестите, посматрани како детали претставуваат варијанти на „функционалниот“ тип детаљ со материјален карактер (каков што е впрочем детаљот воопшто во романот АК од ЛНТ) и како такви придонесуваат за збогатување на психичкиот комплекс на ликот на Ана Каренина.

## ***2.2.12. Детали – индиции***

Деталите – индиции<sup>\*</sup> ја претставуваат најобемната група во рамките на т.н. „функционален“ тип детаљ. Нивен најмаркантен белег е фактот што тие се своевиден арбитар меѓу деталите што ја имплицираат психичката сфера на

---

\* Терминот „индиција“ го позајмуваме од експертизата на францускиот структуралист Ролан Барт во студијата „Увод во структуралната анализа на раскажувањата“ и му приоѓаме онака како што тој го определува. Тоа се единици со интегративна природа „(...) при што единиците се враќаат, тогаш не кон некој дополнителен и последователен чин, туку кон еден, повеќе или помалку дифузен концепт, - сепак неопходен за значењето на приказната: карактерни единици што ги имаат предвид ликовите, известувањата во врска со нивниот идентитет, атмосферата итн. (...) Индициите се навистина семантички единици, затоа што, спротивно на „функциите“ во потесна смисла, тие упатуваат кон означувано, не кон некоја „операција“ (...) Индициите (...) подразбираат метафорички односи (...) и тие одговараат на функционалноста на глаголот е“. Види: Ролан Барт: „Увод во структуралната анализа на раскажувањата“, во книгата „Теорија на прозата“, Избор на текстовите, превод и предговор Атанас Вангелов, „Детска радост“, Скопје, стр. 143 и 144.



ликот на насловната херојка (а кои ги определуваме главно како „портретистички“) и деталите кои ја сочинуваат, т.е. кои влегуваат во рамките на архитектониката на романот. По таков начин „дефинирани“, индициите како детали носат одлики и на едните и на другите.

Групата детали – индиции ги опфаќа оние книжевни единици кои, посредно или непосредно се однесуваат на судбината на насловната херојка. И овие како и деталите – доблести немаат единствен и постојан контекст на пројавување. Тие се такви што, индексирајќи ја судбината на Ана Каренина ги даваат и главните одредници што таа судбина ја чинат впечатлива, едновремено придонесувајќи за доближување на личното до општото и обратно.

За да може индициите да се третираат како детали, неопходно е, барем условно и приближно да се определи дијапазонот на нивното дејствување. Имено, овие подробности главно ја следат општата судбина на хероината и тоа од една филозофско – религиозна перспектива, со посебен акцент на прашањата за блискоста меѓу среќата и несреќата, вината и невиноста, љубовта и омразата, како и прашањето за животот и смртта. Во суштината на, по таков начин набљудувана и анализирана судбина на главната херојка, сепак, централно место зазема проблематиката за блискоста меѓу среќата и несреќата, интимното прашање со кое и самиот Лав Толстој се измачува речиси целиот свој живот.

Проектирањето на личната судбина на Ана Каренина врз одредниците што ја конституираат структурата на романот претставува главен белег на оваа група детали. Технички, станува збор за чести случаи на „ескалација“ (=разводнување) на детаљот во сиже, а потоа и обратно – „кондензација“ (=згуснување) на сижеото во детаљ. За деталите во Толстоевиот роман „Ана Каренина“ што ја добиваат определбата индиции карактеристично е што тие постепено се оддалечуваат од улогата што ја има „портретистичкиот“ детаљ и по еден специфичен начин, од психичката сфера на ликот навлегуваат кон задлабочување во општи, современи и универзални категории.

За разлика од третманот на сите други детали кои настојувавме да ги „покриеме“ во целост, анализата на овие и онака најбројни во романот подробности ќе ги опфаќа најкарактеристичните, така што некои од нив и ќе се повторат при анализата на оние детали што ја образуваат глобалната структура на романот.

Веднаш, на самиот почеток на раскажувањето, кога Ана пристигнува на железничката станица во Москва се случува несреќа во која гине еден сиромашен железничарски работник, при што Ана ќе констатира дека е тоа „лош знак“. Детаљот „лош знак“, како детаљ – индиција, имплицира двојно значење: од една страна упатува на идната трагедија на херојката, која впрочем започнува на московската железничка станица, за да заврши, исто така на железничка станица, но во Обираловка, а од друга страна пак, на читателот му се дава можност веднаш да ја препознае хуманоста на Ана Каренина, која веднаш се ангажира да помогне на семејството на настраданиот.

„Портретистичките“ детали, при што главна улога имаат „стожерните“, око и рака, придонесуваат за тоа ликот на Ана Каренина да се прими како

исклучителен, во афирмативна смисла. Меѓутоа, еден детаљ – индиција, „преземен“ од размислувањата на Кити за Ана како за „фатална жена“, придонесува за предвестување на нејзината не само трагична туку и кобна судбина: „Прекрасни беа грациозните лесни движења на малечките нозе и раце, прекрасно беше тоа убаво лице со својата живост, но имаше нешто страшно и жестоко во нејзината убавина“ (107/1). Имено, страшното и жестокото ќе ги почувствува не само Ана, која впрочем ќе стане жртва на самата себеси, ами и Кити, која болката заради нереализираната прва љубов ќе ја лечи сè до повторната средба и соединувањето со Левин.

Распламтувањето на „грешната љубов“ меѓу Ана и Вронски ќе биде повод херојката да стане искрена пред себеси. Оваа состојба (инаку имплицирана и во неколку детали – доблести) го продуцира детаљот – индиција кој своето значење ќе го проектира во глобалната романескна структура, каде што се манифестира преку проблемот за релативноста на правичноста. Така, по завршувањето на балот кај Шчербацките, Ана ќе ѝ рече на Доли: „Јас не сум крива или сосема малку сум крива“ (126/1). На оваа констатација на херојката соодветствува и репликата на нејзиниот брат Стива, кој по однос на неговиот став кон љубовта и брачното неверство ќе рече: „Крив сум, а не сум кривец“.

Моралната перспектива на нарацијата, патријархалниот примат по однос на неопходноста од легитимен заеднички живот на мажот и жената, заедно со психичките промени кај главната херојка што претпоставуваат оддалечување токму од таквиот „конвенционален морал“ се согледуваат преку еден детаљ – индиција. Имено, враќајќи се со воз од Москва за Петроград, Ана почнува да се сомнева, така што нејзините халуцинантни привидувања при патувањето ја претставуваат нејзината психичка состојба: „Напред ли оди вагонот или назад, или пак стои цело време? Анушка ли е покрај неа или некоја непозната? Што е тоа таму на рачката, кожив ли е или свер? И што сум јас самата тука: јас или некоја друга?“ (129/1).

Дотогаш непознатото исè уште недоволно јасно издиференцираното чувство на љубов што ја обзема, создава во мислите на хероината една дилема. Имено, таа не може ни самата да се препознае и изначуди на новата Ана во неа, сосема поинаква од онаа претходната, која мирно го живееше животот покрај мажот кого не го љубеше, за сета сила на љубовта да ја насочи спрема синот Серјожа.

Во функција на оваа дилема на херојката е и неколкупати потенцираното во нарацијата „удвојување на душата“, што всушност го подразбира интимниот судир меѓу разумот и чувствата и меѓу љубовта и моралот. Ана патува за Петроград во ноќта исполнета со снежна бура, меѓутоа и покрај сè таа помислува: „Но сето тоа не беше страшно туку весело“ (130/1). Со веавица ќе биде исполнета и ноќта кога ќе се случи самоубиството на Ана, меѓутоа, овојпат, невремето индицира поинаква, кобна значенска нијанса. Оттука, детаљот – индиција „бура/веавица“ има симболичко – алегориско значење. Тој се издигнува до ниво на лајт – мотив, кој почетниот момент на веселост и среќа ќе го трансформира во „бура“ што станува фатална по животот на хероината.

Во рамките на групата детали – индиции може да се издвои еден помал корпус детали што ја нотираат промената на Ана, а која е поврзана со спознавањето на љубовта спрема Вронски. Таа внатрешна промена имплицира своевидни надворешни манифестации во вид на експлицитни сознанија или пак нејасни претстави. Така, во почетокот, таа промена се претставува преку халуцинантниот сомнеж на Ана: „И што сум јас тука: јас или некоја друга?“ (129/1). Во функција на внатрешната промена на херојката е и еден детаљ – индиција што директно ја сугерира промената. Имено, откако ќе се обиде да се успокои дека „(...) сè е свршено и сполај му на бога, утре ќе го видам Серјожа и Алексеј Александрович и мојот живот убав и обичен, ќе си тргне по старо“ (127/1), Ана ќе се вчудоневиди кога на петроградската железничка станица ќе го забележи својот маж и неочекуваното сознание: „Ах, боже мој! Зошто ушите му станале такви?“ (133/1). Дури и средбата со Серјожа ќе предизвика „(...) како и мажот (...) чувство слично на разочараност“, но по однос на синот тоа чувство ќе биде моментално, така што „(...) Ана сеќаваше речиси физичко задоволство од неговата близост и милувања и морално спокојство кога го среќаваше неговиот простодушен, доверлив и полн со љубов поглед“ (137/1). Овде речеиси е експлицитно двоенењето на љубовта на Ана, на љубов кон љубовникот и љубов кон синот, чие неусогласување е основната причина за нејзината конечна трагедија.

Преку детаљ – индиција се манифестира уште една промена кај херојката. Таа поинаку гледа и на грофицата Лидија Ивановна, центар на еден од трите петроградски високи кругови: „Сето ова го имаше таа и порано, но зошто јас не го забележував порано?“ (139/1). Љубовта кон Вронски ѝ отвора на Ана нови видици, така што таа, чувствувајќи ја нејзината убавина се чуди на својата доскорешна заслепеност. Колку и да сака да му остане верна на традиционалниот морал, сепак, љубовта извојува победа и „внатре“ во Ана: „Сепак е тој добар човек: искрен, добар, и знаменит во својата област – си зборувавше во себе Ана кога се врати во својата соба, како да го брани од некого кој го обвинува и зборува дека не треба да го љуби. – Но зошто ушите негови толку чудни ми се гледаат! Или се потстрижал?...“ (143/1). Уште еден показател за промената на Ана е и детаљот – индиција кога нараторот ги коментира мислите и чувствата на херојката, која се присетува на службениот и висок петроградски круг од колеги и потчинети на Алексеј Александрович: „Ана сега со маќа можеше да се сети на она чувство на речиси побожно уважување, кое таа во прво време го имаше кон тие луѓе“ (161/1).

Внатрешната промена кај Ана е манифестантна и во нејзиното однесување. Така, вториот, висок петроградски круг, собран околу грофицата Лидија Ивановна, што се состоел од: „(...) стари, грди, строго морални и побожни жени и умни, учени и честољубиви мажи“, Ана ќе почне да го избегнува. Зашто имено, „(...) Ана која умееше толку да се соживее со сè, си најде во првото време од својот петроградски живот пријатели и во овој круг. Сега пак, по враќањето од Москва, овој круг ѝ стана неподнослив. И’ се пристори дека таа и сите тие се преправаат, па ѝ стана толку додевно и

неудобно во тоа општество, што таа колку беше можно помалку одеше кај грофицата Лидија Ивановна“ (161/1).

Иста функција има и следниов детаљ – индиција: „Ана во прво време го избегнуваше овој круг колку што можеше, овој свет на книгињата Тверскаја (...) Но по патувањето во Москва сè се сврте. Таа ги избегнуваше своите пријатели по срце и повеќе одеше во високото друштво. Таму таа го среќаваше Вронски и сеќаваше возбудлива радост при тие средби“ (162/1). Личната промена на Ана се чини, овде е најмногу содржана во индицијата „сè се сврте“, а која се реперкуира и на семеен и општествен план.

Промената што кај главната херојка се случува по враќањето од Москва, а со отпочнувањето на љубовта меѓу Ана и Вронски станува забележителна и во кругот на кнегинката Бетси Тверскаја, во кој Ана се движи, така што различни ликови имаат различно мислење за тоа: „-Ана многу се промени по своето московско патување. Во неа има нешто многу чудно (...) – Главната промена е во тоа што ја донесе со себе сенката на Алексеј Вронски, - рече пратениковата жена. – Па што? Кај Грим има една басна: човек без сенка како да нема сенка. И тоа му е казна за нешто (...) – Да, но жените со сенка обично лошо завршуваат“ (171,172/1). Последната реплика од цитатот е индиција на суштинскиот, кобен предзнак – дека промената на Ана е фатална и трагична. Впрочем, групата детали – индиции што ја имплицираат оваа промена, како ентитети кои заедно со другите придонесуваат за оформување на портретот на Ана Каренина, едновременно партиципираат и во структурата на романот по таков начин што го покажуваат иницијалниот момент на заплетот.

### ***2.2.12.1. „Проблемот“ на среќата и несреќата***

Основната, структурална оска на романот ја чини т.н. проблем за блискоста на среќата и несреќата, а кој е поттикнат токму од љубовта меѓу Ана и Вронски. Со овој проблем Толстој долго се занимавал, за што Мирослава Стојник пак, констатира: „Потврдувајќи ја со својот роман релативноста на она што со зборови не може да се изрази и што го нарекуваме „среќа“, тој (Толстој, з.н.) ја дефинираше како една душевна состојба која е можно да се оствари само повремено, а не како појава која би имала место во секојдневниот живот. И тој

---

\*Надвор од телото на текстов, овде обрнуваме внимание на подвлечената синтагма „сè се сврте“, а која неколкупати се сретнува низ романов и тоа во различни појавни облици и различни контексти.. Имено, првпат на неа се наидува во почетокот од нарацијата кога се обрнува внимание на испреметканоста во односите меѓу сопругниците и во семејството на Облонските. Уште еднаш, овој исказ се сретнува во размислувањата на Левин, а се ондесува на нему несфатливите односи меѓу селаните и господарите. Оваа „измешаност“ во односите претставува индиција што упатува на една транзитна состојба во руското општество во средината и втората половина 19-от век, во периодот на премин од феудализам во капитализам. Таквата „измешаност“ е всушност „измешаност“ на личен план (Ана) и семеен план (Облонските, Шчербацките, Каренини), а што се предизвикани од општиот општествен наред од кој најмногу е зафатена и загрозна руската феудална аристократија.

за неа не понудил никакво решение, ами укажал на едно можно спасување, уверен притоа дека под поимот среќа секој подразбира нешто друго, свое“.<sup>96</sup>

За насловната херојка среќата е еквивалент на љубов и остварување на таа љубов. И за Вронски, во почетокот од врската со Ана, љубовта има исто значење. Во еден момент, кога Ана се труди да постапува онака како што ѝ налага разумот, Вронски ѝ вели: „- Пријатели ние нема да бидеме, вие тоа самата го знаете. А дали ќе бидеме најсреќни или најнесреќни меѓу луѓето, тоа зависи од вас“ (177/1).

Другпат пак, гледајќи го нејзиното себеизмачување заради неизвесната состојба, во која таа љубејќи друг човек, според општествените конвенции треба да живее со својот законски маж, Вронски ќе се обвинува заради нејзината несреќа, на што таа коментира: „- Јас несреќна? (...) Јас сум како гладен човек кому му дале да јаде. Можеби нему му е студено и облеклото му е искинато и срам му е, но тој не е несреќен. Јас несреќна? Не, еве ја мојата среќа“ (240/1). Овој детаљ – индиција на мошне експлицитен начин ја претставува релативноста на среќата, едновременно уптувајќи не веќе познатото сознание за љубовта како единствена смисла на животот на хероината.

Проблемот на среќата, односно несреќата во романов се презентира и од еден поинаков аспект – како среќата на еден човек може да биде причина за несреќа на друг. Во ваков правец течат размислувањата на Ана кога таа, заедно со Вронски и нивната вонбрачна ќерка се наоѓаат во Италија: „Една успокоителна мисла за својата постапка ѝ дојде тогаш, во првиот момент на прекинувањето, и кога таа си спомнуваше за сето минато си ја спомнуваше само таа мисла: ‘Јас бездруго ја создадов несреќата на тој човек, - мислеше таа, - но не сакам да се ползувам со таа несреќа, јас исто така страдам и ќе страдам; јас се лишувам од чесното име и синот. Јас постапив лошо и затоа не сакам среќа, не сакам развод и ќе страдам поради срамот и разделбата со синот’. Но колку и да сакаше искрено да страда, таа не страдеше. Никаков срам немаше“ (40/2).

Прашањето за блискоста на среќата и несреќата, како суштински проблем во глобалната структура на романов, е прашање што повеќе или помалку се однесува и ги опфаќа сите ликови. Притоа, од посебно значење е ставот на Левин по однос на ова прашање, особено што тој претставува дополнување и/или „удвојување“ на Ана.

Левин е образован човек, кој според општествениот статус ѝ припаѓа на руската аристократија. Тој останува да живее на село, каде што во работата ја наоѓа, како што и тој самиот смета, нему потребната среќа. Но, се покажува дека тоа не е доволно, така што тој собира храброст да ја испроси Кити Шчербацкаја, интимно чувствувајќи дека само по таков начин би била остварена и неговата лична среќа. Кога од неа бидува одбиен, ќе продолжи среќата да ја бара на повеќе страни: чита, и самиот пишува, комуницира и

---

<sup>96</sup>Miroslava Stojnić: „Ana Karenjina Lava Tolstoja“, Zavod za udbenike i nastavna sredstva“, Beograd, 1983, str.105

работи заедно со селаните, одгледува домашни животни, на свој начин се занимава со прашањето за спроведување на аграрната реформа (битен фактор од рускиот економски живот во 60-тите години на 19-от век), со проблемот на доделување од земјата на благородниците на селаните, итн. Во потрагата по својата потполна среќа, Левин постојано од себеси ќе го сокрива јажето, за самиот да не се обеси. Најпосле, неговата интимна среќа се обвистинува со женидбата со Кити, таа ќе кулминира со раѓањето на синот, за потоа неговиот живот да го продолжи вообичаениот тек.

Веројатно, и внимателниот и опитниот читател позитивно би одговориле на прашањето – дали Левин ја доживеал среќата по која постојано трагал?!... Нас пак, анализата на овој предизвикувачи и по малку филозофски аспект на романот нè однесе во еден друг правец. Имено, не е случајно тоа што Левин и по женидбата и по раѓањето на синот, кога и интимно и биолошки е веќе реализиран, повторно се плаши од себе самиот, и натаму криејќи го јажето на таванот. И ако тој само еднаш среќавајќи ја Ана во мислите ќе стравува за неа зашто смета дека Вронски не ја разбира сосема, тогаш тоа му се случува и нему, во последната сцена на самиот крај од романот. Тој останува со уверувањето дека Кити потполно го разбира. Неговите размислувања за релативноста на среќата, добрината и другите општи вредности, кои во основа носат позитивна конотација, претставуваат показатели на ставот, кој го сметаме и за ставна авторот, дека не секогаш смртта, и уште помалку самоубиството ги носат решенијата на сите проблеми. Во оваа смисла, Левин, за разлика од Ана, ѝ „дава шанса“ на онаа втора алтернатива, што подразбира да се продолжи да се живее – како можно решение на проблемите од животното значење. Доаѓајќи до сознанието за *релативноста на нештата*, смислата на неговиот живот и неговата среќа се перцепираат како остварени: „Пак ќе се лутам на коларот Иван, пак ќе се расправам, неумесно ќе ги искажувам своите мисли, ќе остане преграда меѓу свјатаја свјатих на мојата душа и другите, па дури и мојата жена, исто така неа ќе ја обвинат за својот страв, и после ќе се покајувам за тоа, исто така нема да сфатам со разумот зошто му се молам на бога, а ќе му се молам, - но мојот живот сега, целиот мој живот, независно од сè што може да се случи со мене, секој момент на тој живот – не само што не е бесмислен како порано ами има несомнена смисла на доброто, која јас имам сила да ја внесам во него?“ (482/2).

По однос на сфаќањето на Левинза среќата, односно несреќата, кое е всушност дел од покомплексното прашање за животот, односно смртта, како централно, Нана Богдановиќ смета дека: „Левин, односно Толстој одговара само на прашањето како да се живее, а не и на прашањето зошто да се живее, во што е смислата на животот. И затоа Левиновата преобразба, колку и да е со сигурен глас назначена, во општата Толстоева романсиерска постапка, се открива како недоволно стабилна. Бидејќи, во моментите кога Левин остварил полна среќа во семејниот живот, криел на таванот јаже за да не се обеси. Тоа

Толстој го соопштува пред самата епизода на преобразбата, а јажето останува скриено на таванот, со функција која не е порекната“.<sup>97</sup>

Односот на Левин кон ова прашање е дотолку позначаен зашто така се чувствува веќе постоечката блискост меѓу него и Ана Каренина. Имено, и Левин и Ана трагаат по среќа; и за двајцата љубовта е предуслов за среќа. Затоа, кога Ана ќе сфати дека љубовта исчезнува, истовремено и среќата престанува да ја има, нешто што ја води кон самоубиство. Левин пак, иако мисли дека со брачниот и семејниот живот среќата ја остварил, одеднаш сфаќа дека тоа можеби не е доволно. Затоа, и за него, одземањето на животот е потенцијална можност во секој нареден миг.

Според ова, детаљот – индиција што го засегнува корпусот прашања поврзани со релативноста на среќата, освен што учествува во индексирањето на психолошката состојба на насловната херојка, едновременно се јавува во служба и на оние романескни, наративни фактори кои, според Толстој, ја чинат „внатрешната содржина“ на романот.

### ***2.2.12.2. Љубовта спрема Серјожа – како детаљ - индиција***

Еден корпус детали – индиции, многу слично како и детаљот – рака, за свое обележано ја имаат мајчинската љубов спрема синот. Со тоа се дава висок придонес по однос на и онака богатата претстава за таа љубов.

Потесната спецификација на овој детаљ е перспективата на љубовта меѓу Ана и Вронски од гледната точка на Серјожа: „Малиот повеќе од сè друго беше пречка за нивните односи. Кога беше тој тука, ни Вронски ни Ана не само што не си дозволуваа да зборуваат за нешто што би можеле да го повторат пред сите, но тие не си допуштаа дури ни со намеци да го речат она што малиот не би го разбрал. Не се беа договарале за тоа; се утврди само по себе. Сметаа дека ќе се навредат себеси ако го измамуваат тоа дете“ (233/1).

Или: „Присуството на тоа дете предизвикуваше кај Вронски и кај Ана чувство слично на чувството на морепловец што забележува на компасот дека правецот по кој брзо се движи се разидува далеку од правецот што му треба, но да го запре тоа движење нема сили (...) Тоа дете со својот наивен поглед на животот беше компасот што им го покажуваше степенот на нивниот отклон од она што го знаеја, но не сакаа да го знаат“ (234/1).

Тенденцијата на овој детаљ – индиција е да ја потенцира уште еднаш неможноста од усогласувањето на двете љубови на насловната херојка, себезалажувањето дека традиционалните конвенции за бракот би се прекршиле во нејзиниот случај, како и непостоењето на речиси никакви поволни услови за љубовта меѓу неа и Вронски да добие легитимитет. Од друга страна пак, „пречката“ со која Серјожа се поистоветува кога се работи за односот меѓу неговата мајка и Вронски, станува своевиден поттикнувач на конечната несреќа

---

<sup>97</sup>Nana Bogdanović: „Ana Karenina“, op.cit. str. XII

на Ана. По таков, индиректен начин и овој детаљ се доближува до проблемот на среќата и несреќата и учествува во глобалната структура на романот.

### ***2.2.12.3. Односот на човекот кон животните – како детаљ – индиција***

Овој, ќе си дозволиме да го наречеме уште и „басновиден“ детаљ го има предвид метафоричното и алегоричното „присуство“ на животните во текстот и односот на човекот спрема нив.

Во таа смисла, можеби најатрактивен е впечатокот што го предизвикува кобилата на Вронски Фру – Фру. Опитниот читател, најнапред можеби инцидентно и помалку површно, а потоа сè поубедливо, ќе ја поврзува нејзината со судбината на главната херојка, Имено, мошне ефектен е коментарот на омнисцентот дека „(...) Тоа беше едно од оние животни што не зборуваат, се чини, само затоа што механичкото устројство на нивната уста не им дозволува“ (229/1). Не се останува рамнодушен ниту пред впечатокот дека кобилата ќе го скрши ‘рбетот, заради што откако ќе биде застрелана, Вронски ќе чувствува „никому потребно, но неизбришливо каење“. Кога на ова ќе се надоврзе и детаљот на забоболката на Вронски, по смртта на Ана, логично и спонтано е поврзувањето со конечната и кобна судбината на хероината.

Донекаде антропомофизираниот кобила на Вронски, заедно со солидно претставениот однос на Левин спрема кравата и ловечките кучиња на неговиот селски имот се вклопуваат во општата претстава за нужноста од хармонија во природата, за природен однос на човекот спрема животните, а на која и самиот Толстој енергично алудирал: „ (...) и го користел како индикатор за карактерот на своите јунаци, само средство со помош на кое ги открива оние нивни својства кои во контактите со луѓето не се доволно изразени, и потиснати се од општествените конвенции, судрените интереси и сложените меѓучовечки односи. Животот и животинскиот свет кои нашле место во овој роман се не само природно вкомпонирани во материјалниот живот на луѓето, туку се и во функција на изразувањето на нивниот општествен живот“.<sup>98</sup>

### ***2.2.12.4. Моралот и лажниот морал како детаљ – индиција***

Овој корпус детали – индиции, изолирани од контекстот, допуштаат да бидат претставени во нивната еволуција. Станува збор за неподобната општествена положба на Ана Каренина, која при жив маж јавно се покажува, а потоа и живее со својот љубовник, потоа неможноста да ги доведе во заемна согласност љубовта спрема синот и спрема љубовникот, нешта што го предизвикуваат најнапред нејзиниот срам, потоа нејзината „виновност“, несреќата и најпосле, нејзината смрт.

---

<sup>98</sup>Miroslava Stojnić: „Ana Karenjina Lava Tolstoja“,op.cit. str.101



Најнапред, отвореното пркосење на Ана по однос на конвенционалниот морал, ќе биде оценето вака: „- Тоа станува неприлично, - шепна една дама, покажувајќи со очи на Каренина, Вронски и нејзиниот маж“. И уште, дека таквото однесување на нашата херојка, во друштвото собрано кај кнегинката Бетски, предизвикува „непријатен впечаток“ (178/1).

Слично е доживувањето и на братот на Ана, Стива Облонски, кому ќе му припадне задачата да се обиде да издејствува развод од Алексеј Каренин, така што тој „(...) не поверува дека тој беше гласот на совеста, кој му кажуваше дека е лошо тоа што имаше намера да го прави“ (532/1). Гласот на совеста на Стјепан Арадјич е повеќе глас на општеството, што пак е во дослук со христијанските норми кои се противат на полигамијата.

Ана и самата, интимно, подолго време се обидува да се сообрази со фактот дека е „престапна“ жена. Меѓутоа, за сета реалност на новонастанатата положба станува свесна дури откако ќе се соочи со отфрленоста од општеството: „Една од целите на Ана во Русија беше да се види со синот. Од денот кога тргна од Италија, мислата за таа средба не престануваше да ја возбудува (...) Не си поставуваше прашање како ќе ја изведе таа средба. И’ се чинеше природно и просто: да се види со синот, кога ќе биде со него во ист град; но по доаѓањето во Петроград одеднаш ѝ стана јасна сегашната нејзина положба во општеството, и разбра дека ќе биде тешко да ја изведе таа средба“ (124,125/2).

Сознанието за отфрленоста на Ана од општеството се зајакнува по писмото од грофицата Лидија Ивановна, кога ќе одбие да ѝ помогне на Ана да се сретне со синот: „Ана се чувствуваше понижена и навредена, но разбираше дека грофицата Лидија Ивановна, од своја гледна точка има право“ (126/2).

Исто значење искажува и детаљот – индиција кога кнегинката Бетси поблаго, но сепак, ќе ѝ укаже на Ана на нејзиниот неподобен општествен третман: „Кнегињата Бетси молеше да ја извинат што не дошла кај нив да се прости; била болна, но ја молеше Ана да дојде кај неа меѓу шест и пол и девет часот. Вронски погледна во Ана при ова определување на времето, што покажуваше дека беа преземени мерки таа со никого да не се сретне. Но Ана како да не го забележи тоа“ (138/2).

Отворено неприфаќање Ана доживува во петроградската опера: „Јас наоѓам дека е тоа ниско и одвратно, и мадам Картасова немаше никакво право (...) – Има ли попакосно суштество од оваа Картасова? (...) Мажот ми ми раскажуваше... Ја навредила Каренина. Нејзиниот маж започнал од својата ложа да разговара со Каренина, а Картасова му направила сцена. Велат дека гласно рекла нешто и излегла“ (146/2).

Моралот, односно лажниот морал, како детаљ – индиција е во функција на претставување на положбата на херојката од општествена перспектива. Во обилната нарација се наидува на уште еден таков детаљ, кој меѓутоа, објективно ја претставува комплицираната положба на хероината. Станува збор за ставот на кнегинката Мјагкаја, изразен во реплика упатена до Стива, братот на Ана: „- Таа го направи тоа што сите, освен мене, го прават, но го кријат. Таа

не сакаше да лаже, и прекрасно направи. И уште подобро направи што го остави тој ваш малоумен зет. Простете. Сите зборуваат дека е тој паметен, само јас тврдев дека е глупав. Сега, кога се поврза со Лидија Ивановна и со Landau сите велат дека е малоумен, а јас пак би сакала да не се согласувам со сите, но овој пат не можам да не се согласам (...) Но работата не во тоа ами во ова: што Лидија – јас многу ја сакам, но главата не ѝ е на свое место – сега се нафрлила на тој Landau, и без него сега ни кај неа ни кај Алексеј Александрович ништо не може да се реши; и така судбината на вашата сестра е сега во рацете на тој Landau, инаку гроф Беззубов“ (370,371/2). Освен со објективност по однос на положбата на Ана Каренина, овој детаљ – индиција ја имплицира и карикатурноста на високото руско општество, до тој степен што извесни народни отпадници длабоко навлегуваат во неговите пори и го деградираат. Освен тоа, карикатурноста во овој детаљ го предочува и болниот преод од феудализам во капитализам, едновремено потенцирајќи ја трагичноста на судбината на Ана.

### ***2.2.12.5. Прогресивното во животот на руската жена како детаљ – индиција***

Овој корпус детали – индиции за свое обележано го има антитрадиционализмот во однесувањето на главната херојка. Тие се јавуваат во различни значенски нијанси.

Потретот на Ана Каренина открива жена која живее во аристократска средина и одгледана во типичен традиционалистички дух, кој и самата го негувала сè до инцидентното пренасочување на тековите во нејзиниот личен живот. Промените што хероината ќе ги претрпи на интимен план, благодарение на љубовта со Вронски се рефлектираат и на планот на нејзините сфаќања и однесување. Љубовта станува смисла на нејзиниот до тогаш не многу радосен живот. Во духот на својот морал што го наследила токму од традицијата, со силата на својата љубов, Ана Каренина ќе му се спротивстави на општеството, во што и се состои нејзината трагика и големина. Зашто имено, судирот на единката со колективот резултира со пораз на единката – тоа е еден од основните закони на реализмот.<sup>99</sup> Судирот на Ана е всушност спротивставување на традиционалистичкиот морал што во лажен облик е практикуван од претставниците на благородништвото, кои се обидуваат да ја постават хероината на срамен столб. Спротивставувајќи му се и на општеството и на лажниот морал Ана практично се оддалечува од нив, прифаќајќи некои нови принципи кон кои натаму ќе се придржува, но не со силата на однапред определените напишани закони туку по душа, зашто само така ќе може да се реализира вистинската себе.

Во функција на тој судир и новите принципи се и деталите – индиции кои нив ги имплицираат.

---

<sup>99</sup>Види: Атанас Вангелов: „Исказот и стварноста“, *op.cit.* стр. 297

Така, кога Дарја Александровна ќе ја посети Ана во Воздвиженско, на имотот на Вронски, ќе има прилика да забележи нови аспекти во карактерот на драгата пријателка: „(...) Беше најмногу зачудена од промената што станала со познатата и сакана Ана. Друга, помалку внимателна жена, која не ја познавала од порано Ана, особено ако не размислувала за сè она за кое Дарја Александровна размислуваше во време на патувањето, не би забележала ништо особено кај Ана. А сега Доли беше изненадена од онаа привремена убавина, која кај жените се гледа само во моментите на љубов, а која таа сега ја виде на лицето од Ана. Сè на тоа лице, определените дупчиња на образите и брадата, склопот на усните, насмевката која како да зрачеше околу лицето, сјајот во очите, грациозноста и брзината на движењата, звукот на нејзиниот глас, уште повеќе начинот на кој луто – умилно му одговори на Весловски на неговото барање дозвола да се качи на нејзиниот коњ и да го научи на галоп со десната нога, сето тоа беше многу привлечно. Изгледаше дека Ана сама го знае сето тоа и се радува“ (224/2). Доли има доблест да ја види привлечноста на вљубената Ана, за потоа, и покрај закоравениот конзервативизам на кој е воспитана, и самата, премолчано да ја оправда постапката на херојката: „Апстрактно теоретски, таа не само што ја оправдуваше, ами и ја одобруваше постапката на Ана. Како воопшто беспрекорно моралните жени, изморени од еднообразието на моралниот живот, таа одделу не само што ја проштаваше грешната љубов, ами дури ѝ позавидуваше. Освен тоа, таа од срце ја сакаше Ана. Но, во стварноста, во вистинскиот живот, кога ја виде Ана меѓу овие туѓи луѓе, со нивниот убав и за Дарја Александровна толку нов тон, ѝ дојде незгодно“ (236/2).

Овие детали – индиции отвораат можност за диференцијација меѓу Ана од една и Доли, од друга страна – како жени и нивниот однос спрема љубовта и традицијата. Ана е жена која спонтано се сообразува со љубота, додека Доли пак, оправдувајќи ја постапката на Ана, дури ѝ завидува и во своите размислувања копнее по неверство, иако веројатно нема храброст да го направи. Во таа смисла, но и по однос на прашањето за жената како родилка на децата на својот маж и нивна негувателка, но и по однос на образованоста на жената и проширувањето на дијапазонот на интереси, Доли е традиционален тип жена, додека Ана е претставник на новото, кое допрва треба да го трасира својот пат. Потврда за тоа е и наредниот детаљ – индиција: „- Ти велиш дека тоа не чини? Но треба да се размисли, - продолжи таа. – Ти ја забораваш мојата положба, Како можам јас да сакам деца? Не зборувам за маките, јас не се плашам од нив, но помисли си, чии ќе бидат моите деца? Несреќни деца кои ќе носат туѓо име. Со самото свое раѓање тие се поставени во положба да мораат да се срамат за својата мајка, својот татко и своето раѓање (...) – Зошто ми е даден разумот ако не го употревам за тоа да не создавам несреќници? (...) – И јас секогаш би се чувствуваала виновна пред тие несреќни деца, - рече таа. – Ако ги нема не се несреќни, а ако се несреќни, тогаш јас самата сум виновна за тоа (...) За тебе прашањето се поставува: дали сакаш да немаш повеќе деца; а за мене: дали сакам да ги имам. А тука разликата е голема. Ќе разбереш дека во

мојата положба не можам тоа да го сакам. Дарја Александровна не одговараше. Таа одеднаш почувствува дека Ана ѝ стана далечна и дека меѓу нив постојат прашања по кои тие никогаш нема да се согласат, и за кои е подобро никогаш да не се зборува“ (257,258/2). Овде уште повеќе се продлабочува јазот меѓу Доли и Ана, т.е. меѓу старото и новото. Освен тоа, овде се имплицирани и новините што ги носи ликот на Ана.

По таков начин, детаљот – индиција уште еднаш ја потврдува посредничката улога што ја има: тој е своевиден премостувач меѓу „психичките“ детали и оние што учествуваат во организацијата на општата романескна структура.

Детаљот – индиција го подразбира прогресивното и по однос на образованоста и широкиот дијапазон на интереси на насловната херојка. Таа е доволно подготвена за да разговара со архитектот кој ја проектира болницата, чиј финансиер е Вронски: „- Фронтот пак доаѓа пониско, - ѝ одговори тој на Ана, која го праша во што е работата. – Јас велев дека треба темелот повисоко да се подигне – рече Ана (...) – Мене многу ме интересира тоа, - му одговори Ана на Свијажски, кој искажа чудење поради нејзините познавања на архитектурата“ (238/2).

Дека Ана е „поинаква“ од жените на своето време и својата класа се дознава и од разговорот меѓу Стива и Левин, кога Стјепан Аркадјич го подготвува пријателот за неговата прва и единствена средба со Ана во Москва: „- Таа има ќерка; сигурно со неа е зафатена? – рече Левин. – Ти, ми се чини, секоја жена ја замислуваш како женка, како квачка, - рече Стјепан Аркадјич. – Spreма тебе ако е зафатена, тогаш со ништо друго, освен со деца. Својата ќерка таа прекрасно ја воспитува (...) Ана пред сè е зафатена со тоа што пишува. Гледам дека иронично се потсмевнуваш, но се лажеш. Таа пишува детаска книга (...) Сега ти мислиш дека таа е жена писател? Ни најмалку. Таа пред сè е жена со срце.“ (327/2).

Оттука, се чини, можно е, ликовите во романот да се подведат според дистинкцијата на која ги подложивме Доли и Ана – на приврзаници на традиционализмот и на такви кои по низа свои белези веќе се оддалечуваат од него. Притоа, очигледно е дека во „втората група“, освен Ана и Стива, би се вброил уште и Вронски.\*

### **2.2.13. Детали – односи**

---

\* Во оваа диференцијација (=групирање) на ликовите во романот, сепак, треба да се има предвид дека, таа е најмногу полезна по однос на заокружувањето на портретот на насловната херојка, а за што свој удел имаат и деталите – индиции, кои, едновременно, партиципираат и во глобалната структура на романот. Впрочем, не смее да се заборава дека, сите ликови се тука за да придонесат во нејзиниот портрет, и во случајов, да се потенцира нејзината прогресивност по однос на низа теми, проблеми и дилеми со кои се соочувал Толстој, односно рускиот човек (главно од благородничките кругови) во втората половина на 19-от век.

Оваа е пообемна група детали, која влегува во рамките на „функционалниот“ тип и заедно со „портретистичките“ („физички“ и „психички“) и доблестите и индициите придонесува за оформување на портретот на Ана Каренина. Станува збор за детали што го подразбираат односот на хероината спрема љубовникот, спрема мажот и синот.

Односот на Ана спрема синот во досегашната анализа го сведовме на заедничкиот именител – мајчинска љубов. Односите спрема Вронски и Каренин пак, бараат да бидат определени со соодветен глагол. Притоа, се ползуваме со придобивките од експертите на Цветан Тодоров<sup>\*\*</sup> и Алжирадес Греимас<sup>\*\*\*</sup> по однос на ликот.

Резултатите од овие две експертиси, придонесуваат за тоа, во нашата анализа, суштината на односите на Ана Каренина со љубовникот и мажот да се сведат на одделни глаголи. Имено, ако еден од „прироците на базата“, т.е. „прави“ (според Тодоров) во Толстоевиот роман е желбата, тогаш според „правилата на деривацијата“, односот на Ана кон Вронски ќе биде определен со глаголот „сака“ (т.е. „љуби“). Односот на Ана кон Алексеј Каренин пак, ќе се детерминира со глаголот „мрази“ (т.е. не љуби). Ако пак љубовта, т.е. „прави“ во Греимасовска смисла на зборот како дејство, порака што подразбира испраќач и примач е „прирок на базата“, т.е. еден елемент – мотив кој се вклучува во општата структура на романот, тогаш потребата на Ана да љуби некој кој овде се вика Вронски е едновремено „прирокна базата“. Омразата

---

<sup>\*\*</sup> Цветан Тодоров за определувањето на односите меѓу ликовите во текстот го користи терминот „значимост“, кој во литературните истражувања го воведуваат руските формалисти. „Значимоста (или функцијата) на еден елемент на делото е неговата можност да влезе во сооднос со други елементи на тоа дело и со делото во целост“, вели Цветан Тодоров. Во таа смисла, ако една од функциите, т.е. значимоста на деталот во едно литературно дело се состои во неговото учество во конституцијата на ликовите, консеквентно, интегралното поимење на ликот ќе биде условено и од неговиот однос спрема другите ликови во делото. Притоа, Тодоров подвлекува дека „проучувањето на ликот поставя проблеми кои се далеку од тоа да бидат решени. Ќе запреме на еден тип ликови кои се релативно проучени: станува збор за ликовите за кои се дава исцрпна карактеризација врз основа на неговите односи со другите ликови. Не треба да се мисли, истакнува натаму Тодоров, дека, со фактот што значимоста на секој елемент на дадено дело е еквивалент на на збирот на неговите односи со другите, секој лик во целост се дефинира преку неговите односи со другите ликови“. Натаму, Тодоров вели дека, „(...) постојат т.н. ‘прироци на базата’, така што односите меѓу ликовите во секое раскажување можат секогаш да се сведат на мал број оти таа мрежа на односи има функционална улога во структурата на делото“. Како што тврди Тодоров, од тие „прироци на базата“ кои секогаш се во мал број, можат да се изведат сите други односи преку т.н. „правила на изведувањето“ (=деривацијата) и тоа: „правило опозиција“ и „правило пасив“. Овие правила Тодоров ги доведува во тесна врска со „правилото дејство“, кое инаку придонесува „(...) да се опише движењето на тие односи и оттаму, движењето на раскажувањето“. Види: Цветан Тодоров: „Категории на литературното раскажување“, во книгата „Теорија на прозата“, op.cit., стр. 180, 193, 194 и 199.

<sup>\*\*\*</sup> Многу слично на Тодоров, Алжирадес Греимас, зборувајќи за двете рамништа на една наративна граматика, посочува постоење на синтаксичка операција на ниво на длабинска и синтаксичко ‘прави’ на ниво на површинска структура“. Според Греимас, ова „прави“ во процесот на комуникацијата и при преодот од длабинско на површинско рамниште добива форма на прост наративен исказ, кој гласи: НИ=Ф (А). Во овој наративен исказ, „прави“ е назначено како функција, а подметот на „прави“ како актант. Натаму, ова „прави“ добива потесна спецификација во глаголот „сака“, кој пак, потесно се специфицира преку глаголите „знае“ и „може“. Види: Алжирадес Греимас: „Елементи на една наративна граматика“, во книгата „Теорија на прозата“, op.cit., Скопје, 1996, стр.106.

кон Каренин, од друга страна, е прирок кој, определувајќи еден однос меѓу ликови во романот е дериват на правилото на опозицијата. Љубовта на Ана спрема Вронски, т.е. нејзиното „љуби“ по однос на Вронски го определуваме како „прирок на базата“, зашто тоа „љубење“ е не само двигател на дејството, ами од тоа „љуби“ зависат и односот на Ана кон другите ликови. Натаму, ако односот меѓу Ана и Вронски се определува со глаголот „љуби“, тогаш при тој однос Ана е адресант, а Вронски адресат. Ако овој ист однос го третираме како детаљ, тогаш следува дека овој детаљ – однос имплицира љубов, т.е. љубење, и тоа со различен степен на појавност и интензитет, заедно со неколку пропратни (и нужни) појави (какви што се љубомората и омразата заради љубов), што се последица на тоа љубење.

Така, при средбата на Ана и Вронски во Москва, во домот на Облонските, каде што Вронски всушност доаѓа да ја види Ана со која првпат се сретна на железничката станица, тогаш нешто „одеднаш трепна во нејзиното срце“ (98/1). Зајакнувањето на „љуби“ на Ана по однос на Вронски (кое ние го третираме како детаљ – однос) се случува и покрај противењето на нејзината волја и нејзините сфаќања за моралот: „Дојдов да ви кажам дека тоа треба да се прекине. Јас никогаш и пред никого не сум црвенеела, а вие ме присилувате да се чувствувам виновна за нешто“ (176/1).

Во анализата на детаљот – однос: Ана спрема Вронски паѓа во очи развојниот пат на „грешната“ љубов што завршува со самоубиство на онаа што љуби. Љубовта се интензивира со сета своја искреност и длабочина и покрај условите во кои егзистира и покрај отфрленоста од општеството. Мошне често, придружник на „љуби“ на Ана е љубомората. И тоа би била природна состојба сè додека љубомората (инаку имплицирана во детаљот – око и детаљот – рака) не прерасне во преокупација на хероината по однос на однесувањето на Вронски и не ја доведе до нејзиниот фатален крај.

Развојот на љубовта на Ана кон Вронски, кое го определивме со глаголот „љуби“ има неколку впечатливи примероци во детаљот – однос. Имено, оваа љубов ќе добие нов квалитет по прошката од Каренин и по породувањето на Ана, кога таа, Вронски и нивното вонбрачно девојче ќе заминат во Италија: „Колку повеќе го запознаваше Вронски, толку повеќе го сакаше. Таа го сакаше заради него самиот и заради неговата љубов кон неа. Полната власт над него постојано ја радуваше. Неговата близост секогаш ѝ беше пријатна. Сите црти на неговиот карактер, кои сè повеќе ги запознаваше, беа за неа неизмерно мили. Неговата надворешност, изменета со цивилна облека, беше за неа привлечна како за млада вљубена девојка. Во сето она што тој го говореше, мислеше и работеше таа гледаше нешто особено благородно и возвишено. Нејзиниот восхит многу ја плашеше: таа бараше но не можеше во него да најде нешто што не е прекрасно. Таа не смееше да го искаже сознанието за својата ништожност во споредба со него. И се чинеше дека ќе престане да ја сака, ако би го разбрал тоа, а таа сега од ништо повеќе не се плашеше, одошто ако би ја изгубила неговата љубов“ (40,41/2). „Љуби“ на Ана кон Вронски овде го достигнува својот дострел, тука тоа има најголем интензитет.

Натаму низ нарацијата пак, доаѓа до израз постепената трансформација најпрво во љубомора, која во почетокот е само пропратна појава, за потоа да прерасне во опсесија, што пак ја иницира втората трансформација на „љуби“ во „мрази“. Ова „мрази“ натаму, ја провоцира потребата од одмазда и потоа смрт, како единствено, според главната херојка решение за надминување на неподносливата состојба. Ваквата трансформација се реализира низ неколку детали – односи:

„Убавата дадијарка, чија глава му служеше на Вронски како модел за неговата слика, беше единствена тајна болка во животот на Ана. Сликајќи ја, Вронски се љубуваше на нејзината убавина и средновековност, и Ана не смееше пред себеси да признае дека се плаши да биде љубоморна на таа дадијарка и затоа особено беше нежна и ја разгалуваше и неа и нејзиниот мал син“ (44,45/2). Овде станува збор за процесот на бавна трансформација на љубовта во љубомора, која сè уште е контролирана.

„Да, тоа е тој, рече, погледна во сликата на Вронски, и одеднаш се сети кој е причината за нејзината сегашна мака. Целото ова утро таа ниеднаш не се сети за него. Но сега, кога го виде неговото гордо, благородно, толку познато и мило лице, одеднаш почувствува неочекуван прилив на љубов кон него. – Но каде е тој? Како може да ме остава сама со моите страдања?, - одеднаш си помисли со чувство на прекор, заборавајќи дека самата криеше од него сè што се однесува до синот“ (135/2). Љубовта и латентната љубомора се белег на овој детаљ – однос.

Ана, како мудра жена ја чувствува потребата на Вронски да комуницира со светот и сè почесто да биде надвор од дома. Затоа, таа, и покрај својата љубомора и покрај стравот да не биде напуштена, „презема мерки“ да го задржи покрај себе:

„Но сепак, главна грижа ѝ беше таа самата – колку му е самата драга на Вронски, колку може да му замени сè што оставил. Вронски ја ценеше таа нејзина желба која стана единствената смисла на нејзиниот живот, - не само да му се допаѓа и да му служи, но во исто време го мачеа љубовните мрежи со кои таа гледаше да го исплетка. Колку повеќе време проаѓаше, и колку повеќе се гледаше сплеткан од тие мрежи, сè повеќе сакаше, не да излезе од нив, ами да испроба дали тие пречат на неговата слобода“ (263/2).

Определувајќи се за слободата, како обид да ѝ пркоси на Ана, на нејзината посесивност и љубомора, Вронски со таквиот свој однос ја провоцира омразата на Ана и потребата да се одмазди. „Мрази“ кон Вронски е сосема поразлично од „мрази“ кон Каренин: првото е резултат на преобразбата на љубовта во омраза, зашто љубовта немала услови за нормален развој, а второто произлегува од рамнодушноста, од свеста за „нељубењето“ и одбивноста спрема човекот, кон кого, и покрај сите напрегања и обиди, и покрај заедничкиот живот, не успеала да го засака.

Трансформацијата на „љуби“ во „мрази“ на Ана по однос на Вронски, ја предизвикува потребата од смрт. За Ана животот има смисла само кога е исполнет со љубов: „Значи сè е свршено. И смртта како единствено средство да

се врати во неговото срце љубовта кон неа, средство да го казни и да постигне победа во борбата што во неа лошиот дух, сместен во нејзиното срце, ја водеше кон него, - јасно и живо излезе пред неа. Сега сè е сеедно: ќе оди или нема да оди во Воздвиженско, ќе добие или нема да добие развод од мажот – сè е непотребно. Потребно е само едно – да го казни. Кога си тури обична доза опиум и помисли: треба само да се испие целото шишенце и да се умре, тоа ѝ се стори така лесно и просто, што одново со наслада почна да си мисли како тој ќе се измачува ќе се кае и ќе го сака нејзиниот спомен кога веќе ќе биде доцна“ (396/2).

Експлицитен израз на омразата и потребата од одмазда наоѓаме во оној момент од нарацијата кога Ана веќе се упатува во преградките на својата смрт: „Кога е така, знам што треба да правам, - рече таа, и чувствувајќи дека во неа се крева неопределена лутина и потреба од одмазда, се стрча горе. – Ќе одам сама кај него. Пред да отпатувам засекогаш сакам сè да му кажам. Никогаш никого не сум мразела како тој човек! – си мислеше. Кога ја забележа неговата шапка на закачалката, се стресе од одвратност. Не ѝ доаѓаше до свеста дека неговата телеграма е одговор на нејзината телеграма и дека тој сè уште тогаш го немал добиено нејзиното писмо (...) - Да, треба да се оди колку што се може побрзо - си рече во себе, уште не знаејќи каде. Сакаше колку што може побрзо да избега од чувствата што ја обземаа во оваа ужасна куќа. Слугите, сидиштата, предметите во оваа куќа – сето тоа во неа предизвикуваше одвратност, и злобност ја притискаше со некаква тежина. -Да, треба да се оди на железничката станица“ (408/2).

Односот на Ана спрема Вронски е, во својата основа обележан од глаголот „љуби“ (=сака), како заеднички именител на овој корпус детали, кој својата специфичност „ја заработува“ со двократната трансформација во „е љубоморна“ и потоа во „мрази“ и „се одмаздува“. Ваквиот тек, односно развој на деталите ја претпоставува смртта како единствена можност за „одделување“ од животот, во кој љубовта престанала да постои.

Прашањето за љубовта и омразата, животот и смртта е, меѓу другото, само дел од бинарните опозиции што се имплицирани во т.н. детали – мотиви што учествуваат во општата структура на романот.

За групата детали пак, кои го подразбираат односот на хероината спрема мажот, веќе се кажа, заеднички именител е глаголот „мрази“.\* Пред Ана да стане свесна за ова „мрази“ по однос на Каренин, тоа егзистирало во форма на рамнодушност и било пренебрегнувано, или можеби подобро компензирано со огромното внимание и љубов што таа му ги посветувала на синот Серјожа. Било потребно да се случи она што се случило во Москва – Ана да се сретне со Вронски и да почне да се вљубува во него, за таа да стане свесна за својата рамнодушност спрема мажот. Таа рамнодушност постепено ќе се преобрази во одбивност кон Каренин, за тоа пак, да го „предизвика“ конечното „мрази“.

---

\* „Мрази“ е опонентен прирок на „прирокот на базата“ „љуби“ (како „прирок на желбата“). Всушност, „мрази“, според едно од правилата на деривацијата, т.е. според правилото на опозицијата е изведено од еден од „прироците на базата“.



Имено, пристигнувајќи од Москва во Петроград, кога на железничката станица ќе го здогледа Каренин, Ана ќе помисли: „Ах, боже мој! Зошто ушите му станале такви?“ (133/1). Ушите на Алексеј Каренин се показател на рамнодушноста на Ана, за која дотогаш таа и не била свесна, а за да почне постепено да преоѓа во одбивност: „Ах, те молам, не крши ги прстите, јас тоа толку не го сакам“ (185/1). Ушите и „кршењето на прстите“ се портретистички детали по однос на Каренин, кои Толстој ги употребува за да ја карактеризира рамнодушноста, односно одбивноста на Ана спрема него. Во таа смисла, Нана Богдановиќ ќе истакне: „Толстој открива уште една насока на навестувањето: физичката одбивност е осознаена пред емоционалното разидување или: сомнежот во емоционалната вредност се открива во физичката“<sup>100</sup>

Одбивноста по однос на Каренин се интензивира во епизодата на коњските трки, каде што учествува Вронски: „Големата шапка (...) му ги притискаше крајчињата од ушите. Ана ги знаеше сите тие движења и сите тие ѝ беа одвратни. - Само честољубивоста, само желбата за успех – тоа е сè што се наоѓа во неговата душа, - мислеше таа, - а високите стремежи, љубовта кон просветувањето, религијата, сето тоа се само орудија преку нив да успее (...) Ана го слушаше неговиот тенок рамен глас, не пропуштајќи ни еден збор, и секој збор ѝ се чинеше фалшлив и со болка ѝ го параше увото (...) Таа се измачуваше од страв за Вронски, но уште повеќе се измачуваше од немолкливиот, како што ѝ се чинеше, звук на тенкиот глас на мажот со познатите интонации“ (259,260/1). Овој момент од нарацијата е од особено значење по однос на детаљот – однос што го маркира односот на херојата спрема мажот. Имено, токму овде се случува една смисловна трансформација во тој однос, кога одбивноста кон мажот прераснува во омраза. По таков начин, „мрази“ по однос на мажот ја почнува својата егзистенција во Ана: „Јас сум лоша жена, јас сум пропадната жена, - мислеше таа - но, јас не љубам да лажам, јас не поднесувам лага, а неговата храна е лага. Тој сè знае, сè гледа; што ли чувствува кога може толку спокојно да зборува? Кога би ме убил, кога би го убил Вронски, јас би го почитала. Но не, нему му се нужни само лагата и пристојноста“ (260/1).

„Мрази“ на Ана по однос на Каренин доживува привремена трансформација во „почитување“, тогаш кога таа е болна и кога тој ѝ го простува неверството. Станува збор за оној дел од нарацијата, технички обележан со крај на првиот том, кога Ана е на чекор пред смртта и кога ѝ е неизмерно потребно спокојно да умре. Сепак, смртта се случува на крајот на вториот том, кога се „исполнети“ сите услови за тој чин. Сега за сега, доволна е привремената смиреност на херојката, кога таа е дури и благодарна на

<sup>100</sup>Nana Bogdanović: „Ana Karenjina“, op.cit. str. IV

\*Во оваа одломка, освен омразата кон мажот, имплициран е и општествениот став спрема неверството на жената. Во таквите ситуации, според благородничкиот менталитет, во руската култура се практикувал двобојот како најприфатлива алтернатива за „исчистување“ на калта фрлена во лицето не само на жената туку и на целото нејзино семејство. Каренин меѓутоа, нема ниту храброст ниту способност да го предизвика Вронски на двобој, така што „мрази“ на Ана по однос на него е интензивирани уште и со непочитување на неговата личност.

великодушнoста на Каренин: „Тој стoеше на коленици и положувајќи ја главата на превојот од нејзината рака, што го гореше со оган низ кошулата, плачеше како дете. Таа ја прегрна неговата прокелавена глава, му се приближи и со предизвикувачка гордост ги крена очите нагоре: - Еве, знаев јас. Сега збогум, збогум на сите“ (512/1). Сепак, почитта спрема великодушнoста на мажот е од краток век, зашто набргу, по оздравувањето, старите чувства на одбојност и омраза кон него повторно ја обземаат: „Како и секогаш кога го виѓаваше мажот, живнатоста на лицето одеднаш ѝ исчезна – таа ја наведна главата и неспокојно се сврте кон Бетси“ (523/1).

Процесот на отуѓување од мажот и силната омраза кон него не само што се присутни туку и зајакнуваат во натамошниот тек на раскажувањето. За илустрација, посочуваме два примерока на деталите – односи. Едниот е при кратката средба меѓу сопружниците, кога Ана по заминувањето од домот на Каренин по подолго време успева да „украде“ неколку минути за средба со синот: „Иако таа пред малку зборуваше дека е подобар од неа, во време на брзиот поглед со кој ја опфати целата негова фигура, со сите подробности, неа ја обзеде чувство на одвратност и лутина кон него заради синот“ (133/2). Вториот детаљ – однос го подразбира „мрази“ на Ана, кое по однос на Каренин останува интензивно дури и тогаш кога таа заминува во смрт. Возејќи се кон железничката станица, Ана замислува што би се случилокога би добила развод на бракот и одеднаш се присетува на Каренин: „Да речеме, добивам развод на бракот, Алексеј Александрович ми го дава Серјожа и јас се венчавам со Вронски. Кога се сети за Алексеј Александрович, веднаш со чудна живост го замисли пред себе како жив, со неговите кратки, безживотни, изгаснати очи, сини жили на белите раце, со тоновите, и пукањето на прстите, и се сети на чувството кое беше меѓу нив и кое исто така се викаше љубов, таа се стресе од одвратност“ (411/2).

Еволуцијата на чувствата на Ана по однос на мажот, кои се генерално дефинирани со глаголот „мрази“, во разложена форма, ја поминува трасата: рамнодушност – одбивност – одвратност, за најпосле во миговите на силна нервна напругнатост, кога таа сè повеќе ѝ се доближува на смртта, нејзиното „мрази“ го намалува интензитетот и се „враќа“ на претходната состојба на одвратност.

### ***2.2.13.1. „Обратните“ детали - односи***

Основна задача на нашата анализа е проучувањето на улогата на деталите кои придонесуваат за оформување на портретот на насловната херојка. Во таа смисла си „дозволивме“ како детали да ги третираме односите на Ана Каренина спрема љубовниот и мажот, и притоа, според општоприфатените правила во наратологијата (беа искористени резултатите од експертите на Цветан Тодоров и Алжирадес Греимас) да ги сведеме на глаголите „љуби“, односно „мрази“. Ги исползувавме начелата на „дериwација на лик“ и

функционалноста на синтаксичкото „прави“ на Греимас, кое има свој испраќач и примач.

Во обидот ( и амбицијата) да се даде тотален увид во ликот на Ана Каренина, пристапуваме кон третман и на „обратните“ односи на љубовникот и мажот, нотирајќи ги како детали. Во овој случај, поткрепа наоѓаме во актуелизацијата на т.н. „правило – пасив“, според Цвета Тодоров, според кој (...) минувањето од активна во пасивна форма (...) можеме да го наречеме правило на пасивот“.<sup>101</sup> И според Греимас, овие односи имаат аналогно толкување, така што адресантот и адресатот би ги смениле улогите.

Оттука, „љуби“ на Вронски по однос на Ана не е истиот „прирок на базата“ како „љуби“ на Ана по однос на Вронски, ниту пак, како таков е опфатен од „правилото на опозицијата“. Според „правилото пасив“ на Тодоров, „Ана го љуби Вронски“, но и „Вронски ја љуби Ана“, т.е. „Ана е љубена од Вронски“. „Љуби“ на Вронски по однос на Ана е пасивна варијантата на „љуби“ на Ана по однос на Вронски, како „прирок на базата“.

И овој, „обратен“ однос подразбира „трансформација на ликот“, сега на ликот на Вронски, кој покажува различни нијанси на чувствата и промени на односот спрема Ана.

Основен белег на односот на Вронски кон Ана е исто така љубовта. И овде заеднички именител е глаголот „љуби“ (=е љубена, како пасивна варијанта на „љуби“ на Ана), кој низ нарацијата доживува своевидни трансформации во други глаголи. Анализата на овој однос како детаљ допушта да се заземе објективен став спрема положбата на главната херојка од една страна и поблиско определување на ликот на Вронски, од друга.

„Љуби“ на Вронски по однос на Ана има свој „развоен пат“: најнапред, иницијација на љубовта спрема веќе омажена жена и мајка на еден син, потоа интензивирање на таа љубов, па потреба од заеднички живот, колебање и решавачки чин: дали да остане ситуацијата и натаму недефинирана или да се откаже од сè што претходно постигнал, за после болеста на Ана да дојде до сознанието дека сепак, неизмерно ја љуби. Наративниот материјал од вториот том на романот по однос на љубовта на Вронски спрема Ана донесува неочекуван пресврт: оладување, намалување на интензитетот на неговата љубов, кој всушност и не е намален ами само е надмината првичната еуфорија, заедно со неможноста таа нивна љубов да се канализира во нормален секојдневен животен тек. После самоубиството на Ана, Вронски ќе остане потполно скршен, безживотен и несреќен човек.

Овој, „обратен“ детаљ – однос го илустрираме преку неколку репрезентативни примероци.

Зародишот на љубовта на Вронски спрема Ана е содржан во една негова реплика: „ - Вие знаете, јас патувам за да бидам таму каде што сте вие, - рече тој, - јас не можам поинаку“ (131/1).

---

<sup>101</sup> Цветан Тодоров: „Категории на литературното истражување“, во „Теорија на прозата“, op.cit. стр.196

И покрај општествената неприфатеност на љубовта меѓу Ана и Вронски, сепак, кај него, љубовното чувство постојано зајакнува. Тоа е придружено и од почитта кон жената, чиј врвен животен идеал е љубовта и која умее да се бори за себе и вистината. За него Ана е „(...) чесна жена што му ја подарила својата љубов, и тој, ја љубеше, и затоа таа беше за него жена достојна за такво и уште поголемо уважување отколку законитата жена. Тој поскоро би дал да му се пресече раката отколку што би дозволил со збор, со намек не само да не ја навреди, туку да не ѝ го укаже тоа уважување, на кое може да смета само една жена. Односот кон друштвото беше исто така јасен (...) Тој беше готов да ги натера да молчат оние што зборуваа и да ја уважуваат непостојаната чест на жената што ја љубеше“ (380/1).

Службата или љубовта е прашање на интимна дилема. Вронски, во себе, се определува за љубовта. „(...) Честољубивоста беше одамнешен сон на неговото детство и младешко време – сон што не го признаваше во себе, но кој беше толку силен што и сега таа страст се бореше со неговата љубов (...) Неговата врска со Каренина (...) го успокои привремено црвецот на честољубивоста, но пред една недела тој црвец се разбуди со нова сила (...) Останувајќи на служба ништо не губам. - Таа самата рече дека не сака да ја измени својата положба. А јас со нејзината љубов не можам да му завидувам на Серпуковски. И усукувајќи ги со бавно движење мустаќите, тој стана од масата и помина по собата“ (381,382/1).

Слабењето на интензитетот на љубовта на Вронски кон Ана настапува набргу по сознанието дека таа целосно му се „предала“, станувајќи уште и љубоморна: „Тие настапи на љубомора, што во последно време, сè почесто наидуваа кај неа, го вџашуваа, и колку и да се трудеше да го крие тоа, го оладуваа кон неа, и покрај тоа што знаеше дека причината за љубомората беше љубовта кон него. Колку пати тој си велеше дека нејзината љубов е среќа; и еве таа го љубеше како што може да љуби жена кај која љубовта ги претегнала сите блага на светот – и тој беше многу подалеку од среќата, отколку кога тргна за Москва. Тогаш тој се сметаше себеси нереќен, но среќата беше напред, сега пак чувствуваше дека поубавата среќа беше беќе останала назад“ (445/1). Овој послаб интензитет на љубовта на Вронски спрема Ана е од привремен карактер, зашто во болеста на Ана, кога таа е на чекор од смртта, љубовта кон неа за Вронски станува единствена смисла на неговиот живот, така што тој дури се обидува и да се самоубие, наоѓајќи дека тој е виновникот за нејзината несреќа. Во тие критични мигови, Вронски ќе помисли: „Уште еднаш да ја видам и после да се закопам, да умрам,“ (538/1).

Љубовта на Вронски кон Ана ќе егзистира со сета своја полнотија сè до моментите кога Ана се наоѓа во костец со општеството, сè додека, станувајќи свесна за загубата на синот, во љубовта кон Вронски наоѓа единствен светол

---

\* Во оваа смисла, Вронски се доближува до Ана и Левин, по однос на нивниот став дека ако љубовта ја нема, животот ја губи својата смисла. Впрочем, веќе се рече дека секој лик го има во Ана, така што во овој случај, станува збор за Вронски во Ана.

излез. Тогаш започнува нивното разидување што ќе се покаже фатално за Ана и трагично за Вронски.

Сè повеќе чувствувајќи ја тежината на својата положба, Ана ќе се обиде дури и отворено да му пркоси на светот во кој за неа нема место, зашто за нејзината постапка нема оправдување. Тогаш Вронски „(...) Чувствуваше како во исто време, неговото почитување кон неа се намалува, а свеста за нејзината убавина се зголемува“ (141/2).

Објективно набљудувајќи ја тешката ситуација во која Ана се наоѓа, Вронски ќе направи обид за легализирање на нивната врска, и наспроти нејзината горделивост, за што причината е, како што сметала таа, откажувањето од синот. „Оладеноста“ на Вронски стапува на сила: „Јас со ништо не сум виновен пред неа – си мислеше тој. – Ако сака себеси да се казнува, толку полошо за неа. Но, излегувајќи, му се стори дека таа рече нешто, и срцето одеднаш му потрепери од соучество кон неа. – Што рече Ана? – праша тој. – Ништо не реков, - одговори таа исто така студено и мирно. – Е, ако е тоа ништо, тогаш уште полошо, си помисли тој, одново почувствувајќи студенило, се заврте и тргна“ (394/2).

Се случува смртта на хероината. За Вронски тоа е најтрагичниот миг во животот. Неговата мајка ја опишува неговата состојба: „Шест недели тој со никого не зборуваше, и јадеше само тогаш кога јас го молев. И ниту една минута не смеев да го оставам сам. Му одзедовме сè со што можеше да се убие (...) Вие знаете, еднаш веќе пукаше на себе заради неа (...) Не знаевме дека таа е тука, на станицата. Вечерта (...) мојата Мери ми рече дека некоја дама се фрлила под воз. Мене нешто како да ме удри! Знаев дека тоа е таа. Прво што реков беше: не зборувајте пред него. Но веќе му кажале. Неговиот колар бил таму и сè видел. Кога стрчав во неговата соба, тој веќе беше избекумен – страшно беше да го гледаш. Не рече ни збор, истрча таму. Не знам што се случило, но го донесоа како мртов. Одвај го препознав. Потполна премаленост, рече докторот. А потоа започна скоро беснило (...) – Господ ни помогна – дојде српската војна. Јас сум стара жена, воопшто не разбирам од тоа, но нему тоа господ му го испрати. Се разбира, мене како на мајка, ми е страшно; што е најглавно, зборуваат сè, на тоа не се гледа со добри очи во Петроград. Но што да се прави! Само тоа можеше да го подигне (...) Толку е тажен. И како за несреќа, и забите го заболела“ (430,431/2).

Тегобноста на Вронски по смртта на Ана е содржан во детаљот – забоболка: „Силните болки на забот што ја исполнуваа устата со плунка, му пречеа да зборува. Тој замолче и се загледа во тркалата од тендерот, што полека и мазно се вртеа по шините. И одеднаш, сосема нешто друго, не болење на заб, ами општо мачно внатрешно растројство го присили за момент да заборави на болењето на забот. Погледнувајќи во тендерот и шините, а под влијание на разговорот со познатиот со кој не беше се видел по својата несреќа, тој оденаш се сети за неа, т.е. за тоа што беше останато од неа кога, како безумен стрча во зградата на железничката станица“ (433/2).

Во разговорот со Сергеј Иванович (брат на Левин), Вронски ќе рече: „ – Извинете ме. Пријатности за мене веќе нема во животот (...) – Јас, како човек – рече Вронски, - со тоа сум добар што животот за мене нема никаква вредност (...) Мене ми е мило што имам зашто да го дадам својот живот, кој не дека не ми е потребен – тој направи нетрпеливо движење со образот поради непрекинатата болка на забите што му пречеше дури и да зборува со израз каков што сакаше (...) Како оружје можам уште за нешто да чинам. Но како човек, јас сум урнатица – со прекинување изговори тој“ (432,433/2).

Овој е последниот детаљ – однос што го манифестира односот на Вронски спрема Ана, а кој во основа е сведлив на глаголот „љуби“, односно „е љубена“.\*

Деталите – односи кои ги одредуваме со еден глагол соодветствуваат и на она што ние го нарекуваме „метастазирање“ на детаљот во сиже. Имено, ваквите глаголи произведуваат и серија дејства, се претставуваат и како елементи на дејство, иако, детаљот, по дефиниција е елемент на опис. Во оваа смисла, токму деталите – односи покажуваат своевидна необичност заради тоа што се манифестираат и како елемент на опис (ги збогатуваат сознанијата за ликот на Ана Каренина и ликовите со кои таа стапува во заемен однос) и како елемент на дејство (затоа што учествуваат во динамиката на нарацијата и практично гравитираат кон големите функции, како одредници на дејството). Тие одредници на структурата, веќе класичната терминологија на Ролан Барт ги именува како кардинални функции.\*

„Обратните“ детали – односи го подразбираат и односот на Алексеј Александрович Каренин спрема Ана.

Специфичноста на овој однос е во тоа што тој не може да се подведе под еден глагол што би ги опфатил сите детали преку кои тој се разложува. Тоа значи дека за овој однос, т.е. детаљ – однос не важат „правилото опозиција“ и „правилото пасив“ од експертизата на Тодоров, ниту пак дефинирањето на еден

---

\*Надвор од телото на текстот, обрнуваме внимание на еден детаљ кој го карактеризира ликот на Вронски. Се чини, Вронски, неговата душевна структура и севкупната негова судбина е постојано следена од еден детаљ - неговите заби. Вронски е претставен како човек, кај кого машкоста е доминантен белег. Честопати, кога се посочуваат некои негови доблести на кои Ана се воодушевува, тие се пропратени со неговата насмевка, преку која се покажуваат неговите „здрави заби“. Во цитираните примероци кои го претставуваат неговиот однос кон Ана Каренина, на детаљот – заби се наидува трипати. По смртта на љубената жена, после загубата на љубовта, животот за него нема смисла. Неговите „јаки“ и претходно „здрави заби“ сега не само што неиздржливо го болат, ами и му пречат во нормалното комуницирање. По таков начин, со своето значење на загубена смисла за живеење, кога животот носи не само болка туку станува одвратен, детаљот – заби доживува природна интеграција со она што се нарекува судбина на Вронски. Според таа судбина, тој е близок до Ана и донекаде до Левин. Врските со нив ги обезбедуваат неколу детали – мотиви, кои учествуваат во општата структура на романот.

Во овој случај, иако станува збор за можност детаљот – однос да се сведе на глагол или глаголска категорија, сепак, и натаму е отворена можноста тој да се развие во сиже, т.е. детаљот да доживее ескалација во сиже, за потоа да може повторно да се врати во „згусната“ состојба на детаљ. По таков начин сакаме уште еднаш да подвлечеме дека, детаљот – однос иако може да стане елемент на дејство, тој и натаму ја задржува својата номинална позиција – елемент на опис.

глагол како „прирок на базата“, туку овде се применуваат оние „правила“ на Тодоров што тој ги нарекува „преобразба на ликовите“<sup>102</sup> и „несоодветност меѓу сушноста и појавноста“.<sup>103</sup>

Сепак, „обратниот“ однос Каренин по однос на Ана Каренина може да се проследи преку серија глаголи, кои пак, од своја страна продуцираат серија дејства. Така, тривијалниот живот на сопружниците Каренини имплицира рамнодушност, која ја бележиме со глаголот „*е рамнодушен*“ – Каренин по однос на Ана. Состојбата „рамнодушност“ продуцира серија дејства како: одвоен интимен живот, реализирање на сопствените, професионални интереси, додека пак, грижата околу синот ѝ е препуштена на Ана. Таквата рамнодушност подразбира *стабилност на односот*, но и *интимна пасивност*. Откако Ана и Вронски ќе стапат во „нелегална“ врска, на очиглед на светот, личната *стабилност на Каренин е веќе разнишана*, додека пак, онаа на Ана веќе од поодамна е заменета со состојбата на внатрешен немир (која повеќекратно е содржана во „портретистичките“ детали). Каренин почнува *да се сомнева*. Тој ќе сфати дека со тој сомнеж не може да се справи со помошта на своите бирократски и формални принципи, кои инаку, доаѓаат до израз преку неговите „портретистички“ детали. За Каренин, вистинската љубов е непознато чувство што засекогаш ќе остане непознаено. Затоа, во обидот да се соочи со сомнежот по однос на Ана и нејзината врска со Вронски тој е немоќен. Тој, впрочем, ќе се обиде да се бори во стилот на својата вообичаена канцелариска шематизираност, но не со цел да ја сочува покрај себе својата жена, туку за да го сочува привидниот ред на нештата. Затоа што љубовта за него останува туѓа, тој во таа борба“ е победениот, а не Ана, која во името на љубовта се самоубива: „Тој чувствуваше дека стои лице в лице со нешто нелогично и глупаво и не знаеше што треба да прави (...) – Да, тоа е неопходно да се реши и да се прекрати, да се искаже своето гледиште и своето решение за тоа“ (180,181/1).

Алексеј Александрович е далеку од вистинскиот живот. Отуѓеноста од реалноста, непознавањето на љубовта нему не му дозволуваат да го согледа животот, така што тој го живее само неговиот привид, неговата надворешност, обременета со формалност, однапред утврдени норми и, сето тоа „зачинето“

---

<sup>102</sup>Во оваа смисла, Цветан Тодоров вели: „Со исто име ги именуваме – да речеме ‘љубовта’ и ‘довербата’- чувствата што ги доживуваат различните ликови и кои често имаат нееднаков содржател. За да се утврдат нијансите во тој поглед, ние можеме да го воведеме поимот преобразба на лик (*transformation personnelle*) на некој однос.“ Види: Цветан Тодоров: „Категории на литературното раскажување“ во „Теорија на прозата“, *op.cit.* стр.198

Поедноставно кажано, „преобразбата на ликот“ подразбира различни нијанси на промени, во случајов во односот на Каренин спрема Ана.

<sup>103</sup>По однос на „сушноста и појавноста“, Цветан Тодоров вели: „Ако се посматраат од таа гледна точка (се мисли на ликовите во романот ‘Опасни врски’, з.м.) ќе видиме дека разликување е присутно во сите набројани односи. Секое дејство може да се јави најнапред како љубов, доверба итн., но тоа може потоа да се изјасни како сосем друг однос на омраза, опозиција, итн. Појавата (*appareance, paraitre*) не се совпаѓа по нужност со сушноста (*essence, etre*)на односот и кога станува збор за ист лик и за ист момент“. Види: Цветан Тодоров: „Категории на литературното раскажување“, во „Теорија на прозата“, *op.cit.* стр.196

со определена „доза“ на религиозност. Всушност, преку религијата, но во нејзините догми, а не во нејзината филозофска длабочина, Каренин несвесно ја компензира сопствената неможност да љуби и да ги осознае среќата и љубовта. Категоријата среќа, како детаљ, што заедно со својот опонент – несреќа е вградена во темелите на романот, Каренин ќе ја почувствува само тогаш кога е во согласност или пак, е последица на религиозното правило – проштевај му на својот непријател! Религиозноста на Каренин ќе ги надмине прифатливите за здравиот разум граници, и под влијание на грофицата Лидија Ивановна ќе премине во опсесија, која во својот искарикиран вид, ќе придонесе, меѓу другото за дефинитивната несреќа на Ана и нејзиното самоубиство. Кога имено Каренин го подготвува својот „реферат“ за Ана, тој размислува вака: „Прво, да го објаснам значењето на општественото мислење и приличноста; второ, да го објаснам религиозното значење на бракот; трето, ако е нужно, да ѝ укажам дека може тоа да донесе несреќа за синот; четврто, да ѝ укажам на нејзината лична несреќа“ (183/1).

На овој стадиум од развојот на детаљот во сиже, сè уште сме во доменот на глаголот *се соочуваа*, кој пак, натаму ги продуцира размислувањата на Каренин за неопходноста да се објасни со жената: „Тој виде дека длабочината на нејзината душа, секогаш порано отворена кон него, сега беше затворена (...) Сега тој имаше чувство на човек што се вратил дома и нашол затворено: Но можеби клучот уште ќе се најде“ (184,185/1). Овој примерок на детаљот – однос на Каренин спрема Ана, ја покажува првата трансформација на ликот на Алексеј Александрович: имено, Каренин, соочувајќи се со промените кај Ана, тешко го доживува нарушувањето на мирниот тек на неговиот дотогашен живот исвоите навики. „Клучот“ што Каренин посакува да не биде изгубен во неговиот случај не е клучот на љубовта, туку клучот кој треба да помогне сè да остане како што било, по старо. Зашто имено, Алексеј Каренин не е погоден од фактот што неговата венчана жена љуби друг маж туку од неприличноста на нејзината положба, која посредно, го засега и него.

Во таа смисла, наведуваме примерок од детаљот – однос, кој ја манифестира разликата меѓу појавноста и суштината: „Тој никогаш не зборуваше со Ана за своите сомненија и љубомора и оној негов обичен тон како да претставува друго лице добро му дојде за неговите сегашни односи кон жената (...) Имаше во неговиот однос само присенка на лутење, но не и повеќе“ (252/1).

Каренин не може да ја прифати новонастанатата положба во семејството. Во миговите кога врската на Ана и Вронски е на очиглед на јавноста, тогаш и само тогаш Каренин е длабоко засегнат и внатрешно вознемирен. Тоа се случува во епизодата кога се одржуваат коњските трки, кога Ана Каренина јавно покажува страв и загриженост за безбедноста на Вронски. Тој „(...) сепак не си дозволуваше да мисли за сегашната положба на својата жена. Тој ги виде само надворешните знаци. Виде дека таа се однесе непристојно и сметаше за свој долг да ѝ го каже тоа“ (265/1).



Кога пак, Ана отворено ќе ја признае својата љубов кон Вронски, Каренин ќе ѝ одговори: „ - Така! Но, јас барам да се придржувате до надворешните услови на пристojноста, дотогаш – гласот му затрепери – додека не преземам мерки што ќе ја осигураат мојата чест и додека не ви соопштам“ (267/1). И уште еднаш: „Кога остана сам во колата (...) на свое чудење и радост, сети полно ослободување од сомненијата и љубоморните страдања што го измачуваа во последно време. Имеше чувство на човек што извадил заб кој долго време го болел“ (347/1). Оттука, очигледно е дека за Алексеј Александрович е битна само формата на нештата и ништо повеќе. Неговата формалност е толку изразена што на моменти преоѓа дури и во механизизираност. Каренин е како човек – машина чии чувства можат да бидат засегнати само кога гледа солзи, за кои самиот не е способен: „Алексеј Александрович не можеше рамнодушно да гледа и да слуша плач од дете или жена. Солзите го доведуваа во состојба на збрканост и тој сосем ја губеше способноста за сообразување (...) Кога, враќајќи се од трките, Ана му кажа за своите односи кон Вронски и веднаш потоа, покривајќи го лицето со рака заплака, Алексеј Александрович, и покрај предизвиканата во него злоба кон неа, сети во исто време прилив на она душевно растројство што го донесуваа секогаш во него солзите“ (346/1).

Анализирајќи го менталниот и емотивниот комплекс на ликот на Каренин, сепак, постои можност да се забележи извесна доза на хуманост, која, како да е присутна за што повеќе да се истакнат неговите механички реакции. Се чини дека, по признанието на Ана за нејзината љубов спрема Вронски, во душата на Каренин, сепак, нешто „се случува“, како неговите емоции да се барем малку разбранувани. Притоа, во ниту еден миг не треба да се изгуби од вид фактот дека, кај Каренин не станува збор за повреденост на љубовните чувства, зашто нив воопшто и ги нема, ами за повреда на неговата суета и нарушување на вообичаените секојдневни навики, на кои тој им робува. Ова се причините што го поттикнуваат кај него размислувањето за неговата лична несреќа, односно среќа, проблем што ги засега сите ликови во романот: „Единствено што го занимаше сега беше прашањето за тоа како по најдобар, најприличен, најудобен за себе и спрема тоа најправеден начин да ја истресе од себе калта, со која таа го извалка при своето паѓање (...) – Не можам да бидам несреќен поради тоа што една презрена жена направила престап: должен сум само да најдам најдобар излез од таа тешка положба, во која таа ме доведува“ (348/1).

Каренин, затоа што самиот не ја „познава“ љубовта, го донесува својот конечен став – да не го дозволи соединувањето меѓу Ана и Вронски. Двобој или развод, тоа е неговата дилема, а неговата „(...) цел се состои во тоа да си ја осигурам својата репутација, која ми е нужна за непречено продолжување на својата активност (...) Таков развод каде што би била отфрлена само виновната жена е невозможно (...) Кај него (...) остануваше кон неа едно чувство – несакање таа непречено да се соедини со Вронски, за да биде нејзиниот престап за неа корисен“ (350,351/1).

Каренин ќе добие *порив да ја казни Ана*: „Алексеј Александрович се убеди дека излезот беше само еден: да се задржи таа кај себе, сокривајќи го од светот она што се случи и употребувајќи ги сите од него зависни мерки да се прекине таа врска, и главно – што самиот себеси не си признаваше – да ја казни со тоа“ (935/1). Оправдување за казната, Каренин наоѓа во религијата: Само со таквото решение јас постапувам сообразно со религијата, - си рече – само при такво решение јас не ја отфрлам од себе престапната жена, а и давам можност да се поправи и дури – колку и да ми е тешко тоа – посветувам дел од своите сили за нејзино поправање и спас“ (352/1). Уште еднаш се потврдува дека кај Каренин формализираноста во односот кон Ана и кон светот е доминантен белег на неговиот лик, уште еднаш се покажува дека површноста или појавноста е примарна по однос на суштината која за него е занемарлива. Каренин ја казнува Ана така што се обидува да ја принуди да се однесува како ништо да не се случило. Во името на вистината и љубовта, Ана му се спротивставува, не можејќи да се согласи со лажната положба на која тој инсистира, а сè заради зачувување на угледот во општеството. „ - Вие го нарекувате жестокост тоа што мажот ѝ дава на жената слобода и покрив над името под услов на придржување на пристојност. Тоа ли е жестокост? – Тоа е полошо од жестокост, тоа е подлост, ако веќе сакате да знаете! – со изблик на злоба извика Ана и станувајќи сакаше да озлезе. – Не! – извика тој со својот пискав глас што се крена сега за уште една нота повеќе од обичното, и фаќајќи ја со своите големи прсти за рака толку силно, што останаа црвени траги од бразлетната, која тој ја стегна, насилно ја седна на местото. – Подлост? Ако сакате да го употребите тој збор, подлост е да се отфрли мажот и синот заради љубовник а да се јаде лебот на мажот“ (452/1).

Во анализата на детаљот – однос на Каренин спрема Ана особено е впечатлив еден примерок во кој станува збор за обидот на Алексеј Александрович да се распраша за подробностите околу разводот кај адвокат. Неговата претерана формализираност, се чини, овде достигнува кулминација, за што многу придонесува потенцирањето на фактот дека тој е голем љубител на канцелариски прибор. Канцеларискиот прибор како карактеристичен детаљ мошне многу го обликува портретот на Каренин и претставува совршен показател за неговиот надворешен однос кон светот: „Приборот за пишување за кој Алексеј Александрович беше љубител беше необично убав. Алексеј Александрович не можеше да не го забележи тоа (...) Барам развод, но за мене се многу важни формите при кои тој евозможен. Многу лесно може да се случи, ако формите не се совпаднаат со моите барања да се откажам од законското барање (...) – Би сакал даги знам оние форми во коина практика се извршуваат слични дела“ (454-457/1). Кога пак, адвокатот ќе му образложи дека ако браќоломството е факт, тогаш формалностите и подробностите се сосема неважни, „(...) Алексеј Александрович сега наполно разбра. Но тој имаше религиозни барања кои му пречеа да ја примени таа мерка“ (458/1). Колку и да се чувствува повреден од неверството на Ана, Каренин знае дека ниту со христијанскиот принцип „Љубете ги оние што ве мразат!“ не може да се

сообрази, затоа што „Да ги љубиш оние што ги мразиш е невозможно“ (490/1). Сепак, тој постапува христијански: ѝ простува на Ана во миговите на нејзината породилна треска, кога наоѓајќи се во прегратките на смртта, таа прошка ѝ е неопходна.

Болеста на Ана го преобразува Каренин во човек кај кого чувствувањето, иако од краток век, ќе доминира над појавноста, над принципите и вообичаените бирократски манири на однесување. Но, се чини и тие краткотрајни чувства се во духот на сега веќе повозвишените религиозни правила. По таков начин, тој повторно, повеќе е доследен на формата, на појавното, отколку на суштината, или: тие чувства не се негова суштина, туку се изнудени заради моменталната потреба – да ѝ се оддаде на религијата: „Кај постелата на болната жена тој за првпат во животот му се предаде на тоа чувство на нежно сострадание, кое во него го предизвикуваа страдањата на другите луѓе и од кое тој порано се срамеше како од штетна слабост (...) Тој одеднаш почувствува дека токму она што беше причина за неговото страдање стана причина за неговата духовна радост (...) Тој ѝ прости на жената (...) Тој му прости на Вронски“ (519/1).

Сепак, среќата што го обзема Каренин заради неговиот религиозен подвиг, кога сè ѝ проштева на жената, ќе биде краткотрајна: “Душевното растројство на Алексеј Александрович сè повеќе се засилуваше и дојде сега до таква степен, што тој веќе престана да се бори со него; тој одеднаш почувствува дека она што го сметаше за душевно растројство беше, напротив, блажена состојба на душата, што му даваше одеднаш нова, никогаш не сетена за него среќа. Тој не мислеше на оној христијански закон, што сакаше да го придржува целиот свој живот, што му пропишуваше да им проштева и да ги љуби своите непријатели; но радосното чувство на љубов и прошка кон непријателите му ја исполнуваше душата“ (512/1).

Ако до овој миг од нарацијата формализираноста и бирократската природа на Каренин преовладуваа над неговиот психички живот, сега веќе, се чини ќе се случи доминација на сушноста над појавноста, сè додека таа „сушност“ не се инфицира со пренагласување на религијата до ниво на карикираност. Ако Каренин со својата формалност и предизвикуваше некаква почит кај читателите, сега веќе почнува процесот на девалвирање, на намалување на „формалната“ величина на неговиот лик, нешто што во раскажувањето е изведено како влијание од грофицицата Лидија Ивановна: „Јас сум скршен, јас сум убиен, јас не сум повеќе човек (...) Мојата положба е толку ужасна што јас не наоѓам никаде потпора, дури ни во самиот себеси не наоѓам (...) Јас сум слаб, јас сум уништен. Јас ништо не предвидов и сега ништо не разбираам (...) Не жалам за загубата на тоа што сега го немам! – продолжуваше Алексеј Александрович – Не жалам. Но не можам да не се срамам пред луѓето за оваа положба во која се наоѓам. Тоа е лошо, но не можам, не можам“ (97,98/2). Кога пак, грофицицата Лидија Ивановна ќе го потсети на големината на неговиот чин на проштевање, „(...) Алексеј Александрович се намурти и скрстувајќи ги рацете почна да ги крши прстите (...) – Силите на човекот имаат

граница грофице, и јас ја најдов границата на своите сили... Не можев да го поднесам тоа како мојот син ме гледаше. Тој не ме прашаше за значењето на сето тоа, но сакаше да праша и јас не можев да го издржам тој поглед. Тој се плашеше да ме гледа“ (98/2).

Односот на Каренин спрема Ана како детаљ, набљудуван од динамичка перспектива, поточно од гледна точка на ескалација на детаљот во сиже, се сведува на неколку глаголи: најнапред „се соочува“ (со новонастанатата состојба во семејството, кога е изневерен од жената), потоа „се обидува да ја вразуми“ (за сè да биде „како што треба“ и уште да биде во согласност со општествените норми и неговите лични принципи на однесување); потоа односот продолжува во глаголот „казнува“ (така што мажот не ѝ дозволува развод на жената, ниту пак допушта таа одвоено од семејството да живее со љубовникот); најпосле, Каренин „ѝ простува“ на Ана, за доживеаната среќа (што е повеќе резултат на религиозно, отколку на искрено интимно чувство) да се преобрази во несреќа. По таков начин и овој детаљ покажува блискост со т.н. детали – мотиви на кои им припаѓа бинарната опозиција среќа – несреќа, а од која се опфатени сите ликови во романот.

Односот Каренин спрема Ана и Ана спрема Каренин мошне многу придонесува за карактеризација на ликот на Алексеј Александрович. Освен ова, за оформувањето на неговиот портрет (кој, исто како и на другите ликови, не смее да се заборава дека е во функција на комплетирањето на описот на ликот на насловната херојка) од големо значење се „портретистичките“ детали кои, по дефиниција, се подведуваат на синегдотска операција.

Имено, начинот на кој Каренин го поима светот околу себе е имплициран во детаљот за неговата пасионираност со канцелариски прибор. Внатрешните димензии на неговиот лик пак, се одредени со неговото карактеристично пукање на прстите на рацете, што пак за свое обележано ја има нарушената и за него вообичаена психичка стабилност. Со други зборови, овој детаљ се јавува секогаш кога Каренин е вознемирен. На пример, во разговорот со Ана, кога се обидува да ја вразуми да му се врати на домот и семејството, неговата вознемиреност ќе ја пренебрегне појавноста и ќе ја допре сушноста, тогаш кога погрешно ќе изговори „плестрадал“, наместо „престрадал“. Исто така, кога ѝ го праќа на Ана писмото во кое ја известува за неговата одлука привидно да остане „сè по старо“, кога ќе го погледне нејзиниот портрет „(...) за час, Алексеј Александрович потрепре така што усните му се потресоа и издадоазвук ‘бррр’“ (354/1).

По однос на оваа инцидентна чувствителност, на инаку ладнокрвниот Алексеј Александрович Каренин, Нана Богданович вели: „Дискретно Толстој провлекува и некои внатрешни призвучи и со таа воздржаност го потврдува постоењето и на онаа малку и не многу богата душа, но доволна за самата да страда“.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> Nana Bogdanović: “Ana Karenjina“, op. cit. str.XIX

По однос на ликот на Каренин, и индиректно во функција на ликот на Ана, се наметнува потребата да се потенцира неговата оддалеченост од вистинскиот, од реалниот живот. Причината Толстој ја лоцира во непознавањето на љубовта. Во ретките мигови на негова средба со животот, Каренин се чувствува како давеник кој секој миг може да падне и да се удави во водовртежот. Изненадното, моментално спознавање, поточно „пре – познавање“ на љубовта, на можноста, љубовта на неговата законска жена да му припаѓа на друг човек, дека таа, жената може да има свој интимен живот што нему му е непознат, сето тоа по некој начин го забрзува неговото „стапнување“ во вистинскиот живот, макар тоа било и краткотрајно. И овој аспект на ликот на Каренин (живот и неговоит опонент смртта) партиципира во глобалната структура на романот, каков што е случајот главно со ликовите на Ана, Вронски и Левин.

Најпосле, за детаљот – однос Каренин спрема Ана, вреди да се истакне дека тој има значаен удел во комплетирањето на ликот на хероината, во кој „се влеваат“ сите други ликови во романот.

Во рамките на групата детали – односи се вбројуваат и односите на Ана со Кити, Доли, Стива Облински и Левин. Овие односи на посреден начин даваат податоци за објективноста на положбата на Ана и за ставот на општеството по однос на неа.

Односот на Кити кон Ана е таков што таа главно не ја одобрува состојбата и однесувањето на хероината. Имено, Кити, претставена главно преку своите копнежи и идеали, кои го достигнуваат идеалот на семејната среќа, во разговорот со мажот ќе ја нарече Ана „распана“ жена, за во последната средба со неа, непосредно пред незјиното самоубиство, непријателството на Кити да се преобрази во снисходливост по однос на својот некогашен идеал.

Односот Доли спрема Ана е всушност однос меѓу традиционалното и модерното или авангардното. Меѓу другото, овој однос е имплициран и во т.н. детали – мотиви.

Односот Стјепан Аркадјич спрема Ана е пред сè однос на брат спрема сестра. Тој е обележан освен со љубов уште и со разбирање и помош по однос на состојбата на Ана. „Нераскажаната“ блискост меѓу братот и сестрата лежи и во сознанието што и двајцата се предодредени да љубат и љубовта да биде смисла на нивните животи. Притоа, разликата меѓу братот и сестрата е таква што раскаланиот Стјепан Аркадјич неизмерно ги ужива сите благодети на животот, вклучително и љубовта (и прелубата) додека Ана живее за да љуби, така што кога љубовта престанува, престанува и потребата да се живее. Блискоста меѓу нив е имплицирана и во сонот, во симболиката на нивните соништа. Во таа смисла, радосните конотации во сонот на Стива се трансформираат во трагичните индикации во сонот на Ана, па и во сонот на Вронски. Сепак, овие импликации се ингеренција на еден друг детаљ, детаљот – мотив, за кој повеќепати потенцираме дека непосредно учествува во глобалната структура на романот, во неговата „внатрешна содржина“.

Детаљот однос што ја „покрива“ релацијата меѓу Левин и Ана, веќе беше еднаш препознаен во детаљот – индиција. Притоа, треба да се истакне дека, ако односот Кити – Ана е однос на тотално разидување, ако оној на Доли спрема Ана е некаде на средина меѓу расчекорот и одобрувањето, ако односот на братот кон сестрата пак, е однос на заемна блискост, тогаш оној на Левин спрема Ана подразбира потполно согласување, разбирање, совпаѓање на два света, на два лика, според единствениот двигател во животот – љубовта. Ова претопување на двата лика – Ана и Левин е забележително и на сижеен план (две, паралелни сижејни линии) и на планот на длабинската структура на романот. Имено, и двајцата се залагаат за исти вредности: живот и љубов или не – љубов и смрт.

Деталите – односи веројатно ќе ја остават отворена дилемата дали повеќе ќе ѝ припаѓаат на „нарацијата во потесна смисла“ или на „дескрипцијата“, според вокабуларот на Жерар Женет<sup>105</sup>, иако, елементарната дефиниција по однос на оваа наративна единица го определува како составка на опис. Како и да е, тие нудат една ексклузивна можност, детаљот, како „ситен“ наративен факт да ескалира до таа степен што ќе може да прерасне во сиже, кое пак, во сублимиран, во кристализиран вид може повторно да се сведе на детаљот од кој израснал.

#### **2.2.14. „Непотребниот“ детаљ**

„Непотребниот“, кој уште се нарекува и „небитен“, „неполезен“, „нефункционален“, или „празен“ и „случаен“ го претставува вториот тип детаљ, покрај „функционалниот“.

За разлика од „функционалниот“, кој секогаш упатува на некое имплицитно означено (односно обележано), „непотребниот“ детаљ е лишен од стабилните составки на семиотичката тријада: тој ги содржи само ознаката и референтот. Таквиот негов суштински белег придонесува за „сместување на стварноста во текстот“, за предизвикување на ефект на стварност или како што уште се нарекува „референцијална илузија“.

Теоријата на литературата и особено теоријата на реализмот, засегнувајќи ја проблематиката за односот на текстот и стварноста\*, ја истакнуваат категоријата контингентност (=случајност), која е недозволива за едно книжевно дело. Неспорното присуство на „непотребниот“ детаљ во текстовите што ѝ припаѓаат на т.н. литература на реализмот покажуваат дека тој сепак, не се подведува под категоријата – случајност, ами „случајноста“ преку него влегува во текстот, предизвикувајќи ефект на реалност. Оваа е „способност“ на

<sup>105</sup>Види: Žerar Ženet: „Granice pripovijedanja“ во „Figure“, „Vuk Karadžić“, Beograd, str. 92

\*Со ова прашање се занимаваше Ролан Барт во знаменитата статија „Стварносен ефект“ и Венко Андоновски во студијата „Структурата на македонскиот реалистичен роман“: види: Roland Barthes: „L’effet de reel“, во книгата „Le bruissement de la langue“, Paris, aux Editions du Seuil, 1984, p. 179-187 и Венко Андоновски: „Структурата на македонскиот реалистичен роман“, „Детска радост“, Скопје, 1997.

„непотребниот“ детаљ, „напрв поглед“ да се чини како податок отповеќе, како да ја пренебрегнува именентната логика на книжевното дело, како да не го почитува „законот“ за градење наративен текст, според кој секој елемент има, т.е. мора да има значење, значи функционалност која внесува делче стварност во текстот на фикцијата. Со други зборови, „непотребниот“ детаљ, како носител на божем случајното, придонесува за „населување“ на стварноста во делото, едновременно предизвикувајќи и засилување на ефектот на „неслучајното“, за интензивирање на веродостојноста на дискурсот во чии рамки овој детаљ egzистира.

По однос на „функционалниот“ тип детаљ и за разлика од него, „непотребниот“ не се подведува под синегдотска операција, зашто тој нема целина кон која би реферирал. Функционалноста на таквата „нефункционална“ подробност (или, како што би рекол Барт „значењето на таквото безначение“) е, текстот во кој постои да го направи веројатен (=можен)<sup>\*</sup> за читателот, така што ќе предизвика илузија за стварноста.

За разлика од „функционалните“ детали, кои во двата анализирани романа имаат различна природа<sup>\*\*</sup> „непотребните“ во таа смисламанифестираат константа, секако со свои специфичности. Негови доминантни белези се, како што се рече, реалниот ефект што го предизвикуваат, заедно со интензивирањето на впечатокот за веројаноста на кажаното во контекстот во кои овој детаљ egzистира, односно функционира.

„Непотребниот“ детаљ во обилната нарација на Толстоевиот роман „Ана Каренина“ е мошне фреквентен. Кога тие се јавуваат во сужејната линија на Левин, или пак во описите за другите ликови: Кити, Стјепан Аркадјич, Доли, Вронски или Алексеј Александрович Каренин, главно ја маниферстираат својата примарна функционалност – доловуваат реалност.

Општествените прилики што Толстој ги претставува во овој роман, ја зафаќаат руската стварност од 19-от век, во периодот на преод од феудализам во капитализам, заедно со реперкусиите што оваа промена ги предизвикува во животот на руското благородништво и тоа во градска (Москва и Петроград) и селска средина (Покровско, селото каде што живее Левин).

Неколку примероци репрезентативен „непотребен“ детаљ се впечатливи во наративната линија што го претставува животот на Левин. Имено, ако се знае дека во неговото однесување поврзано со доделувањето земја на селаните, „бившите“ негови закрепостеници, а од која тие поголемиот дел од приходот ќе го задржуваат за себе и мал дел ќе му даваат на својот стопан се крие Толстоевиот утопистички став по однос аграрните реформи во руското општество (60-тите години од 19-от век), тогаш, „непотребниот“ детаљ се

<sup>\*</sup> Според Ферид Мухик, „(...) Веројатен е оној исказ што е организиран така што да биде вистинит доколку би се случувал на ниво на стварноста “. Види: Ферид Мухик: „Мотивација и медитација“, „Наша книга“, Скопје, 1988, стр.72

<sup>\*\*</sup> Во АК од ЛНТ тие се „материјални“, а во П од ПМА се „идеални“, или „вербални“. Овие детали се такви што преку физичките семи, се „стигнува“ до психичката структура на ликот. Нашиот интерес, како што се кажа, при третманот на „функционалниот“ тип е детаљ е насочен првенствено кон подробностите што учествуваат во конституирањето на ликот на Ана Каренина и Велика Мегленоска.

јавува во улога на „предивикувач на стварност“: Лошото време вечерта стана уште полошо: *ситниот град така го удираше мокриот коњ, што тресеше со главата и ушите, па одеше речиси настрана, но на Левин под качулката му беше добро и тој весело загледуваше наоколу, ту на матните потоци што јуреа по коловозите, ту на виснатите на секоја оголена гранка капки, ту на белите купчиња нерастопен град по штиците на мостот, ту на сочното и уште месесто лисје од брестот, што во густе пластови се трупаше околу оголеното стебло.* Без оглед на мрачноста на околната природа, тој се чувствуваеше особено возбуден“ (427,428/1) (курз. Л.К.). „Стварносниот ефект“ на потенцираниов „непотребен“ детаљ се однесува на впечатокот за веројатност дека веселото душевно настроение на Левин навистина било такво какво што и се опишува.

И уште еден „непотребен“ детаљ што предизвикува впечаток на стварност во сижејната линија на Левин: „Тоа треба да се запише – помисли тој. – Ова треба да биде краток увод, што порано го сметав за непотребен. *Тој стана за да појде кај писалишната маса и Ласка, што лежеше при неговите нозе, протегнувајќи се исто така стана и го загледуваше како да прашува каде ќе оди*“ (429/1). (курз. Л.К.).

„Непотребните“ детали што се манифестираат во сижејната линија на насловната херојка најчесто се среќаваат преку нивната секундарна функција: имено, тие иако „нефункционални“, стапуваат во функција на некој „функционален“ детаљ, или пак имаат за цел да го интензивираат впечатокот за веројатноста на дискурсот во кој „функционираат“. Во таков случај, „непотребниот“ детаљ се претставува најчесто преку збор, синтагма или кратка фраза, но непосредната „стварносна“ и посредната, „интензивирачка“ функција, сепак се реализираат.

Во таа смисла и си дозволуваме, во рамките на „непотребниот“ тип детаљ да разликуваме два вида: со примарен (=стварносен) и секундарен (интензивирачки, засилувачки) карактер.

„Непотребен“ детаљ со примарен (=стварносен) карактер често се среќава во сижејната линија на Ана Каренина:

„Таа ја стави на неговиот раков својата рака, која светеше на ламбата со прстените и белината“ (448/1). Изразот „светеше на ламбата со прстените и белината“ е сосема во согласност со она што Барт го нарекува „лусуз во нарацијата“, едновремено предизвикувајќи илузија на стварност. Зашто имено, од гледна точна на „потребите“ на нарацијата, оваа фраза е сосема непотребна. Таа му е потребна на читателот за тој да се убеди дека раката на Ана изгледала токму така како што се опишува.

„Кога Ана влезе со шапка и со мантил и со брзо движење на убавата рака, играјќи си со чадорчето (...) Вронски (...) со нова љубов погледна во својата прекрасна другарка, полна со живот и радост“ (38/2). (курз. Л.К.). Овој „непотребен“ детаљ е во функција на истакнување на љубовта на Вронски спрема Ана.



Судбината на насловната херојка уште од почетокот на нарацијата е „неразделно“ поврзана со еден „непотребен“ детаљ – *црвената торбичка*. Првпат, овој предмет се споменува за време на патувањето на Ана од Москва за Петроград, по првата средба со Вронски. Во претсмртните мигови на хероината, црвената торбичка се споменува трипати. Целта на нејзиното присуство е да не убеди во веројатноста на контекстот во кој овој „непотребен“ детаљ егзистира.

Имено, кога ќе пристигне на железничката станица, Ана ќе му подаде ќесето со пари на слугата Петар, „(...) и откако ја зеде во раце *црвената торбичка*, излезе од колата“ (412/2). (курз. Л.К.). Кога пак Ана ќе влезе во возот, „(...) таа се искачи на високото стапало од вагонот, и седна, сама во купето, на *нечистото, некогаш бело седиште*. *Торбичката* на седиштето се занишаи се смири“ (412/2) (курз. Л.К.). Овде, освен со црвената торбичка, реалноста се доловува уште и со потенцирањето на нечистотијата на седиштето, податоци кои инаку, не ја збогатуваат претставата за претстојното самоубиство.

Непосредно пред самоубиството на Ана Каренина, „непотребниот“ детаљ – црвена торбичка ќе се појави како забавувач, како одложувач на конечната трагедија: „Ана (...) сакаше да се фрли под средината на првиот вагон што се израмни со неа, но *црвената торбичка што почна да ја симнува од раката ја задржа*, така што веќе беше доцна – средината одмина. Требаше да се чека следниот вагон (...) И во моментот кога средината на вагонот се израмни со неа, таа ја отфрли *црвената торбичка* вовлекувајќи ја главата во рамениците“ (416,417/2) (курз. Л.К.). Црвената торбичка е таков „непотребен“ детаљ кој придонесува за невлегување на случајноста во текстот, со тоа убедувајќи не во веројатноста на она што се кажува.

Секундарната улога на „непотребниот“ детаљ со интензивирачка функционалност најчесто се јавува во раскажувачките корпуси кога сезнаечкиот наратор, со намера да го насочи вниманието на читателот кон спознавање на некоја душевна состојба на хероината, ја става на показ оваа поддробеност за да се стекне впечаток дека тоа што се кажува и можело да се случи токму така како што и се кажува.

„Непотребниот“ детаљ со интензивирачки карактер се сретнува во миговите на предпородилната треска на Ана, кога нејзе, која чувствувајќи ја блиската смрт, ќе ѝ биде неопходна прошката од мажот и смирувањето на мажот и љубовникот, за да може спокојно да умре: „ – Слава богу, слава богу – заговори таа – сега сè е готово. *Само малку да ги истегнам нозете. Ете така, прекрасно*“ (513/1) (курз. Л.К.).

Во функција на душевната состојба на хероината, а со цел читателот да обрне внимание на нејзината исклучителна напрегнатост, искористени се неколку „непотребни“ детали. Така, во разговорот меѓу Ана и Доли во Воздвиженско, кога Доли ѝ укажува на Ана за потребата од развод на бракот со

---

\* Иако ја направивме оваа потесна дистинкција меѓу примарната и секундарната улога на „непотребниот“ детаљ, треба да се истакне дека најчесто, тие или се мешаат или се јавуваат едновремено.

Каренин, Ана ќе коментира: „Да речеме и да пробам. Што значи тоа? – и таа ја изрече мислата очигледно илјада пати разгледувана и научена на памет. – Тоа значи дека јас, која го мразам, иако ја признавам својата кривица пред него, и го сметам за великодушен, - јас да се понижам и да му пишам... Еве, да речеме, да се присилам и да го направам тоа. Или ќе добијам навредлив одговор, или согласност... – Ана во тоа време беше на оддалечениот крај од собата. *И таму застана правејќи нешто околу завесата на прозорецот.* – Ќе добијам согласност, а си... синот? Него сигурно нема да ми го дадат. Синот, презирајќи ме, ќе расте покрај таткото кого сум го напуштила. Разбери дека јас сакам, ми се чини еднакво, но повеќе од себе две суштества – Серјожа и Алексеј“ (259,260/2) (курз. Л.К.).Нарушувањето на текот на нарацијата, скршнувањето од битното за Ана на „местењето на завесата“ што е сосема ирелевантно по однос на нејзината душевна состојба, сепак, има своја цел – да се истакне значењето токму на нејзината вознемиреност и да се упати на сознанието дека тоа што се кажува е веројатно, дека токму така можело да се случи и во реалноста.

Со иста улога, „непотребниот“ детаљ се јавува и во една вербална пресметка меѓу Ана и Вронски, една од неколкуте што зачестиле по раѓањето на љубомората и посесивноста на Ана спрема Вронски: „Неопределеноста се состои во тоа што тебе ти се чини дека сум слободен. – Што се однесува до тоа, можеш да бидеш сосема спокоен, рече и откако се заврте од него *почна да пие кафе. Таа ја крена чашката, го испружи настрана малиот прст, ја приближи чашката до усните.* Откако се напи неколку голтки, погледна во него и по изразот на неговото лице јасно виде дека му се непријатни и раката и движењето и звукот што го правеше со усните“ (315/2).(курз. Л.К.). И овде, „непотребниот“ детаљ на кратко ја прекинува нарацијата за да предизвика впечаток на стварност по однос на она што ѝ се случува на главната херојка.

Колку што нарацијата се приближува кон својот крај, толку таа е оптоварена со „непотребни“ детали. Намерата на сезнаечкиот раскажувач, очигледно е во настојувањето да нè убеди како читатели дека смртта на хероината е единствената алтернатива за надминување на тешката положба: „*Лежеше во постелата со отворени очи, гледаше при светлината на една свеќа што догоруваше во украсот моделиран на таванот и сенката од завесата што зафаќаше еден негов дел* и јасно си замислуваше како ќе се чувствува тој кога веќе неа ќе ја нема и кога ќе стане за него само спомен“ (396/2) (курз. Л.К.). Не е целиот овој „непотребен“ детаљ само „непотребен“. Имено, „светлината на свеќата што догоруваше претставува метафора на животот што се наближува до својот крај. Како таква, оваа синтагма ќе стане еден од оние детали – мотиви што учествуваат во глобалната структура на романот. Составките на овој „непотребен“ детаљ – „украсот моделиран на таванот“ и „сенката од завесата“ се впрочем во функција на јадрото на овој исказ – светлината, како метафора на животот. Освен тоа, овие елементи го засилуваат впечатокот по однос на тоа дека „свеќата догорува“, односно животот на хероината се ближи кон својот крај. Исто така, „непотребниот“ детаљ ја остварува и својата основна задача – предизвикува „илузија на стварност“.

Преку неколку примероци, „непотребниот“ детаљ покажува и некои други специфичности. Имено, се работи за такви случаи кога овој тип поддробност едновременно и предизвикува впечаток на стварност и е во функција на истакнување, на интензивирање на впечатокот по однос на нејзината душевна состојба. Станува збор за оној дел од нарацијата од крајот на романот кога кај Ана наизменично се менуваат и нејзините субјективни, полусвесни поимења на нејзината состојба и реалноста по однос на неа, „вметната“ токму со „непотребниот“ детаљ. Тоа е евидентно преку два моќни примерока на овој детаљ, концентрирани на едно место во раскажувањето: „Ана одново ги редеше случките на последните денови, ја следеше својата положба во сосема друга боја отколку дома. Сега мислата за смртта не ѝ беше толку страшна и јасна, а самата смрт не ѝ беше неизбежна. Сега се обвинуваше за понижувањето до кое се спушти. – Јас го колнам да ми прости. Му се покорувам. Признавам дека не сум виновна. Зошто? Зарем не можам да живеам без него? И не одговарајќи на прашањето како ќе живее без него, *таа почна да ги чита фирмите. Канцеларија и склад. Забен лекар...* Да, ќе ѝ кажам сè на Доли. (...) Не сакам да му се потчинувам, нема да му дозволам да ме воспитува. – *Филипов, слатки... Велат дека оттука праќаат тесто за Петроград. Московската вода е многу добра. И митишченските извори, и палачинките.* И таа се сетидека многу одамна, кога имаше само седумнаесет години, одеше со тетка си во црквата Света Троица. И тоа на коњи. Дали е возможно да сум била тоа јас, со црвени раце? Колку многу од тоа, што тогаш ми се чинеше толку прекрасно и непристапно, стана ништожно; а тоа што тогаш постоеше, сега засекогаш е недостижно! Дали тогаш би можела да поверувам дека ќе може да дојде до вакво понижување? Колку ќе биде горд и задоволен кога ќе го добие моето писменце! Но јас ќе му докажам... *Колку лошо мириса оваа боја. Зошто постојано бојадисуваат и градат?... Модни предмети и украси – читаше. Еден човек ја поздрави. Тоа беше мажот на Анушка. ‘Наши паразити, - се сети како зборуваше Вронски. – Наши. Зошто наши?’*“(402,403/2)(курз. Л.К.).

Измешаноста на мислите од блиското и далечното минато со моменталната стварност, физичка и психичка, придонесува за правилно поимење на состојбата на херојката благодарение токму на „непотребниот“ детаљ: „Страшно е што не можеш минатото да го искорнеш од корен. Не може да се искорне, но може да се скрие сеќавањето на него. И јас ќе го скријам. Тука сега се сети за минатото со Алексеј Александрович и како тоа минато го избриша од своите спомени. Доли ќе помисли: оставам втор маж и затоа сигурно не можам да бидам во право. А зарем јас сакам да бидам во право? Не можам да бидам! (...) *Зошто можат да се насмевнуваат овие две девојки. Сигурно се заљубени. Тие не знаат дека тоа не е весело, дека е ниско. Булевар и деца. Три машки трчаат, играат коњчиња. Серјожа! Сè ќе изгубам, а него нема да го вратам. Да, сè ќе изгубам ако тој не се врати. Можеби задоцнел за воз, и веќе досега да се вратил дома. Пак бараш понижување! – си рече самата на себе. – Не, ќе влезам и ќе ѝ речам на Доли отворено: јас сум несреќна, помогни ми*“ (403/2) (курз. Л.К.).

И најпосле, уште еден, последен „непотребен“ детаљ, се јавува во моментите кога Ана ги меша, ги поистоветува својата внатрешна, психичка стварност со надворешната, со која таа веќе не може да се сообрази, не ѝ е потребна, зашто ќе замине во смрт: „Вчера се издаде – сака развод и женидба, за да би можел да ги запали своите бродови. Тој ме сака, но како? Вкусот исчезна, а овој сака сите да ги восхити, и многу е задоволен со себе, - си помисли таа, *гледајќи во црвениот трговски помошник, што јаваше на дресиран коњ*“ (410/2) (курз. Л.К.).

Анализата на поголемиот број примероци „непотребен“ детаљ покажува дека радикална граница меѓу двете негови функционалности (примарната или стварносна и секундарната или интензирачка) нема и не може да има, зашто тие се практично едно исто. Заради потребата од поголема прецизност таа граница и може да се постави, иако имаат подеднаков придонес по однос на „стварносниот ефект“ што го предизвикуваат и едната и другата.

Како и да е, на „непотребниот“ детаљ треба да се гледа како на непобитен факт на реалистичното писмо, кој ја урна тезата дека контингентноста (=случајноста) е категорија што ѝ е својствена само на стварноста. Во таа смисла, мошне продуктувен се чини ставот на Ролан Барт. Имено, тој прв посочи дека „непотребниот“ детаљ е „луксуз во нарацијата“, дека предизвикува „стварносен ефект“ или „референцијална илузија“, така што го разлиша моделот на означителската тријада (ознака, означено, референт), сведувајќи ја означителска диода (ознака и референт) и „(...) правејќи ја белешката најчиста средба на еден предмет и неговиот израз“.<sup>106</sup>

### 2.2.15. Деталите – мотиви

Типологизацијата на категоријата детаљ на „функционален“ и „непотребен“, која е општа и може да се смета за својствена на сите прозни дела, во романот АК од ЛНТ ги подразбира уште и т.н. детали – мотиви. Нив условно ги определуваме како засебен тип, зашто во својата основа се такви единици што имаат посложена природа од другите два типа и располагаат со сублимирачки белези (што е впрочем одлика и на „функционалниот“ тип детаљ). Станува збор за подробности, за крупни единици на наративниот текст што ја образуваат глобалната структура на романот, презентирајќи го едновремено и она што Толстој го определи како „внатрешна содржина“.

Квалификативот детали – мотиви се однесува на, уште во почетокот на романот конституираните бинарни опозиции по однос на сите загатнати и

---

<sup>106</sup>Roland Barthes: „L'effet de reel“, во книгата „Le bruissement de la langue“, Paris, aux Editions du Seuil, 1984, p. 187

\*Толстој под „внатрешна содржина“ го подразбира единството на сижеен и композиционен план, потоа единственоста на авторовата идеја што се провлекува низ сите настани; едновремено, таквата единственост, според Толстој, ги подразбира и внатрешните проширувања на ликовите, оддеците кои во ликовите се вкрстуваат. Таквата единственост е очигледна во ликот на Ана Каренина, која претставува своевидна симбиоза на човечкиот фактор во романот. Види: Nana Bogdanović: „Ana Karenjina“, op.cit. str. X, XI.

разгатнати прашања и проблеми од типот: живот – смрт; среќа – несреќа; љубов – нељубов (=омраза што преоѓа во рамнодушност); потоа вина – праведност; среќно семејство – несреќно семејство; село – град; работа – неработа, традиција – новина, итн. Освен овие „општи“ прашања, деталите – мотиви, како посложени единици од детаљот во неговиот основен, дефиниран вид како несижеен елемент, ги опфаќа и проблемите што спаѓаат во потесниот наш интерес, а кои посредно или непосредно се однесуваат на комплетирањето на ликот на насловната херојка. Овде се вбројува и филозофско – религиозниот аспект на судбината на Ана Каренина, што е во тесна врска со бинарните опозиции, а се однесува на: симболиката на возот, сонот на Стјепан Аркадијич, на Вронски и на Ана, како и симболиката на светлината. Овде влегуваат и неколкуте фрази со „афористичен призвук“ и сублимирачка функционалност, каква што е на пример, првата реченица од романот: „Сите среќни семејства си прилегаат едно на друго, секое несреќно семејство нереќно е на свој начин“ (7/1). Оваа реченица, благодарение на сублимирачкиот потенцијал ја опфаќа целокупната романескна маса, придонесувајќи по таков, синтетизирачки начин спознавање на основната смисла и значење на делото. Впрочем, таа е на свој начин патоказ кон т.н. детали – мотиви, кои се, како што веќе се рече столб на глобалната архитектоника на романот и негова „внатрешна содржина“. Благодарение на нив, романот АК од ЛНТ не е само роман на личноста, како што може „на прв поглед“ да се претпостави врз основа на неговото заглавие, туку тоа е четиво кое не соочува со вечни теми и дилеми (како што е мотивот на љубовта, релативноста на среќата), тоа е и семеен роман (среќно, наспроти несреќно семејство) и роман на своето време (преку проблемот на личноста и семејството навлегува во сложените општествени и социјални, па и економски и политички прилики во руското општество во втората половина на 19-от век).

Барајќи поткрепа за улогата на деталите – мотиви во општата структура на романот, се повикуваме на елементарното значење на поимот „мотив“: „Мотивот (...) во уметничката книжевност претставува најмала тематска единица која натаму не може да се дели. Тоа се оние делови во кои се опишува еден предмет, едно лице, една ситуација“.<sup>107</sup>

Во нашата анализа, оваа оскудна теориска определба на мотивот ја доведуваме во врска со детаљот (синтаксичка и семантичка), не губејќи ја притоа од вид условноста на нивната дефинираност.

Во многу значајната наратолошка статија „Елементи на расказноста“<sup>108</sup>, Атанас Вангелов укажува токму на извонредната улога на мотивот во општата структура на наративниот дискурс. Тие се „(...) генералии или универзалии (...) кои како такви располагаат со некоја – вечност“<sup>109</sup>. Вангелов го подвлекува ставот на Жозеф Бедие, кој пак мотивот го нарекува „инваријанта“. Нашиот приод кон категоријата детаљ – мотив мошне многу соодветствува на

<sup>107</sup> „Речник književnih termina“, „Nolit“, Beograd, 1986, str. 453

<sup>108</sup> Види: Атанас Вангелов: „Елементи на расказноста“, во книгата „Теорија на прозата“, op.cit. стр.7-40.

<sup>109</sup> Ibidem, стр. 12

сфаќањето на рускиот компаратист Александар Веселовски, според кој, како што истакнува Вангелов „(...) Кардинални концепти на неговата ‘Историска поетика’ во два тома се: мотивот и сижето. Под првото подразбира елементарна наративна единица која може да се комбинира и која во резултат на тоа доведува до сижето: структура или арматура на раскажувањето“.<sup>110</sup> „Инваријантата“ на Бедие и мотивот на Веселовски се идентични, зашто не подлежат на натамошно расчленување, зашто можат да се идентификуваат како „схеми“ и зашто по таков начин стануваат универзалии. И, како што во оваа смисла коментира Вангелов, „(...) ако и мотивот и инваријантата се универзални; ако се истовремено и схематични, тогаш ќе треба да се рече дека се во прашање *логички категории*, а не наративни. Поинаку речено (...) зад секое раскажување или – во основата на секое раскажување како феномен, треба да се распознае некоја елементарна логика“.<sup>111</sup>

Во нашата анализа, токму деталите – мотиви придонесуваат да се допре до „елементарната логика“ на романот.

За разлика од ставовите на овие два научника, основоположникот на модерната наратологија, Владимир Јавовлевич Проп во своето капитално дело „Морфологија на волшебната приказна“<sup>112</sup> ги отфрла за невалидни мислењата на своите претходници, докажувајќи и покажувајќи врз примерот на руската волшебна приказна дека мотивот е делив, и тоа составен од константни (=функции) и варијабилни (=ликови и нивни атрибути) категории.

Оваа дилема по однос на расчленливоста (=молекуларноста), односно нерасчленливоста (=атомичноста) на мотивот по однос на деталите – мотиви во нашата експертиза е ирелевантна. Зашто имено, нашиот интерес е насочен спрема мотивот како константа, како стабилна категорија, способен да се комбинира, благодарение на што настанува сижето.

Оттука, ако се согласиме дека мотивите се непроменливи (=константни) категории, кои комбинирајќи се ја образуваат арматурата на раскажувањето (=сижето), тогаш може да се смета за правилен ставот дека во таа „арматура“ се „влеваат“ сите, повеќе или помалку значајни елементи на раскажувањето.

Деталите – мотиви ја чинат т.н. „елементарна логика“ на наративниот дискурс, односно неговата „внатрешна содржина“, според Толстој. За приказ на „елементарната логика“ на романот АК од ЛНТ преку деталите – мотиви мошне многу може да придонесе експертизата на Алжирадес Греимас во студијата

---

<sup>110</sup> Ibidem, стр. 13

<sup>111</sup> Ibidem, стр. 14

<sup>112</sup> Види: Vladimir Prop: „Morfologija bajke“, „Prosveta“, Beograd, 1982

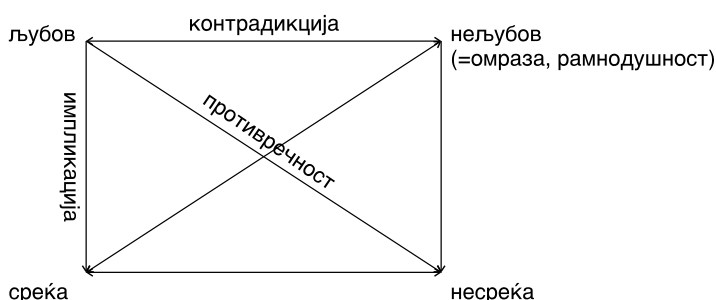
\* Се обидуваме нашата терминологија во класификацијата на деталите да ја сообразиме со вокабуларот на Владимир Проп. Во таа смисла, ако деталите – мотиви, како крупни наративни единици ги определиме како константни категории, тогаш подробностите од „функционален“ и „непотребен“ тип би се поистоветиле со варијабилната на нарацијата, т.е. со она што Проп го нарече „атрибути на ликовите“. Оттука, го потврдуваме уште еднаш оној првичен став по однос на природата на детаљот, дека имено, тој е елемент на фабулата. За разлика од детаљот – „функционален“ и „непотребен“, детаљот – мотив му припаѓа на сижето, зашто тој се смета за константна категорија.

„Елементи за една наративна граматика“<sup>113</sup>, особено по однос на начинот на кој тој ја третира т.н. длабинска структура.

Имено, во длабинското ниво на текстот постојат логички категории, заемно поврзани преку логичките операции контрадикција, импликација и противречност. Текстот, според Греимас е сведлив на сè на сè четири логички категории, кои се придвижуваат, поточно се динамизираат, по таков начин покренувајќи го и раскажувањето, односно т.н. длабинска синтакса.

Кога станува збор за обид наративната маса од романот АК од ЛНТ да се сообрази со т.н. таксономски четириаголник на Греимас, тогаш тој би бил образуван од логичките категории – љубов и опонентната, т.е. контрадикторната на неа нељубов. Љубовта би ја имплицирала категоријата среќа (и живот), а нељубовта, категоријата несреќа (и смрт). Тоа би значело и дека љубовта е противречна на несреќата, односно смртта, како што и нељубовта е исто така противречна на среќата, односно животот.

Динамизирањето на нарацијата на ниво на длабинска синтакса, според вокабуларот на Греимас всушност значи дека се претставува самиот тек на раскажувањето: додека љубовта постои, кога таа љубов е возвратена тогаш и среќата е достижна и можна, а заедно со неа и остварената смисла на животот; кога пак љубовта престанува, кога таа не е возвратена, тогаш и животот е излишен. Шематскиот приказ на семиотичкиот четириаголник за романот АК од ЛНТ би изгледал вака:



Краткиот увид во експертизата на Греимас на длабинското рамниште на наративниот текст, особено осознавањето на значаењето на логичката операција контрадикција, односно опозиција, допушта да се конституираат и т.н. бинарни опозиции, кои во романот на Толстој ние ги „читаме“ како детали – мотиви. Впрочем, и според Греимас, на ниво на длабинска морфологија, контрадикцијата (=опозицијата) како релација служи да се воспостават бинарни шеми.

Најнапред, најефектната, бинарната опозиција среќа – несреќа, која практично го засега проблемот за релативноста на среќата. Таа е најфункционална зашто ги имплицира и опозициите љубов – нељубов (односно омраза и потоа и рамнодушност) и опозицијата живот – смрт. Опозицијата

<sup>113</sup>Види: Алжирадес Гримас: „Елементи за една наративна граматика“ во книгата „Теорија на прозата“ (избор на текстовите, превод и предговор Атанас Вангелов), op.cit. стр. 93-127

среќа – несреќа го засега и прашањето за среќното, односно несреќното семејство, зашто имено, семејството во романот АК од ЛНТ е синоним за единственост, за љубов и среќа (и обратно) од една и семејството како основна клетка на општествениот живот, од друга страна, врз кое се реперкуираат случувањата од тој живот, влијаејќи врз неговата среќа односно несреќа.

Релативноста на среќата, односно несреќата, како детаљ – мотив што се вклопува во глобалната структура, се среќава низ романот повеќепати. Така, во мигот кога Вронски ќе се обвини себеси заради, како што тој смета нереќата што тој ја предизвикал во животот на Ана, таа ќе констатира: „Јас несреќна? – рече таа приближувајќи му се и гледајќи го со восхитена насмевка, - јас сум како гладен човек кому му дале да јаде. Можеби му е студено, и облеклото му е искинато и срам му е, но тој не е несреќен. Јас несреќна? Не, еве ја мојата среќа“ (240/1). Овој детаљ – мотив ја оправдува тезата за релативноста на среќата, односно несреќата, заедно со зависноста на среќата од љубовта, зашто од неа, од љубовта всушност зависи и животот на насловната херојка: ако има љубов има и среќа и тогаш и само тогаш вреди да се живее.

Исто такво значење има уште еден детаљ – мотив: „Една успокоителна мисла за својата постапка ѝ дојде тогаш, во првиот момент на прекинувањето, и кога таа си спомнуваше сега за сето минато си ја спомнуваше само таа мисла: ‘Јас бездруго ја создадов несреќата тој човек – мислеше таа, - но јас не сакам да се ползувам од таа несреќа; јас исто така страдам и ќе страдам, јас се лишувам од чесното име и синот. Јас постапив лошо и не сакам среќа, не сакам развод и ќе страдам поради срамот и разделбата со синот’. Но колку и да сакаше искрено да страда, таа не страдаше. Никаков срам немаше“ (40/2).

Детаљот помага да се „открие“ мотивот, а бинарната опозиција среќа – несреќа е основниот емоционален мотив во романот АК од ЛНТ, на кој што се надоврзуваат и другите: љубов – нељубов, живот – смрт, вина – праведност. Сепак, сè се случува заради релативноста на среќата. Така, кога почнува љубовта меѓу Ана и Вронски, тие се неизмерно среќни. За сметка на нивната среќа, постои неманифестираната несреќа на Алексеј Александрович Каренин.

За Вронски, „(...) тие немаат поим за тоа што е среќа, тие не знаат дека без таа љубов за нас нема ни среќа ни несреќа – нема живот“ (231/1). Или: „Ништо, ништо не ми треба, освен таа среќа, - мислеше тој, замислувајќи си ја Ана онаква каква што ја виде последниот пат. – И колку е подалеку, толку повеќе ја љубам“ (231/1).

Неверството на жената за Каренин, како човек за кого моралните принципи претставуваат возвишена светост, претставува несреќа. „Не сакаше да види и не гледаше дека во светот веќе мнозина накриво гледаат на жена му; не сакаше да сфати и не сфаќаше зошто жена му особено настојуваше да преминат во Царское, каде што живееше Бетси, од каде не беше далеку логорот на полкот од Вронски. Не си допушташе да мисли за тоа и не мислеше; (...) Но, во длабочината на душата (...) тој знаеше несомнено дека е измамен маж и од тоа беше длабоко несреќен“ (253/1). Треба да се нагласи дека несреќата на Каренин не е резултат на изгубената или невозвратената љубов, зашто љубов



меѓу него и Ана не постои. Тој може, и продолжува да живее без љубов, така што неговото поведење во таа смисла отстапува од основниот и суштински белег на „внатрешната содржина“ на романот, претставена преку деталите – мотиви. Каренин е толку несреќен колку што е очигледно неверството на жената и колку што јавното мислење по однос на тој проблем го засега него и неговиот углед. Значи, Каренин, сепак – е несреќен.

Миговите кога Ана се наоѓа во предпородилна треска ја трансформираат нејзината среќа од љубовта кон Вронски во несреќа заради суровата реалност при соочувањето со сопствената положба, но и заради неможноста да ја прифати и да се сообрази со прошката од мажот. Во таа ситуација, несреќата на Ана придонесува за среќата на Каренин. Среќата пак на Алексеј Александрович има повеќе религиозна отколку емотивна подлога: „Но, јас ја видов и ѝ простив. И среќата на прошката ми ја откри и мојата обврска. Јас ѝ простив сосема. Јас сакам да го поднесам другиот образ, сакам да ја додадам кошулата кога ми го земаат кафтанот. Го молам бога само за тоа да не ми ја однесе среќата на прошката“ (514/1).

Свесното лишување од љубовта на Вронски и спрема Вронски, отфрлањето на интимната среќа за сметка на угледот сопствен и на семејството и заради зачувување на положбата во општеството ја предизвикуваат несреќата на Ана. „ – Сум слушала дека жените ги љубат луѓето дури и заради нивните пороци – одеднаш почна Ана – но јас го мразам за неговата добрина. Не можам да живеам со него. Разбери, неговиот вид физички дејствува на мене, ќе си излезам од кожата. Не можам, не можам да живеам со него. Што да правам? Бев несреќна и мислев дека не може да се биде понесреќен, но оваа ужасна состојба што сега ја преживувам не можев ни да си ја претставам. Ќе ми поверуваш ли знаејќи дека е тој добар, прекрасен човек, дека не чинам ни колку ноктот негов, јас сепак го мразам. Го мразам заради неговата великодушност“ (529/1).

Паѓа во очи квалитативната промена на детаљот – мотив што го опфаќа проблемот за релативноста на среќата, односно несреќата веќе во вториот том од романот. Ако најнапред беше потребно да се констатира ова прашање, веќе се наметнува потребата од негово „проширување“, кое се прави така што бинарната опозиција среќа – несреќа се поврзува (или на неа се надоврзуваат) мотивот на љубовта (на Ана кон Вронски од една и кон синот Серјожа, од друга страна), како и со опозицијата живот – смрт и мотивот на вината, односно праведноста.

Мотивот на љубовта мошне често се реализира преку детали – мотиви и тој, помалку или повеќе ги „допира“ сите ликови во романот. По однос на главната херојка, веќе неколкукратно се потврдува дека љубовта\* ја дава

---

\* По однос на значењето на љубовта за Ана Каренина и воопшто, значењето на мотивот на љубовта, Нана Богдановиќ ќе рече: „Мотивот на љубовта ја допира секоја личност во романот, но Ана е единствена која е тотално олицетворение на љубовта – страста. И единствено таа има право да каже: ‘Зарем тој може да љуби? Да не слушал дека постои љубов, никогаш не би го употребил тој збор’. И тоа што кажаува за Каренин, може да се прошири на сè што не ја достигнува нејзината мерка. Бидејќи Каренин ѝ ги подарил на свршеницата и жената сите чувства за кои бил способен и неговата трагедија е во неговите сопствени димензии. Така и трагедијата на Вронски е во него самиот.

основната смисла на нејзиниот живот. Од љубовта зависи и нејзината среќа и несреќа, исто така.

Што се однесува пак до „техничката“ и семантичката врска меѓу мотивот на љубовта и детаљот – мотив претставен преку бинарната опозиција живот – смрт, треба да се констатира дека е таа неоспорна. Во таа смисла, анализата на деталите покажува дека, ако во првиот том од романот постои своевиден баланс меѓу среќата и несреќата, својствени на поведението на насловната херојка, тогаш во вториот том, очигледна е доминацијата на несреќата, за таа, најпосле да кулминира, односно финишира со нејзината смрт. Несреќата на хероината е резултат на нејзиниот сомнеж во љубовтана Вронски спрема неа и сознанието дека го „изгуби“ синот Серјожа, сето тоа засилено со немоќта да се соочи и да го прифати презирот на општеството. Всушност, ова е начинот по кој мотивот на љубовта ги „доближува“ деталите мотиви среќа – несреќа и живот – смрт.

И прашањето на животот и смртта, како детаљ – мотив што партиципира во „внатрешната содржина“ на романот се однесува на сите ликови. Повеќепати низ нарацијата се наидува на ситуации кога омонисцентот го потенцира едниот или другиот елемент од овој опонентен пар. Така, кога се соопштува смртта на Николај, братот на Левин, тоа се прави откако ќе се дознае веста за новиот живот што ќе го донесе Кити.

Бинарната опозиција живот – смрт исто така доаѓа до израз во сужејната линија на Ана Каренина. Дури, низ нарацијата направен е своевиден баланс меѓу овие две категории. Во миговите на предпородилната треска, Ана, речиси ѝ погледнува на смртта во очи, едновременно соочувајќи се и со среќата и одговорноста да го донесе на свет новиот живот. Опитниот читател токму тука ќе стекне впечаток дека хероината интимно, во себе, како да се „прости“ од животот, потчинувајќи ѝ се сè почесто на мислата за смртта како спас. Иако тоа не се случува толку брзо. Во таа смисла, не случајни се честите нејзини прашања кои ќе звучат речиси како молба: „О, господи, зошто не умрев тогаш?“

За нарацијата на романот од големо значење е бинарната опозиција живот – смрт, тогаш кога се упатува на среќата на Левин, на неговото интимно доживување кога му се раѓа синот, кога е свесен за среќата на раѓањето, за среќата на „продолжувањето“ од една и едновремената одлука на Ана Каренина, кога по кулминирањето на нејзината несреќа одлучува да замине во смрт, од друга страна.

На мотивот на љубовта, како на „гигантски“ мотив, освен релациите среќа – несреќа и живот – смрт се надоврзува и детаљот – мотив претставен

---

Животните понори му се недостапни на Вронски, тој не ги гледа и се придржува само кон правилата на игра (...) Но големината на Вронски е во неговата способност да ја одржи улогата што ја презел во љубовта. Долгот на честа, или рицарскиот дух го одредуваат неговиот однос кон Ана. Вронски е војник, и тој има сила да ја издржи борбата со светот, со мајка си, со луѓето. Тој има сила да истрае во својата рицарска правичност и умее да го почувствува и сфати страдањето на Ана заради другите. Бидејќи тој е чесен и добар човек. Но, неговите емоционални димензии не достигнуваат за да ја опфатат целокупноста на Ана“. Види: Nana Bogdanović: „Ana Karenjina“, op.cit. str. XVI, XVII.

преку бинарната опозиција вина – праведност. Јазолот на вината прв го дефинира Стива Облонски, кој, уште не почетокот од романот, по однос на своето неверство кон жена си Доли, на Ана ќе ѝ рече: „Вината е моја, но јас не сум виновен“. По таков начин, драмата на виновноста/кривицата почнува да „пушта“ корени во нарацијата. Тоа е драма на Ана, внатре во неа, но „расчленета“ на речиси сите ликови, опфаќајќи го дури и Каренин.

Чувството на вина кај Ана Каренина е мотивирано (=оправдано) со нејзината љубов спрема Вронски и Серјожа. Ако по однос на вината се пренебрегнат емоциите на херојката, ако се сака да се согледа нејзината положба од етички аспект, тогаш „вината на Ана“ е резултат или последица на општествената и религиозната неподобност на неверството – при жив маж и без одобрување од државата и црквата да се живее јавно и „бесрамно“ со љубовникот.

Така, уште при зародишот на љубовта спрема Вронски, Ана ќе биде свсна дека ѝ „наштетутва“ на Кити, па на Доли ќе ѝ рече: „Јас не сум крива или сосема малку сум крива“ (126/1).

Со слично значење е и репликата на Ана по однос на Вронски, кому уште пред почетокот на нивната врска ќе му се обрати: „Гледајќи го решително в очи и сета вивната од огнот што ѝ го гореше лицето (...) Дојдов да ви кажам дека тоа треба да се прекине. Јас никогаш и пред никого не сум црвенеела, а вие ме присилувате да се чувствувам виновна за нешто“ (176/1).

И подоцна, кога љубовта на Ана и Вронски ќе биде во својот зенит и покрај општествените стеги и неподобност по однос на општоважечките морални принципи, Ана, знаејќи дека таа љубов е двигател на нејзиниот живот и „виза“ за нејзината лична среќа, со една реплика упатена на Доли ќе успее да го „неутрализира“ она почетно чувство на вина: „Само јас не бев виновна. А кој е виновен? Што значи тоа виновен?Зарем можеше да биде поинаку? Што мислиш?“ (254/2).

Општествената димензија на вината на главната херојка е предадена во коментарот на Варја, жената на братот на Вронски: „Немој да мислиш, те молам, дека јас те осудувам. Некогаш, можеби и јас на нејзино место би го направила истото (...) Но работите треба да се викаат по нивното име. Ти сакаш јас да одам кај неа, да ја примам кај себе, и со тоа да ја рехабилитирам во општеството; разбери, јас тоа не можам да го сторам. Моите ќерки растат, и јас морам да живеам во светот заради мажот. Убаво, ќе ја посетам Ана Аркадјевна но таа ќе разбере дека јас не можам да ја викнам кај себе, освен да го правам тоа така што таа да не се сретне со оние кои на работата гледаат поинаку, а тоа би ја навредило. Јас неа не можам да ја подигнам“ (123/2).

Алексеј Александрович Каренин, и покрај својата емоционална празнотија, и покрај својата исклучително рационална природа и бирократско – канцелариски манири на однесување, ќе се обиде да се оправда себеси, нагласувајќи ја вината, т.е. виновноста на Ана, а која што тој не може да ја сфати зашто ја гледа исклучиво низ призмата на етиката и религијата: „Без чест, и без срце, без религија, расипана жена (...) Јас згрешив, сврзувајќи го својот

живот со неа, но во мојата грешка нема ништо лошо и затоа не можам да бидам несреќен. Не сум кривецот јас – си рече – туку таа“ (347,348/1). За Каренин, тоа е очигледно, тесна е врската меѓу вината и несреќата, додека кај Ана пак, во највозвишените мигови на нејзината љубов, вината и среќата ќе бидат споени.

Од друга страна пак, благодарение на својот обичај за сè нешто да рационализира, пренебрегнувајќи ги евентуалните емоции, Каренин ќе настојува да најде оправдување за вината што ја чувствува, иако не му е јасно од каде таа потекнува. Тој ќе бара оправдување за својата одлука – да не се разведе од Ана: „Таа религиозна санкција на неговото решение му даваше полно задоволување и делумно смирување (...) Никакви причини да си го растура животот и да страда поради тоа што таа беше лоша и неверна жена (...) Таа треба да биде несреќна, но јас не сум крив и затоа не можам да бидам несреќен“ (352/1). Уште еден примерок на детаљ – мотив што го опфаќа проблемот на вината, односно праведноста на Каренин упатува на потребата тој, да се оправда пред самиот себеси, манифестирајќи го, ако пред никој друг, тогаш пред читателот својот карактер кој не познава емоции, ами само разум: „Споменот на жената која беше толку многу виновна пред него и пред која тој беше вистински светец (...) не би требало да го вознемирува: но тој не беше спокоен (...) Но зошто сум јас крив? – зборуваше во себе“ (110,111/2).

Со проблемот на вината, односно праведноста е зафатен и ликот на Вронски. Така, кога Ана пред него ќе ја изрази неможноста за надминување на ситуацијата во која се наоѓаат заради заемната љубов, тогаш Вронски „(...) не би можел да каже што токму го трогна; му беше жал за неа и чувствуваше дека не може да ѝ помогне, и заедно со тоа знаеше дека е *виновник* за нејзината несреќа, дека сторил нешто неубаво“ (394/1) (курз.Л.К.).

И конечно, последниот примерок на детаљот што ја третира бинарната опозиција за вината, односно праведноста, заедно со прашањето за среќата и несреќата го наоѓаме веќе кон крајот на романот, во размислувањата на хероината кога таа се упатува кон сопствената смрт: „Страшно е што не можеш минатото да го искорнеш од корен. Не може да се искорне, но може да се скрие сеќавањето на него. И јас ќе го скријам. Тука сега се сети за минатото со Алексеј Александрович и како тоа минато го избриша од своите спомени. Доли ќе помисли: оставам втор маж и затоа сигурно не можам да бидам во *право*. А зарем јас сакам да бидам во *право*! Не можам да бидам! – прозборува таа и ѝ дојде да заплаче. Но веднаш почна да мисли зошто можат да се насмевнуваат оние две девојки (...) Можеби да задоцнел за воз, и веќе досега да се вратил дома. Пак бараш понижување! – си рече самата на себе. Не, ќе влезам и ќе ѝ речам на Доли отворено: јас сум несреќна и сум го заслужила тоа; јас сум *виновна*, но сепак сум несреќна, помогни ми“ (403/2) (курз.Л.К.).

Од филозофско – моралистички аспект, опозицијата вина – праведност е најрепрезентативна и, со тоа тесно поврзана со другите детали – мотиви што ја образуваат „внатрешната содржина“ на романот. По однос на тоа, Нана Богдановиќ ќе рече: „Без оглед на етичката смисла која Толстој сакал да ја внесе во мотивот на вината, одговорите се наоѓале во емоционалната и

психолошката интерпретација, во самата постапка со која ја изведувал својата мисла. Проблемот се отворал не во рамките на виовноста и судот, ами во интимното чувствување на трагичната човечка ограниченост, која прераснува во чувство на вина пред другите (...) Трагиката на живеењето е затоа инкарнирана во Ана. Еволуцијата на нејзиното чувство на вина тоа и го покажува. Во почетокот бил зборот „крив“. Таа се чувствувала недолжна или ‘сосема малку крива’ затоа што на Шчербацките им го расипала балот. Меѓутоа, колку што повеќе расте интензитетот на нејзиното живеење и протестот против лагите, толку чувството на вина се испреплетува со чувството на пониженост од неправдата на животот. Во моментот на потполното предавање на вистината на сопствените страсти, чувството на осаменост на патот на одрекувањето од лагите, се изразува со сомнежот во сопствената вистина, со чувството на престап и виовност, чувство кое не ѝ остава ништо друго, освен потребата да се понижува и моли за прошка (...) Изедначувањето на љубовта и животот, виовноста и нужноста да се живее, со неможноста да се биде поинаков а да не се биде лажен – била нејзината вистина (...) Понижувањето за неа не било во неодреденоста и срамната положба туку во чувствувањето на сопствената немоќ да биде посилен од себе и да ја одржи својата вистина“.<sup>114</sup>

Оттука, сосем легитимно е поврзувањето на овој бинарен детаљ – мотив со другите два: среќа – несреќа и живот – смрт, за заедно да „влезат“ во глобалната романескна структура.

### ***2.2.15.1. Видовите и варијантите на детаљот – мотив***

Деталите – мотиви, како посебен тип „функционални“ детали во романот АК од ЛНТ се среќаваат и преку одделни видови или варијанти.

Таков е детаљот – симбол, кој токму затоа што е вид на детаљот – мотив, наоѓа свое место, секако посредно, во она што Толстој го нарекува „внатрешна содржина“ (=глобална структура) на романот.

Така, детаљот – светлина е симбол на животот и како таков, според својот семантички ефект е близок до бинарниот детаљ живот – смрт. Впрочем, семантички, тие два се надополнуваат. Варијациите на детаљот – светлина, со симболиката на животот што во себе ја имплицираат, се среќаваат кон крајот на романот, токму кога херојката стапува во бескомпромисна борба со животот. И токму тогаш, нејзината потсвест јасно ја го продуцира ставот за смислата, односно бесмислата на животот и живеењето, што пак во наразијата, и

<sup>114</sup>Nana Bogdanović: „Ana Karenjina“, op.cit. str. XIV,XV.

\* Терминот „функционален“ што се однесува на детаљот – мотив го третираме во неговата условност, зашто имено, во нашата генералната класификација на категоријата детаљ, во двата анализирани романа, тој ги подразбира „материјалниот“ во АК од ЛНТ и „вербалниот“ детаљ во романот П од ПМА. Имајќи ја предвид улогата и значењето на детаљот – мотив, како крупна единица во овие два текста што партиципира во глобалната романескна структура, си дозволуваме, само условно, терминот „функционален“ да го употребиме и по однос на деталите – мотиви и нивните видови и варијанти.

технички и семантички се тесно поврзани со проблематиката на љубовта, среќата и несреќата и вината и праведноста.

Светлината, како симбол на животот, што се експонира во претсмртните мигови на Ана Каренина има своја функционалност; таа функционалност е експлицитна: светлината треба да расветлува, да отвора пат, да отвора видици, да расчистува. Хероината ја ползува таа светлина за конечно да ги „израмни“ сметките со љубовта, со среќата, со животот и сопственото чувство на вина, така што тасот на нејзината терезија претежнува на страната на смртта.

Детаљот – светлина станува интензивно фреквентен после последната караница меѓу Ана и Вронски, што е едновремено и нивна последна средба. Инаку, оваа подробност е верен следбеник на исклучителната нервна напрегнатост на хероината во нејзините претсмртни мигови: „Си отиде! Свршено е – си рече Ана во себе, стоејќи покрај прозорецот. И како одговор на ова прашање, оние впечатоци од темнината, по гасењето на свеќата и од страшниот сон, сливајќи се во едно ѝ го исполнија срцето со студен ужас“ (399/2). „Гасењето на свеќата“ е ни помалку ни повеќе симбол на животот во својот залез, додека пак, „студениот ужас“ претставува метафора на смртта, на претчувството на смртта.

Светлината како детаљ – симбол ѝ помага на херојката јасно и реално да ја согледа трагиката на сопствената положба: „Грофот Вронски и јас исто така не го најдовме задоволството, иако многу очекувавме од него. *Ана сега за првпат ја насочи онаа јасна светлина при која гледаше сè, ја усмери на своите односи со Вронски за кои порано одбегнуваше да мисли.* - Што бараше тој во мене? Не толку љубов, колку задоволување на суетата? - Таа се сети за неговите зборови, за изразот на неговото лице што ја потсетуваше на покорно ловечко куче, во првото време на нивната врска. И сè сега потврдуваше дека беше така. – Да, тој ликуваше поради успехот на својата суета. Се разбира имаше и љубов, но поголем дел беше гордоста поради успехот. Тој се фалеше со мене. Сега тоа помина (...) Да, тие привлечности за него веќе ги нема во мене. Ако си одам од него, тој ќе се радува во длабочината на душата. *Тоа не беше претпоставка, - таа јасно го гледаше тоа при онаа чудесна светлина, што сега ѝ ја откриваше смислата на животот и човечките односи*“ (409,410/2) (курз. Л.К.). Светлината на Ана и во Ана, овде, речиси и не е симбол – таа е експлицитен маркер, кој уште може и да се „преведе“ во женска интуиција и во јаснотија, во расчистување на свеста и потсвеста што веројатно го обзема секој еден што е во ситуација да ѝ гледа на смртта во очи.

Детаљот – светлина како симбол во нарацијата се среќава уште трипати. Еднаш тоа е „јасноста“, како своевидна варијанта на светлината, кога Ана, повторно, во претсмртните мигови се обидува да најде „причина“ да остане во живот: „Да речеме, добивам развод на бракот, Алексеј Александрович ми го дава Серјожа и јас се венчавам со Вронски (...) Ете, ќе добијам развод и ќе станам жена на Вронски (...) Серјожа ќе престане ли да мисли и да се распрашува за мене, за двајцата мои мажи? А какво ново чувство ќе измислам меѓу мене и Вронски? Дали е возможно нешто – не веќе среќа, ами само да не е

измачување? Не и не (...) И таа со одвратност се сети за тоа што го нарекуваше ‘оваа љубов’. *И јасноста, со која сето тоа го гледаше и својот и животот на другите луѓе, ја радуваше*“ (411/2) (курз. Л.К.). Варијантата „јасност“ на детаљот светлина го имплицира веќе објективното расудување на хероината, што пак е во функција на разоткривањето на смислата на животот и меѓучовечките односи, како негова најсложена загатка.

Детаљот – светлина се манифестира како своевидна натчовечка, спиритуална, а едновременно и толку природна способност на насловната херојка, кога таа, врз основа на сопственото искуство може јасно да „гледа“ во судбината на другите: „(...) Не можам да измислам положба во која животот не би бил измачување (...) На човекот му е даден разум за да се спаси од тоа што го беспокои, - рече на француски дамата (...) Тие зборови како да одговорија на мислата на Ана. – Да се спаси од сè што го беспокои, повтори Ана, и кога погледна на мажот со црвени образи и на слабата жена што не ја разбираат и дека мажот ја лаже, и го поткрепува во неа тоа нејзино мислење за себе. *Ана како да ја виде целата нивна историја и сите катчиња на нивните души, бидејќи ја пренесе на нив онаа светлина.* Но тука немаше ништо интересно, и таа ја продолжи својата мисла. – Да, многу сум вознемирена, но затоа е даден разумот за да се спасам, значи, треба да се спасам, *зошто да не се угасне свеќата кога веќе нема што да се гледа, и кога е одвратно да се гледа сè*“ (414,415/2) (курз. Л.К.). Детаљот – светлина, манифестиран преку варијантата „свеќа“ овде претставува симбол на животот што гасне.

Во мигот на смртта на Ана Каренина, кога таа веќе се наоѓа на шините на железничката станица, детаљот – светлина ќе го следи згаснувањето на животот, симболизирајќи го неговиот крај: „Каде сум јас? Што правам? Зошто? Сакаше да стане, да се отфрли назад, но нешто огромно, неумоливо, ја удри по главата и ја повлече за грбот. – Господи, прости ми сè – прозборува, чувствувајќи дека нема можност за борба. Низичок селанец, зборувајќи нешто работеше околу железото. *И свеќата, при која таа читаше книга полна возбуди, лаги, нереќи и зла, пламна посјајно отколку секогаш дотогаш и расветли сè што порано беше во темнина, затрепери, почна по малку да пука и гасне, и засекогаш угасна*“ (417/2)(курз. Л.К.). Овој фрагмент на детаљот – светлина ја покажува, за последен пат, борбата меу животот и смртта, во која нема изгледи за повторната победа на животот. Тој и овде е претставен преку свеќата, преку светлината и преку „книгата, полна возбуди, несреќи и зла“. И конечно, симболичката борба меѓу животот и смртта е манифестирана преку силното пламнување на свеќата, пред таа засекогаш да згасне.

Симболот на светлината, односно свеќата, Мирослава Стојниќ го доведува во врска со христијанскиот обичај на палење свеќа: „Стереотипното, митско споредување на животот со свеќата која догорува, а која во христијанската црква се пали како симбол на неизбежното поминување на животот, но и како замена за ‘жртвата страдалница’, Толстој го употребува во специфична варијанта сообразена на значењата карактеристични за неговата хероина. Ана, решавајќи се на самоубиство, се прашува: ‘Зошто да не угасне

свеката кога веќе нема што да се гледа?’, со значење, зошто свесно и по своја волја да не се доведе до крај животот кој ја изгубил смислата“.<sup>115</sup>

Детаљот – светлина, како вид на детаљот – мотив што партиципира во „внатрешната содржина“ на делото го определуваме како подробност со симболичка конотација. Тој се јавува во два случаја: генерален семантички (=обележан) контекст на негова манифестација е симболизација на животот. Освен тоа, оваа подробност се јавува и тогаш кога претставува асоцијација на јасност и на здрав разум, на свесност по однос на реалноста на состојбата во која се наоѓа насловната херојка и нејзините односи со другите.

Од друга страна пак, барајќи „оправдување“ по однос на третманот на светлината како детаљ – мотив, потенцираме дека тој едновременно претставува и своевидна персонификација, односно атропоморфизација на лик, чија што главна ролја е да биде резонер. Зашто имено, освен што го имплицира животот, „од другата страна“ на симболот, светлината, како што веќе се рече, е и здрав разум, свест, која реално гледа, суди и си „допушта“ да пресудува. Персонализацијата на светлината во лик - резонер го губи и интензитетот и својата улога тогаш кога повторно, по кој знае кој пат им ја препушта предноста на емоциите и нерваната напрегнатост.

„Случајот“ со детаљот – светлина и неговата персонализација (односно, атропоморфизација) може да се смета за редок случај кога во реалистичниот дискурс една подробност прераснува во лик, кој може да се третира за самостоен ентитет, кој и како таков „зема“ учество во елементарната суштина на делото од кое натаму, изразува севкупната нарација.

### **2.2.15.2. „Крупниот“ детаљ на сонот**

Во анализата на наративните ентитети што партиципираат во она што го нарекуваме глобална структура (т.е. „внатрешна содржина“, според Толстој), од особено значење е улогата на сонот. За сонот, односно соништата го употребуваме терминот „крупен“ детаљ. Негов суштински белег е неговата симболичност, односно асоцијативност. И по однос на сонот, како детаљ, двата анализирани романа, Толстоевиот и П од ПМА, покажуваат блискост.

По однос на значењето на сонот, како „крупен“ детаљ во структурата на романот АК од ЛНТ, Нана Богдановиќ, која му дава легитимитет како на елемент кој според функцијата ги надминува симболичноста и асоцијативноста, меѓу другото, вели: „Разновидната употреба на детаљот не му служи на Толстој само како средство за карактеризација на личноста, туку претставува и значаен елемент во општата творечка постапка, понекогаш и сврзувачко ткиво на самата композиција. Таква е функцијата на соништата (...) Толстој (...) се повикува на сонот, како средство за психолошка мотивација“.<sup>116</sup>

<sup>115</sup>Miroslava Stojnić: „Ana Karenjina“, op.cit. str.34,35

<sup>116</sup>Nana Bogdanović: „Ana Karenjina“, op.cit. str.VI



Сонот во романот АК од ЛНТ се среќава трипати: еднаш тоа е ведар и среќен сон на Стјепан Аркадјич, вторпат „сонува“ Вронски и третпат, Ана. Како „крупен“ детаљ, сонот е навистина „средство за психолошка мотивација“. Впрочем, ако ведриот и звучен сон на Стива Облонски како „семантичка последица“ ја имплицира неговата раскалашеност како човек и безгрижниот однос кон животот, заедно со неодговорноста спрема семејството и имотот, тогаш соништата на Ана и Вронски го подразбираат „трагичниот интензитет“ на овие два лика. Имено, соништата на љубовниците се слични, тие упатуваат на психолошките аспекти на нивните ликови и уште содржат елементи на фатализам, што пак, од друга страна асоцира на трагичниот расплет на нивните животни судбини.

Еве, што сонува Вронски: „Се разбуди во темнина, треперејќи од страв и бргу запали свеќа. - Што е тоа? – Што? Што видов толку страшно во сонот? Да, да. Селанецот – заобиколувач, изгледа малечок, извалкан, со разбушавена брада, нешто правеше наведнат и одеднаш проговори нешто на француски, некакви чудни зборови. Да, ништо повеќе немаше во сонот – си рече. – Но, зошто тоа беше толку страшно? Тој живо си го спомна пак селанецот и оние неразбирливи француски зборови што ги изговори тој селанец. И студени трпки му минаа по грбот“ (442/1). Асоцијациите што ги предизвикува сонот на Вронски се однесуваат на матниот страв, како матна визија на подоцнежните немили случувања, што ќе го изменат колосекот на неговиот живот.

Кобниот сон на Ана што ќе предизвика страв и ужас, таа првпат ќе го сонува непосредно по почетокот на врската со Вронски: „ (...) Дека ќе умрам. Видов сон. – Сон? – повтори Вронски и вчас се сети на својот селанец во сонот (...) И во спалната, во аголот, стои нешто (...) – И тоа нешто се сврте и јас гледам дека е селанец, со рабушавена брада, малечок и страшен. Сакав да бегам, но тој се наведна над торбата и почна со раце да нешто да пребарува по неа (...) На лицето ѝ стоеше ужас. И Вронски, споменувајќи си го својот сон, чувствуваше исто таков ужас што му ја наполни душата“ (449/1).

Сонот на Ана, многу сличен со оној на Вронски, освен симболика на железото, на железното тркало од вагонот што ќе ја „убие“ Ана, условно, може да се посматра и како кардинална функција (според вокабуларот на Ролан Барт). Зашто имено, тој има причинска компонента во сонот, за најпосле тој сон да доживее своја стварносна реализација, како последица, непосредно пред заминувањето на хероината во смрт. Освен тоа, овој ист сон, Ана ќе го сонува уште еднаш, пред тој да „стане“ стварност: „Утрото, одново ја натисна оној страшен кошмар, што неколкупати се повторуваше во нејзините соништа, уште пред сврзувањето со Вронски, и ја разбуди. Старец, со разбушавена брада

---

\* Во поширока, општествено – социјална, па и политичка смисла, симболиката на железото може да се доведе во врска со преодот на феудализмот во капитализам, заедно со погубните последици што новата општествена формација ги носи со себе, а по однос на руската феудална аристократија, на која ѝ припаѓа и насловната херојака. Освен тоа, потенцирањето на „смртоносноста“ на железото е исто така, во тесна врска со откривањето на парната машина, која предизвикува револуционерни промени во европскиот стопански, економски и социјален живот во 19–от век. Вака сфатената „симболика“ на железото ги надминува личните причини за смртта, т.е. самоубиството на Ана Каренина.

работи нешто наведнат над железата, и покрај тоа зборува бесмислени француски зборови, а таа како секогаш во време на тој кошмар (во што и се состоеше ужасот), чувствува дека тој селанец не обрнува внимание на неа, ами работи некаква страшна работа околу железата над неа. Се разбуди во студена пот“ (397/2).

Кога хероината веќе одлучува да змине во смрт, од прозорецот на вагонот ќе го забележи селанецот од својот сон. Се случува трансформација на сонот во јаве, со што сè појасно се претчувствува блиската смрт: „Нечист, грд селанец, пред кој штрчеше нечеслана коса, помина покрај тој прозорец, наведнувајќи се над тркалата од вагонот. – Нешто ми е познат овој грд селанец, си помисли Ана. И кога се сети на својот сон, треперејќи од страв, се оддалечи од прозорецот кон спротивната врата“ (413/2).

И уште еднаш, сега веќе по четврти пат, префрлениот од сонот во објективната реалност селанец, ќе се спомне во истиот миг кога хероината „испушта душа“, за тој, селанецот, да продолжи да си пелтечи нешто, повторно не обрнувајќи внимание дури ни на веќе мртвата Ана.

„Халуцинантниот привид е реалност на психолошкиот опис. Но неговата улога во книжевното ткиво го пренесува значењето на реалистичката пренапрегнатост на детаљотво аналошката синтеза на трагичноста на Ана: беспомошност во смртта, како и во животот. Пријатниот свекот на стаклените столови од почетокот на романот прераснува во свекот со железни облици; сè што е убаво во сонот на Стива, што не може да се изрази ни со зборови, ни со мисли на јаве, стегнато е со железото од привидите на Ана, преобразено во тркалата на возот. Со тоа кругот се затвора“.<sup>117</sup>

Според тоа, сонот, како „крупен“ детаљ, има двократна функционалност: дава придонес по однос на портретирањето на ликовите, односно ликот на насловната херојка, и игра улога на „сврзувачко ткиво во композицијата“, од друга страна. Вториот функционален аспект на сонот допушта и тој да биде незаобиколен фактор кој учествува во глобалната структура на романот. По таков начин, „крупниот“ детаљна сонот станува еден од оние детали – мотиви што ја имаат привилегијата да се развијат во сиже.

### ***2.2.15.3. Детаљот на возот***

Во рамките на деталите – мотиви, како посебен вид го издвојуваме детаљот на возот. Впрочем, ретко некој, кој дури и не го прочитал романот на Толстој „Ана Каренина“ не знае дека судбината на насловната херојка завршува под возот, на железничките шини.

Детаљот – воз, колку и да се чини банален на прв поглед, сепак е еден од оние романескни фактори кои придонесуваат на овој Толстоев роман да му се пристапи освен како роман на личноста, уште и како семеен и општествен роман.

---

<sup>117</sup>Ibidem, str. VI и VII

„Семејните“ аспекти само делумно ги загатнавме преку третманот на прашањето за релативноста на среќата, односно среќното наспроти несреќното семејство. Неговата општествена димензија пак, во најмала рака ја потврдува смртта на хероината, која се самоубива пред возот, што до тогаш, до втората половина на 19 – от век претставува последно, револуционерно, техничко откритие.

Имајќи предвид дека грофот Толстој е припадник на феудалната аристократија, која ги губи своите привилегирани позиции заради надоаѓањето на новата општествена формација – капитализмот, не сме ниту први што тоа ќе го кажеме, ниту пак сме далеку од вистината кога би потенцирале дека аристократката Ана Каренина е и општествена жртва, освен што е жртва на својата љубов. Таа е жртва на новините, на научно – технолошката револуција што ќе зафати руското и европското општество во 19–от век; таа е и жртва на старите, традиционалистички погледи за местото и улогата на жената во семејството; и конечно, таа е жртва на самата себеси, на искреноста спрема себе и потребата силно да љуби и да се љуби.

Смената на општествената формација од феудализам во капитализам, во романот АК од ЛНТ се манифестира преку изпреметканоста и збрканоста, што во романот се сретнува трипати: еднаш тоа е збрканост во семејството, вторпат во општеството и третпат – во личноста.

Веќе во втората реченица од романот се споменува збрканоста во семејството Облонски: „Сè се збрка во домот на Облонските. Жената узна дека мажот ѝ бил заплеткан со нивната бивша гувернанта, Французинка, па му рекла на мажот дека не може да живее со него во иста куќа. Таа положба траеше веќе трети ден и ги мачеше и самите сопрузи и сите членови на семејството, и домашните“ (7/1).

Општествената „збрканост“ е присутна во еден кус коментар на Левин, кога тој ќе рече: „Сè се збркало“. Левин, и самиот претставник на аристократијата, но чесен во намерите и селаните да имаат „кар“ од работата на неговиот имот, долго ќе живее со личната несреќа, сè додека Кити конечно не се согласи да се омажи за него. Тој е и противник на радикалните општествени промени што капитализмот ги носи со себе, така што „оправдана“ е неговата констатација по однос на севкупната „збрканост“.

„Збрканоста“ на личен план, кај единката, забележителна е во сижејната линија на насловната херојка, веднаш откако ќе се случи првата средба меѓу неа и Вронски: „Но по натувањето сè се сврте. Таа ги избегнуваше своите пријатели по срце и повеќе одеше во високото друштво. Токму таму го среќаваше Вронски и сеќаваше возбудлива радост при тие средби“ (162/1) (курз.Л.К.). Љубовта спрема Вронски ќе предизвика „збрка“ во чувствата на хероината и во дотогашниот нејзин живот, што пак ќе се одрази погубно на нејзините односи со сопругот и со синот, но и во односите со претставниците на високото општество, на кое, според својот социјален статус и самата му припаѓа.

Детљот на возот, поточно симболиката на возот претставува еден од аспектите на таа „општа“, „руска“ испревртеност: „Во симболизацијата на т.н. ‘кобен технички прогрес’ што се заканува да ја пороби и уништи природата и да го измени човекот од темел, Толстоевиот роман ‘Ана Каренина’ ги носи во себе архетиповите на идните симболистички гледања на тој феномен. Во Толстоевиот роман таа несреќа е симболизирана во железницата која во седумдесеттите години на XIX век во Русија била најсовремено техничко достигнување во совладувањето на просторот“.<sup>118</sup>

На возот како на детаљ во Толстоевиот роман и воопшто прогресивен феномен во руското и европското општество на 19 – от век, внимание обрнува и Нана Богдановиќ: „Судбината на Ана однадвор е заокружена со сликата на возот и неговите тркала, кои како да ги симболизираат оние цврсти окови на животот, со кои исто така невозможна била борбата (...) Овој детаљ (...) се вткајува во динамиката на настаните и се концентрира околу вртењето на челичните лостови кои ги движат тркалата. Ана набљудува исти такви тркала пред конечниот чин и го гледа свртувањето на ланците и челичните тркала. На тркалата ќе се задржи и погледот на Вронски, во епилогот од романот. Во тоа е поширокиот, материјален круг на симболиката. Потесниот круг е психолошки. Душевната состојба на Ана додека патува назад, од Москва во Петроград, се открива со преведувањето на состојбата на нејзината свест што е во самата постапка, слично на внатрешниот монолог на крајот од романот пред самоубиството“.<sup>119</sup>

Според оваа „препорака“ на Нана Богдановиќ, детаљот на возот носи двократна функционалност: еднаш е елемент на глобалната структура, а друг пат е индиција, во Бартовска смисла на зборот.

Како партиципиент во општото наративно ткиво, детаљот на возот образува своевидна рамка, која пак, од своја страна се реализира така што, една подробност стнува способна да прерасне во сиже. Во таа смисла, не треба воопшто да се сметаат за случајни одделните романескни настани кои се на еден или друг начин поврзани со феноменот на железница. Имено, првата средба меѓу Ана и Вронски се случува на железничката станица во Москва. Потоа, следува, божем „непотребната“ информација за смртта на сиромашниот железничарски работник, заради кој Ана ќе заклучи дека е тоа „лош знак“!. Овие два настана од почетокот на нарацијата ја иницираат рамката на детаљот на возот, која пак потоа, ќе се заокружи на крајот, кога хероината ќе се самоубие на една попатна станица, фрлајќи се, ни помалку ни повеќе, под тркалата на возот. Попрецизно, впечатокот за заокруженоста на судбината на Ана, па и на Вронски, се стекнува преку реминисценциите на Вронски по однос на трагедијата на Ана: „Погледнувајќи во тендерот и шините, а под влијание на разговорот со познатиот, со кој не беше се видел по својата несреќа, тој одеднаш се сети за неа, т.е. за тоа што беше останало од неа, кога, како безумен

<sup>118</sup>Miroslava Stojnić: „Ana Karenjina“, op.cit. str.34

<sup>119</sup>Nana Bogdanović: „Ana Karenjina“, op.cit. str. VI и VII

стрча во зградата на железничката станица: на масата во зградата, раскрвавеното тело, уште исполнето со неодамнешниот живот, бесрамно испружено пред туѓите луѓе; наназад навалената неповредена глава со својата тешка коса и локни на слепите очи; а на прекрасното лице, со полуотворена румена уста, изладен, чуден тажен на усните и ужасен во вкочанетите отворени очи израз, кој како да го изговараше страшниот збор – дека ќе се кае – што му го кажа во караницата“ (433, 434/2).

Секундарната функционалност на детаљот на возот – како индиција се манифестира во двете патувања на хероината: еднаш од Москва за Петроград, по вљубувањето во Вронски и вторпат, кога поаѓајќи да се „расчисти“ со него, одлучува дека смртта е единственото решение за нејзиниот проблем. И во двата случаја, имплицирана е тешката психолошка состојба на хероината. Првото патување со воз нуди на показ радосна возбуда и испреплетеност на реалноста со фантазмагоричните претстави. Второто пак, нуди доминација на претставата за смртта, доведувајќи до мешање на психичката и објективната реалност. Заедничкиот именител на двете, контрастни душевни состојби на хероината е, ни помалку ни повеќе туку детаљот на возот:

„Напред ли оди вагонот или назад, или пак стои цело време. Анушка ли е покрај неа или некоја непозната? – Што е тоа таму на рачката; кожив ли е или свер? И што сум јас самата тука: јас или некоја друга (...) Ана почувствува како да паѓа. Но, сето тоа не беше страшно, туку весело“ (129,130/1).

Односно: „Се слушна друго свонче, и веднаш потоа пренесување на предмети, врева, викање, смеа. На Ана ѝ беше толку јасно дека никој нема зошто да се радува, дека таа смеа болно ја дразни, и сакаше да ги затвори ушите и да не ја слуша. Најпосле свонеше и по третпат, се разнесе писок на сирена, тропотење на локомотивата, синцирот зрмна и мажот се прекрсти. ‘Интересно би било што подразбира тој под тоа’, погледнувајќи злобно во него, си помисли Ана. Гледаше покрај дамата низ прозорецот во луѓето што стоеја на перонот и го испраќаа возот, ѝ се чинеше дека се движат назад. Рамномерно нишкајќи се на составите на шините, вагонот во кој седеше Ана помина покрај перонот, камениот ѕид, обоениот круг, покрај другите вагони; тркалата засвиреа по шините потечно, послизгаво, со мало тропане, вечерното силно сонце ги осветли прозорците, а ветрето ја дувна завесата. Ана заборава на своите соседи во вагонот и при лесното нишкање, вдишувајќи во себе свеж воздух, одново почна да мисли“ (413,414/2).

Најпосле, по однос на детаљот на возот, може да се констатира дека, тој, во основа детаљ – мотив со двојна функционалност – „метастазирачка“ и индициска, сепак, останува лојален на својата матрица, така што во секој случај учествува во „внатрешната содржина“ на романот.

#### ***2.2.15.4. Деталите – афоризми***

Се наидува во романот АК од ЛНТ на само две фрази со синтетизирачки (=обединувачки) карактер и раскошна полисемичност, на кои ќе си дозволиме

да им пристапиме како на детали, иако можеби и не се тоа. Станува збор за фрази, за реченици со афористичен призвук, за сентенци, кои можат да се доближат до квалификацијата аксиом. Ги определуваме како подробности, најмногу заради нивната концизност и богатото имплицитно означено, односно обележано.

Таква е уште првата реченица во романот, дека имено: „Сите среќни семејства си прилегаат едно на друго, секое несреќно семејство, несреќно е на свој начин“ (7/1). Обединувачката моќ на овој, безмалку афоризам, според Нана Богдановиќ е таква што таа се доживува како „(...) судир со целокупната маса на романот, а не како приближување на претстојното раскажување“.<sup>120</sup> Оттука веќе, отворена е портата за пристап и до проблемот на единката и до проблемот на колективот, зашто загатнат е проблемот на семејството, како јадро во кое се „судираат“ и личноста и општеството.

Втората воопштувачка фраза се сретнува кон крајот на романот, кога веќе проблемот на семејството станува подеднакво и проблем на единката (па и на општеството): „За да може нешто да се преземе во семејството потребен е или потполн раздор меѓу сопрузите, или љубовна согласност. Кога пак односите меѓу сопрузите се неопределени и кога го нема ни едното ни другото, никаква работа не може да се преземе. Многу семејства со години не мрднуваат од една точка, која е одвратна и за едниот и за другиот сопружник, само затоа што нема ни потполн раздор ни потполна согласност“ (381/2). Веројатно овде „зборува“ искусниот човек и писател, грофот Толстој, зашто можеби по малку филозофски, но сепак, кажува вечна вистина. Оттука, оваа „аксиома“, претставува своевидно надоврзување на првата реченица, по таков начин што потесно ја специфицира.

Во обид семантиката на овие две „синтетички“ фрази да ја симплифицираме, ја „преведуваме“ на „аналитички“ начин: ако имено, среќата, односно несреќата во семејството е упориштето во кое се „влева“ сè што во овој роман е кажано и раскажано, тогаш, тоа, семејството е или среќно или несреќно. А таква е и љубовта – среќна или несреќна. Исто таков е и животот – среќен или несреќен. Некој е пасивен по однос на среќата, друг е рамнодушен. Само Ана Каренина е „активна“: среќна е кога љуби и несреќна кога љубовта ѝ е невозвратена. Само таа е вистинољубива и искрена и спрема себе и спрема семејството. Љубовта е услов за среќа. Така било, така ќе биде. Така е и во Толстоевиот роман „Ана Каренина“. Среќата, односно релативноста на среќата го отвора и го затвора кругот. Заправо, го затвора смртта, но заради „отсуството“ на среќа...

---

<sup>120</sup>Nana Bogdanović: „Ana Karenjina“, op.cit. str.I

## 2.2.16. Наместо заклучок - за „материјалниот“ детаљ

Разгранетоста на детаљот во романот АК од ЛНТ преку одделните типови, видови, подвидови и варијанти допушта тие да покажуваат и навидум нетипични за подробноста карактеристики. Во таа смисла, детаљот – рака, деталите – односи, деталите – индиции и особено деталите – мотиви запазуваат еден заеднички белег, кој се покажа како иманентен за природата на подробноста кај Толстој. Станува збор за повеќепати потенцираната компетенција на овие детали – да се развиваат до таа мера што многу често прераснуваат во сиже, кое, на крајот на краиштата се покажува дека не е ништо друго туку „кристализиран“ детаљ.

Виктор Шкловски оваа појава ја нарекува „развивање на сижето“<sup>121</sup>, додека пак Чернишевски „дијалектика на душата“, што како постапка е особено својствена за портретирањето кај Толстој: „Вниманието на грофот Толстој пред сè е свртено кон тоа како едни мисли и чувства се развиваат од други; за него е интересно да се посматра како чувството што се појавува непосредно од дадена ситуација или впечаток, потчинувајќи му се на влијанието на сеќавањата и на силата на комбинациите што ги создава фантазијата, преминува во други чувства, повторно се враќа на поранешната појдовна точка и пак, и пак патува, менувајќи се преку сиот синцир од сеќавања; како мислата родена од првото чувство, води кон други мисли, оди сè понатаму и подалеку, ги прелива пленувањата од стварни чувства, мечтите за иднината ги слева со размислувањата за сегашноста. Психолошката анализа може да се развива во различни насоки: еден потег најмногу го интересираат цртите на карактерот; друг – влијанието на општествените односи; трет – врската на чувствата со дејствата; четврт – анализата на страстите; грофот Толстој најмногу го интересира самиот психички процес, неговите форми, закономерности, *дијалектиката на душата*, да се изразиме со определен термин“<sup>122</sup> (курз.Л.К.).

Многу често низ пространата нарација на романот АК од ЛНТ, „дијалектиката на душата“ ја реализира детаљот.

Одделните варијанти на т.н. „психички“ детаљ повеќе допуштаат да бидат подведени под постапката „дијалектика на душата“, додека пак деталите – односи, деталите – индиции и најмногу деталите – мотиви се поподатни на постапката „развивање на сижето“. Со други зборови, првите се повеќе дескриптивни категории, а вторите имаат елементи и на наративност.

<sup>121</sup>Viktor Šklovski: „Razvijanje sižea“ во „Uskrsnuče riječi“, „Stvarnost“, Zagreb, 1969, wtr. 52-68

<sup>122</sup>Н. Г. Чернишевски: „Естетските односи на уметноста кон стварноста“, „Мисла“, „Комунист“, „Култура“, „Македонска книга“, Скопје, 1978, стр.297.

## 2.3. УЛОГАТА НА ДЕТАЉОТ ВО РОМАНОТ “ПИРЕЈ“ ОД ПЕТРЕ М. АНДРЕЕВСКИ

### 2.3.1. За „вербалниот“ детаљ

Во генералната класификација на категоријата детаљ, покрај „материјалниот“, „вербалниот“ го определевме како еден од видовите „функционален“ детаљ.

Бидејќи литературата како уметност во основа е фикција, нејзините реквизити, особено кога станува збор за литературата на реализмот, се т.н. од Мајкл Рајфатер „знаци на фикционалноста“, во кои тој, меѓу другите го вбројува и „непотребниот“ детаљ.

Во оваа смисла, Ферид Мухиќ, обидувајќи се да ја претстави природата на реалистичното писмо, со помош на многу значајните категории веројатност и мотивација, истакнува дека, дури и кога се работи за реалистичен текст, сепак, тој е фикција. „Авторот, вели Мухиќ, немајќи можност да ‘создаде’ реален свет, создава фиктивен, т.е. свет што е објективизиран во литературното дело. Со други зборови, кога писателот – реалист твори, тој всушност ја ‘пресоздава’ стварноста или врши ‘објективизација’ на фикцијата.“<sup>123</sup>

„Прозниот текст, без разлика за веројатноста на настанот за кој говори никогаш не ‘заборава’ дека е фикција“<sup>124</sup>, ќе констатира Рајфатер.

И реалистичниот текст е фикција, иако е реалистичен. Затоа, тој се реализира преку цел арсенал факти и ентитети, што „прават“ тој да биде реалистичен. Во тој процес на „градба“, на „предизвикување“ на реалистичноста на реалистичниот текст значајна улога имаат деталите и тоа не секогаш и само „непотребните“: некои од нив подразбираат материјалност, поточно се однесуваат на материјални предмети, други пак, се такви елементи што имплицираат идеалитет, по таков начин што нивните „застапници“ во објективната стварност се од „идеална“ природа. И едните и другите, и „материјалните“ и „идеалните“ детали не се ништо друго ами само можности (=аспекти) на зборот.

Третманот на детаљот како битен фактор на реалистичниот дискурс, го наметна и сознанието дека тој може да биде таков литерарен ентитет што во текстот на фикцијата со реалистична конотација имплицира предметност, т.е. материјалност. Еден таков пример веќе проследивме при анализата на т.н. „физички“ детаљ во романот АК од ЛНТ, чија што улога беше претставувачка.

---

\*„Функционалниот“ и „непотребниот“ се двата основни типа од кои натаму се изведува типологизацијата, односно класификацијата на категоријата детаљ. „Материјалниот“ (во романот АК од ЛНТ) и „вербалниот“ (во романот П од ПМА) се пак двата основни вида „функционален“ детаљ, кој натаму подлежат на прецизни поделби на подвидови, варијанти и семантички нијанси. „Непотребниот“ тип детаљ, во основа, не се подведува на темелна класификација, зашто неговата елементарна функција е да предизвикува „впечаток на стварност“.

<sup>123</sup>Ферид Мухиќ: „Мотивација и медитација“, *op.cit.* стр.54

<sup>124</sup>Мајкл Рајфатер: „Изјаснета фикционалноста“, „Lettre internationale“ бр.2, Скопје, 1996, стр. 18



Анализата на деталите во Толстоевиот роман исто така покажа дека таа материјалност може да биде и од психичка природа, тогаш кога преку карактеристичниот детаљ, авторот навлегува во мислите и душата на своите јунаци. Станува збор за специфичниот реквизит на реалистичното писмо, кој, како што е веќе кажано, Мајкл Рајфатер го нарече „метонимиска реификација“.

Многу поретко се случува, но сепак се случува, детаљот да се применува во текстот на еден поинаков начин.

Детаљот, благодарение на синегдотската операција што е иманентна по однос на неговото функционирање многу, „природно“, може да се манифестира и преку својата „идеална“ природа. Тоа дупушта да востановиме една нова категорија детаљ што ја нарекуваме „вербален“ детаљ.

Имено, иако литературниот текст практично и буквално се состои само од зборови (или уште „понатурално“, од оловни букви), иако тој „никогаш нема да заборава дека е фикција“, сепак, постои суштинска разлика меѓу „материјалниот“ и „вербалниот“ детаљ, инаку и двата видови на „функционалниот“ тип детаљ.

### ***2.3.2. „Идеалната“ природа на „вербалниот“ детаљ***

„Вербалниот“ детаљ подразбира апстрактност и идеалност. Тој содржи идеја за предметот на којшто се однесува. Трансформирањето на стварноста во фикција која потоа повторно е предизвикана во текстот преку зборови, преку кажување или прекажување, не претставува деструкција туку „(...) преобликување на содржините примени од „сетилната стварност“ (и) транспонирани во „имагинарна стварност“. Во таа смисла, градењето на ‘вербалните објекти’ не може да се оддели од восприемањето на ‘емпириските објекти’“.<sup>125</sup>

Оттука, легитимна е констатацијата дека и „вербалниот“ детаљ би функционирал како „знак на фикционалност“. „Реалниот ефект“ што тој го предизвикува во текстот го „внесува“ со зборови, со идејата што зборовите ја носат со себе. Тоа веќе значи дека, „вербалниот“ детаљ не се однесува на конкретен предмет од стварноста туку предметот „влегува“ во текстот по пат на цитиран збор. Дополнителен „напор“ во тој процес на перцепција на „вербалниот“ детаљ претставува илузијата за предметот што е предизвикана преку зборуван збор, преку раскажан или прекажан збор. Теоретски, станува збор за мошне сложена постапка на „опредметување“ на зборот во текст, која сепак, може да се „случи“.

Специфичноста на „вербалниот“ детаљ е пред сè во силата на зборот, во неговиот квантитет и квалитет, како и во начинот на кој тој е употребен. И „материјалниот“ детаљ во книжевниот текст е претставен преку збор. Меѓутоа, за разлика од него, „вербалниот“ во таа смисла е потесно поврзан со мимезата, како тој подобро да ја подражава стварноста од „материјалниот“.

---

<sup>125</sup> Ibidem, стр.54

Суштински белег на „вербалниот“ детаљ е неговата ориентација кон цитирање извори. Тој може да егзистира и да биде функционален во дискурс што се реализира преку стенограматскиот говор. Стенограмата пак, е склона кон пренесување на говорот во изворна форма, т.е. негово цитирање на начин на каков што бил кажан во реалноста (=референцијална цитатност). Таква е улогата и на менталограмата: таа е ориентирана кон цитирање на мислите на ликот.

Според тоа, „вербалниот“ детаљ би бил поблизок до категоријата знак отколку белешка, зашто зборот е знак за идејата што е искажана преку него, а не само знак за предметот на кој зборот, односно детаљот се однесува. Сепак, ова не значи дека „вербалниот“ детаљ заради својата идеална природа нема свој референт. Напротив, токму „референцијалната цитатност“ може да обезбеди поголем степен на веројатност: референтот на „вербалниот“ детаљ би бил претставен преку одреден историски настан, одделна белешка веродостојно транспонирана во текстот, како и говор или мисли на лик, пренесени во текстот ако не буквално, тогаш барем во цитиран облик. По таков начин се предизвикува претстава дека она што во текстот се кажува, односно раскажува е веродостојно по однос на реалноста.

### 2.3.3. „Вербалниот“ детаљ во П од ПМА

Масовниот македонски читател со романот „Пиреј“ од Петре М. Андреевски се сретнува уште во својата адолесцентна возраст. И никој не останува рамнодушен заради многу нешта. Заради „откровението“ на големата метафора на пирејот, заради сообразеноста со колективната трагедија на едно време, сепак, не толку далечно, заради интензитетот на емоциите и сочувството по однос на човековата болка, страдање и стаменост. Сеедно. Впрочем, за многукратната впечатливост и значење на ова наше репрезентативно четиво многу се рече и уште повеќе се напиша.

Се кажувааше и пишувааше и за уникатниот карактер на нарацијата, за карактеристичното „(...) линеарно сиже од паралелен тип“<sup>126</sup>, за неприкосновената лексика на единствениот Петре М. Андреевски. А за тоа, за леснопроодниот вокабулар и блискиот до народскиот, ординарен, а сепак, толку семантички густ и ефектен наративен говор и не треба којзнае што да му се предочи дури и на неопитниот читател. Па и на оној од ова „дваесет и првовековно“, „електронско“ време. Зашто имено, таквиот манир на кажување и прекажување, кој иако по својот квалитет ги надминува приказните што навечер ни ги раскажуваа нашите баби и дедовци и мајки и татковци наликува токму на нив. И близок ни е, познат ни е. Домашен, македонски...

Овој роман претставува редок пример на исклучително конструктивна фреквентност на категоријара „вербален“ детаљ. И не случајно е тоа така.

Градбата на романот е таква што содржи: пролог, дискурсите, т.е. стенограмите на двајцата наратори Јон и Велика и епилог. Раскажувањето во романот е раскажување во рамка: зашто имено, Дуко Вендија „му ја раскажува“ на Родена Мегленоски, шестото и единствено преживеано дете на Јон и Велика животната врвица на неговите мртви родители и тоа така што тоа го прави во нивно име – во името на Јон и во името на Велика. Со други зборови, две раскажувања се раскажани од еден раскажувач, па овој роман располага со „двојна“ нарација или со „две нарации во нарација“.

Оваа „рамковна“ нарација на Дуко Вендија се повикува на повеќе адури на гаранција (=цитирани извори): цитиран говор (=стенограма или стенограматски говор), цитирани мисли (=менталограма) и конкретни, документирани историски извори (=дневникот на учителот Милорад Марковиќ).

---

<sup>126</sup>Атанас Вангелов: „Првата војна и македонското прашање“, Поговор кон: Петре М. Амдреевски: „Пиреј“, „Мисла“, Скопје, 1980, стр.296

Под стенограма или стенограматски говор подразбираме говор што „се пренесува“ во неговиот изворен облик, т.е. така како што бил искажан во реалноста, односно можел да биде искажан во реалноста. По таков начин се реализира и менталограмата – се цитира изворната, автентична мисла на ликот.

Овие реквизити се од особено значење зашто се „употребени“ од јас – наратор, кој нема „високи привилегии“ како омнисцентот – секогаш да се има увид во мислите, во чувствата на ликот, независно од тоа што јунакот го зборува.

Нарацијата ја реализира јас – раскажувач, со исклучок на воведот и прологот, кога неа ја „води“ омнисцент.

Природата на нарацијата е од елементарно значење за „вербалниот“ детаљ, за тој да биде „вербален“.

Во романот П од ПМА оваа подробност се манифестира во повеќе подвидови и варијанти. „Функционалниот“ тип овде е застапен речиси единствено преку видот „вербален“ детаљ.<sup>\*\*</sup> Присутен е, исто така и „непотребниот“ детаљ.

„Вербалниот“ детаљ се сретнува во:

-Идиолектот на Велика (со сите негови специфичности, подвидови и варијанти);

-Идиолектот на Јон;

-Деталите – сентенци;

-Деталите – народни верувања;

-Детаљот на сонот и

-Деталите – мотиви, кои, слично како и во романот АК од ЛНТ ги подразбираат „општите“ места во романот, едновремено учествувајќи во неговата глобална структура.

Веќе потенциравме дека нашата анализа на детаљот во оваа експертиза се однесува на оние примероци што придонесуваат за портретизација на ликовите на Ана Каренина, односно Велика Мегленоска.

По својот наративен квалитет, двете паралелни сижеа во романот „Пиреј“, она на Јон и тоа на Велика се исти. Веројатно и по квантитет не се разликуваат многу. Третманот само на женската стенограма го правиме од проста причина што тука можат да се препознаат повеќе видови „вербален“ детаљ, а и такви примероци кои инаку не се сретнуваат во наративната линија на Јона. Имајќи предвид дека стенограмата на Велика се одликува и со повисок набој на емотивност, природно е што кон неа и читателот покажува поголем афинитет. Освен тоа, и за нас таа е поинспиративна и попровокативна за анализа.

### ***2.3.4. „Вербалниот“ детаљ во „женската“ стенограма***

Кај одделните примероци „вербален“ детаљ што егзистираат во стенограмата на Велика Мегленоска паѓа во очи сознанието дека кај нив, за разлика од оние во Толстоевиот роман не постои единствен семантички контекст на нивна манифестација.\*

---

<sup>\*\*</sup> За своевиден исклучок може само делумно да се сметаат деталите што партиципираат во описите на ликовите, т.е. портретите, но и нив ги третираме како подвидови на „вербалниот“, зашто имено, произлегуваат од дискурсите, т.е. стенограмите на Јон и Велика.

\* Во оваа смисла потсетуваме дека кај „материјалниот“ детаљ во романот АК од ЛНТ, особено кога станува збор за „стожерните“ детаљ – око и детаљ – рака, забележителен беше унифицираниот семантички контекст. Така, детаљот – око беше задолжен за манифестација на емоционалниот, а детаљот – рака за психичкиот комплекс на насловната херојка.

Тоа пак, од своја страна, воопшто не значи дека тие немаат своја семантичка длабочина. Напротив.

Во дискурсот на Велика се разликуваат повеќе подвидови на „вербалниот“ детаљ:

- „Вербален“ детаљ во потесна смисла, како елементарна, најупростена форма на „вербалната“ подробност, што пак се сретнува во голем број варијанти;
- „Вербални“ детали за мајчинството;
- Етимолошката фигура, како специфичен аспект на „вербалниот“ детаљ, што силно е поврзана со манифестацијата на мајчинството;
- Детали – индиции.

Можеби треба да се истакне и „способноста“ на Велика да „прави“ извонредни портрети на одделни ликови, во чии рамки мошне интензивна е функцијата на „вербалниот“ детаљ.

По однос на портретот на Велика пак, во прологот, што е простор каде што нараторските компетенции ги поседува авторитативниот наратор, се наидува на неколу примероци „вербален“ детаљ, што се подведуваат под постапката која Сава Пенчиќ ја нарече „индиректно портретирање“ (=друг лик за ликот).

Овде омнисцентот ќе „извести“ дека Дуко Вендија „ќе му раскажува“ на Родена Мегленоски за неговите родители и тука се случува загатнувањето на портретот на Велика.

Така, Велика, на денот на нејзиниот погреб ќе биде споредена со убавиот ден: „Колку убав пролетен ден, луѓе божји, велеа жените, колку убав ден поминува низ полето!... Сега Велика веќе се сретнала со децата (...) - Мајка ти заслужува повеќе од еден убав ден, рече Дуко Вендија, иако добриот ден завршува како и добриот човек. – Мајка ми цел живот беше добра, рече Роден Мегленоски, но за татко му никогаш не сакаше да зборува. – Како што прекршува денот, така прекршува и човекот.“ (9-11).\*

Во прологот се практикува и „директно портретирање“ на мртвата Велика, што го прави никој друг освен омнисцентот: „Се виде и сандакот со Велика Мегленоска. Таа лежеше мирно и со прекрстени раце на градите. Како да криеше нешто под дланките. Меѓу прстите ѝ стоеше угасната свеќа. Очите ѝ беа пропаднати во дланките под веѓите и беше многу видливо дека со сила ѝ ги затвориле. Всушност, едната клепка беше сè уште подотворена и од белките ѝ излегуваше една студена светлина во која се гледаше сиот грешен свет со кој се беше сретнала. На свиснатата уста смртта ѝ стоеше како незарастена лузна, како трага од долго целивање со неа. Од ушите и ноздрите ѝ се подаваше црвено пасменце волна“ (11). Овде, во овој опис на ликот на Велика не се наидува на вербален детаљ. Тоа е така зашто описот го прави омнисцентот.

---

\* Во натамошниот текст, во заградите, стои бројот на страницата според изданието: Петре М. Андреевски, „Пиреј“, „Македонска книга“, Скопје, 1990.

Почетокот на раскажувањето на Дуко Вендија пред Родена Мегленоски го означува и почетокот на интензивната фреквентност на „вербалниот“ детаљ, штово нејзината стенограма ѝ е доверен на Велика.

Анализата на дискурсот на Велика ги става на показ богатството и сочноста на нејзината нарација, т.е. идиолект, кои, според својата сугестивност се блиски на народскиот говор и израз. Индивидуалниот јазик на Велика (=идиолект) е најсигурното и најверодостојното средство преку кое може да се допре до нејзиниот лик и неговиот ментален комплекс. Впрочем, деталите во романот П од ПМА посочуваат на можноста, еден збор на лик, спрцифичностите на неговиот говор подеднакво добро да го карактеризираат тој лик, исто колку и „материјалните“ детали око, рака и сл.

И ако во прологот сезнаечкиот раскажувач посредно упатува на општи, но сепак суштински белези за ликот на Велика, сега, во своите стенограма и менталограма таа непосредно се самооткрива: преку својот говор, раскажувајќи за себе и случувањата околу себе.

### **2.3.5. „Вербалниот“ детаљ во потесна смисла**

Најфреквентен во стенограматскиот говор на Велика е „вербалниот“ детаљ во потесна смисла.

Овој е најупростениот подвид „вербален“ детаљ. Се работи за серија реплики на херојката кога со збор се посочува на фрагмент од реалноста, како тоа што таа го кажува нам да ни е божем познато, како ние, читателите, да сме непосредни слушатели на раскажувањето. Со други зборови, се симулира дијалог во кој читателот се става во позиција на второ граматичко лице во говорната ситуација. („Крв ти капе од лицето“; „Мотиката ми игра спипиле“). Непосредноста што таквиот детаљ ја носи со себе оди до таму што, како читатели, буквално сме „заведени“ од спонтаната постапка-со кажан, односно прекажан збор да создадеме јасна, сликовита претстава за тоа дека навистина „крв ѝ капела од лицето“, односно дека „мотиката ѝ играла спипиле“. Впрочем, непосредноста на впечатокот е елементарната функција на овој тип подробност во романот „Пиреј“. Таа е интегрирана во сите „посложени“ видови „вербален“ детаљ.

„Вербалниот“ детаљ во потесна смисла со одликува со висока разновидност. Кај него се разликуваат повеќе варијанти и тоа: сликовит детаљ, детали – синоними, детаљ – компарација, детаљ – метафора, детаљ – персонификација, детаљ – ономатопеја, потоа и детали – извици, детаљ – клетва, детаљ – апозиција, детали – архаизми, т.н. сликовити „вербални“ детали, детали – претпоставки. Сите тие, можеби повеќе од сите други „вербални“ детали го ставаат на показ богатството на идиолектот на Велика и опсегот на експресивните потенцијали на нејзиниот говор. Овие варијанти, исто така, се присутни и во дискурсот на Јон, но со помала фреквентност.

#### **2.3.5.1. Варијантите на „вербалниот“ детаљ во потесна смисла**

Варијантите на овој подвид „вербална“ подробност се интересни не само од гледна точка на нивната експресивност. Тие, едновремено се одликуваат и со раскошно имплицитно означено.

„Со прво јас не го знаев Јона, оти намаше како да го знам. *Јас сум од ова село подолу.* Од Жван (...) Еднаш, на киселица берење, туку речи и го подвидов, ама многу од далеку. Кај си можел тогаш, кај си смеел да се гледаш. Тогаш беше големо ако ти пушти некој сонце од огледалце. Тој ќе ти пушти, а ти ќе му ја свртиш главата. И толку. Никако не оди: *крв ти капе од лицето.* Такво беше сакањето. Можеш да го видиш ако украдеш некоја минута кога тој не те гледа. И ќе го видиш набрзина и од далеку. *Како на нерамна вода* (...) Еднаш пак на Јона да му текне: ќе ми ја гледа работата (...) И, велама, копама така наредени меѓу огништата од пченката, и мотиките само с’скаат, само касаат од земјата.

Јас тогаш бев многи јака и работата се плашеше од мене. Ракавите, завртени, *ми пукаат на рацете, ко кунци, ко бории и мотиката ми игра пред мене, спипиле што се вели*“ (24,25)(курз. Л.К.).

„Вербалниот“ детаљ во потесна смисла овде се манифестира преку неколку свои варијанти. „Сликовитиот“ детаљ го има во оние примероци кога „нараторката“ се „обидува“ со збор да посочи на еден фрагмент од стварноста што нам како на читатели ни е божем познат, т.е. треба да ни биде познат, како да сме ние непосредни слушатели на нејзиното раскажување („Јас сум од она село подолу“ (24)) Меѓу варијантите на „вербалниот“ детаљ во потесна смисла има и такви примероци кои, освен што се најбројни, уште се и „во функција“ на репрезенти на сочниот македонски народски говор. Тоа се изразите од типот: „Крв ти капе од лицето“(24) или пак: „Мотиката ми игра спипиле, што се вели“ (25). Сепак, овие варијанти немаат само репрезентативна улога, зашто едновремено го имплицираат и фактот дека Велика била многу вредна.

„Вербалниот“ детаљ во потесна смисла, застапен е и преку варијантата – компарација: „Ќе го видиш набрзина и оддалеку. Како на нерамна вода“ (25) и „Ракавите, завртени, ми пукаат на рацете, ко кунци, ко бории“ (25). Се сретнува и варијантата – синоним, чија специфика подразбира повторување, најмалку двапати на исто значење, со други зборови. Нив, уште ги нарекуваме и „опширни вербални детали“: „Мотиките само с’скаат, само касаат од земјата“ (25).

Семантичкиот аспект на подвлечените варијанти на „вербалниот“ детаљ во потесна смисла овде, најмногу се во функција на истакнување на работливоста на херојката.

За подетално и потемелно да ги „аплицираме“ одделните варијанти на „вербалниот“ детаљ во потесна смисла, наведуване повеќе подолги фрагменти од сижејната линија на Велика Мегленоска:

„Кога ми го зеда човекот, цела ноќ не мигнав. *Око на око не можев да ставам*, да склопам. Лежам, а умот не ми заспива. Сè така ми гледа штуро по него, како го водат надолу по полето, подлокано и празно. *Децата спијат, наредени до мене, ко стомниња (...)* И лежам така, гледам во мракот што се стиска меѓу гредите, малку подугрејани од жарот на огништето. Вцашено, ко што го гледав *Јона, човекот мој*. И во темницата само него го здогледувам: стои пред српските војници (...) Почекајте, вели Јон, само малку почекајте, вели и оди в пондила. Јас одам по него. Тој им фрла една ракатка слама на кравата и магарето, јас одам по него. Му свирнува на Чако, јас одам по него. Го почешува меѓу уши, јас стојам зад него. Им се испули на кокошките и тргна војска. Сета сум сневидена, цела снага ми трпне од нешто како страв и умора. Небаре да сум се искачувала нагоре, кон Млакине (...) Само се превртувам, а сонот никако да ме најде, да ме подземе (...) Знам дека кравата е стелна, пред три месеци се води и знам како е да носиш жив плод. Сум била јас и несилка, сиот овој граор, сите овие наредени стомниња што спијат, сум ги износила и сум ги снесла (...) А пет усти се, не се да речеш малку. Пет клунчиња (...) *Сите еднакво ме болат, болка да ме отребви*“ (61,62) (курз. Л.К.).



Освен веќе илустрираните варијанти на „вербалниот“ детаљ во потесна смисла: деталите – синоними („Око на око не можев да ставам, да склопам“ (61)) и детаљот – компарација („Децата спијат до мене, наредени ко стомниња“ (61)), овде се забележителни и нови варијанти: т.н. детаљ – апозиција („Јона, човекот мој“ (61)); детаљот – етимолошка фигура, како одделен подвид на „вербалниот“ детаљ (а не само варијанта на „вербалниот“ во потесна смисла) („Сите подеднакво ме болат, болка да ме отреби“ (62)). Овие примероци од варијантите на „вербалниот“ детаљ во потесна смисла и подвидот „вербален“ детаљ – етимолошка фигура имаат семантичка „задача“ да ја илустрираат тегобноста на херојката која останува сама, без маж да се бори со егзистенцијалните проблеми.

„Таа зима се погоди многу лоша (...) Знаеш, едно зло на друго се калеми, се врзува. Се затвори небото, се смеша со земјата (...) Паѓаат снегулки, олкави, ко кадели. Се пластат (...) О, госпoде, ќе ни ги урне, ќе ни ги потисне и куќите (...) Од таа зима се побудале и дивината. Во ноќите, во долгите зимски ноќи, сè туку завиваат волци околу селото. Како жени да тажат, да плачат по некого. Леле колку долги стануваат тогаш тие зимски ноќи“ (84) (курз. Л.К.).

„Сликовит“ и детаљ – компарација во еден израз („Паѓаат снегулки, олкави, ко кадели“ (84)), како и уште еден „сликовит“ детаљ во непосредна близина („Знаеш, едно зло на друго е калеми, се врзува“ (84)), споен со детаљ – синоним или „опширен вербален детаљ“ се манифестираат не само преку својата репрезентативност – да го посведочат раскошниот говор на обичниот човек и селанец од втората деценија на 20 – от век, ами нивната значенска улога е да го потенцираат и градирањето на интензитетот на тегобноста, со која тој човек се соочува во услови на светска војна. Во прилог на ваквата „двојна“ функционалност на разновидните „вербални“ детали е и детаљот – извик: „О госпoде!“ (84) И: „Леле колку долги стануваа тогаш тие зимски ноќи“ (84).

Од варијантите на „вербалниот“ детаљ во потесна смисла особено се истакнуваат деталите – синоними, кои ги нарековме и „опширни вербални детали“. Тие, освен што се мошне интензивни, имаат за цел, повторувајќи го значењето со други зборови, да го потенцираат, да го интензивираат семантичкиот впечаток што го носат со себе:

„Боси сме, голи, нема ни куче кај да те фати, кај да те касне. Не знам сега што јадат војниците. Јон мој (...) А децата ко деца, си бараат. Децата и добиците никогаш не прашуваат дали има или нема. Си плачат, си мукаат, волчица им вие во мевот. Им се јаде. И само збираш зер во срцето, го полниш (...) И пушта јас, дали било тоа јадење?! Ако јадат повеќе леб, ќе ги удрам по рака, и ќе им велама помалку да јадат леб. Повеќе да сркаат грав. А ако сркаат грав, пак ќе ги удриш по рака: - Јадете од лебот, ќе им велама, што сте се наврatile само на гравот, ќе им велама. И тие не знаат кој ред да го фатат (...) И така денеска, така – утре, деновите се многу. Децата ми заслабнаа, кожата им се прозира. Почнаа и ковчињата да им се гледаат, да им се бројат. А мене срцето само ми се полни со болки, со чемери. Ама срцето човечко било бунар: само се полни, а не се преполнува“ (85,86) (курз. Л.К.). Освен детали –

синоними („Почнаа и ковчињата да им се гледаат, да им се бројат“ и „мене срцето само ми се полни со болки, со чемери“(86)), овде среќаваме и повеќе „сликовити“ детали („Боси сме, голи, нема ни куче кај да те фати, кај да те касне“, или: „И пушта јас, дали било тоа јадење?“), кои ја доловуваат сочноста, „полнотијата“ на говорот на Велика.

Варијантите на „вербалниот“ детаљ во потесна смисла придонесуваат, меѓу другото и за постигнување на повисок степен на веројатност, односно веродостојност на она што се кажува, односно раскажува. Впрочем, основна операција на која се положува „вербалниот“ вид поддробеност е постапката на т.н. „референцијална цитатност“. Во романот П од ПМА направен е обид, како што е познато, за првпат во истојата на македонската литература да се цитира кодот на историјата и тоа, ни помалку ни повеќе туку од периодот на Првата војна. Поконкретно, се цитира, како што е веќе споменато, документ од тоа време – дневникот на учителот Милорад Марковиќ. Она што во овој случај сакаме да го истакнеме е фактот дека токму успешниот обид на Андреевски успешно да се цитира историјата, заедно со сите технички, естетски и семантички „марифети“ што ги направи тој – два говора во еден, допуштаат впечатокот за реалноста што се предизвикува во текстот на фикцијата да го надмине степенот на веројатноста (зашто кажувањето е „непосредно“ и читателот им „верува“ на Велика и на Јон) и да се издигне до ниво на веродостојност – како повисок степен на „вметнати“ вистина и вистинитост во раскажувањето. Овој процес на „цитатност“ и веродостојност, нарацијата во овој роман во голема мера му ја „должи“ токму на „вербалниот“ детаљ, или подобро на подвидот „вербален“ во потесна смисла и неговите бројни варијанти.

Така, прекрасни примероци на т.н. „сликовит“ детаљ се забележуваат во четвртата глава од дискурсот на Велика, кога таа многу „сликовито“ ги опишува болештините што ги зафатиле луѓето во времето на војната:

„Се чешаат и си молчат. Кај што не можат да се досегнат, се чешаат по вратите, на столовите. Ќе ги навратат плеките како добиците на дрвјата и се тријат, се жулат (...) Кога ќе се стемни, можеш и под куќа да им го наслушуваш чешањето на луѓето. Добери се под капавица и ќе чуеш: *погоре, погоре, не толку горе, слези малку подолу, не оди лево, е, тука, тука, тука, не, бре, само тука, кај отиде сега со раката, појди малку кон средина, е тука, тука, ај сега малку кон десно, да не те заболне раката, ај добро, почини!*“ (88)(курз. Л.К.). „Сликовитиот“ вербален детаљ е веројатно најефектниот ентитет во овој роман по однос на предизвикувањето на изразит впечаток на стварност.

Од варијантите на „вербалниот“ детаљ во потесна смисла зачестена е појавата на варијантата детаљ – клетва.

Станува збор за поддробеност што се манифестира во афирмативна и негативна варијанта. Имено, клетвата е мошне често присутна во нарацијата на Велика, но повеќе како нешто што е вообичаено за нејзиниот идиолект, што повторно, му дава уште една изразна нијанса: „Се исчукав од умот, пушка да ме чукне“, или „Што правите, прав јас да се направам“. Детаљот-клетва со

афирмативна конотација и начинот на неговата употреба, во стенограмата на Велика не „звучат“ злокобно, туку симпатично.

Негативната варијанта на детаљот-клетва е помалку фреквентна. Нејзината употреба како да станува природна, особено што таа е исклучително во функција на своевидното предизвикување претстава за тешкото време на Првата војна: „А Бугарите, срчка да ги испие...“ (117), или „Па после како ќе им чукне. Чума да им никне во срцето...(118)“.

За наративната линија на Велика и онаа на Јон, карактеристична е појавата на отклонување од општиот логичен тек на настаните, за да се обрне внимание на случки кои, само навидум се чинат безначајни по однос на нарацијата во широка смисла, но и за животот на селаните и војниците. Еден таков, „раскажан“ од Велика настан е оној за непријатностите што селаните ги претрпуваат од војниците – Арапи, кога таа одеднаш ја прекинува нарацијата во која зборува за своите деца: „Се опулувам кон пенџерето и гледам нешто *ми се привсенува, ми се помрднува* (...) Прстите ги гледам, а човек не гледам (...) Веќе почнува да се развиделува и *нешто црно, како ѓумче, како котле се покажува*. Човечка глава е, а главата не се гледа. Само некои бели заби се отвораат и некои бели очи подбелуваат (...) Нешто зборува, *ам, тум, шат, пат*, ништо не разбирам. Само подбелува со очите и со забите (...) Ги разбудувам децата и слегуваме долу кај кравата, кај магарето. Се пикнуваме во едно коше, се криеме (...) Седиме така, се тутулиме. *Се собираме ко црвец во дрво* (...) А, надвор, сè што може да оди, да мрда се збрало по војниците, по арапите (...) Трчаме по нив и фрламе со камења, со стапови, со што ќе ти се вдаде ...) Ги бркаме така арапите низ полето“ (102, 103, 104) (курз. Л.К.). Оваа одломка што е обоена и со извесна нијанса на хумор, содржи неколку варијанти „вербален“ детаљ во потесна смисла: детали – компарации („нешто црно, како ѓумче, како котле“; „се собираме ко црвец во дрво“ (103)); детали – синоними или опширни „вербални“ детали („ми се привсенува, ми се помрднува“ (102), „да оди, да мрда“ (104)) и детаљ – ономатопеја („ам, тум, шат, пат“ (103)).

Друго такво „скршнување“ од општиот наративен тек во рамките на стенограмата на Велика е описот на обичајот Скрсти, во кој, исто така се наидува на изобилство извонредни примероци на „вербалниот“ детаљ во потесна смисла: „Дојде и Ѓурѓовден: се исфрли цутот, се заврзува... Ќе одиме по крсти, да се помолиме за полето и за нас. Да ја избркаме болеста. – Болеста доаѓа само од водата и од лебот, вели Лазор Ночески. Болеста е голема кога имаш леб, вели, и болеста е уште поголема кога немаш леб. Ги земаме крстовите од црквата, ги креваме иконите в раце, и *ајде, ајде*, одиме со пеење низ село, под село, низ полето. И на секоја нива подзапираме: кршиме потки од врбите, од меѓите и ги запотнуваме, им пееме. Во Леништа, се одделувам малку од литијата и скршнувам едно *паровче од јаболкничето*. Го закачувам паровчето во градината на средина. Уште ми е криво за паровчето. Оти дури го кршев нешто како да ми ја тргаше раката, како да ми ја враќаше назад. Го кршам, а мислам дека прстите си ги кршам. Јаболкничето се ниша, ме гледа со окцата, како да ми се луту. А многу убави јаболка раѓаше, мискојна мирисаа

јаболката. Некоја далечна сорта. Може од градината на некој крал да беше украдена“ (106) (курз. Л.К.). Освен детаљот – извик („ајде, ајде!“ (106)), како предизвикувач на висока непосредност на впечатокот (=веродостојност), овде се наидува и на детаљ – деминутив („паровче, јаболкниче“ (106)) и песонификација на јаболкницата (идентификација со мајката), како индикатор на идните несреќи на Велика и нејзините деца.

Продолжувајќи да раскажува за тешките услови на живот, Велика во својата стенограма и натаму обилно ги употребува „вербалните“ детали во потесна смисла:

„*Летото подзастаре* и тогаш дојдоа Бугари и Германци. В село. Се крудисаа по куќите. Германците не се мешаат многу со народот. Само кога треба да купат јајца. Јајцата ги пијат живи; ќе ги дупнат со игла и ќе ги накренат. *Ќе ги смукаат, ќе шмрчкаат, ко настипати* и ќе ја фрлат лушпата, нескршена. Јајцето останало цело, а празно. Го испила месечината. *А Бугарите, срчка да ги испие*, немаат за јадење и земаат сè (...) *Ќе појдат на нива, ќе си отчукаат снопче и ќе си сварат житце. Ние ќе гледаме. Првин на сто снопје земаа десет, а после како ќе им чукне. Чума да им никне во срцето* (...) Германците гледаат и се чудат. Сè ни се зема, сè ни се отима. Кога им ги земаа јарињата на Вендиовци, Германците ги затворија кај коњите нивни. Сакаа да влезат во пондилата кај коњите. Ама еден Германец ги пропцу: *кљав, кљув* и ги испади“ (117,118) (курз. Л.К.). Овде се среќаваат: детаљ – персонификација („подзастарено лето“ (117)); детаљ – компарација („шмрчкаат ко настипати“ (117)); детали – синоними („Ќе ги смукаат, ќе шмрчкаат“ (117)); детаљ – ономотопеја („кљав, кљув“ (118)), како и детаљ – клетва со негативна конотација („Бугарите, срчка да ги испие“ (117) и „Па после како ќе им чукне. Чума да им никне во срцето) (118)). Семантичкиот ефект на овие „вербални“ подробности овде е во функција на претставување на тешкото време.

Тешкото време и гладта во селото и во семејството на Велика, се доловува со низа варијанти на „вербалниот“ детаљ во потесна смисла: „На патот секој ден работиме. Од зори излегуваш и цел божји ден не смееш да ја испуштиш *казмата, лопатата*. Покрај тебе стојат војници и те надгледуваат. Само викаат и *со прстот вака ти прават*. Сонцето удрило в теме, *те толчи, те цеди* (...) Навечер ќе ти дадат едно лепче, сето *со трици, со осилки* и суво. *Оцкаво вака*. Можеш на два касаја да го изедеш. Ама мислиш на милите усти што си го оставил дома. Никако не си. Го земаш лепчето и го завиткуваш в крпче. Не смееш многу да го гледаш. Затоа го завиткуваш и го криеш под скутина. И со трчање се враќаш за да ги залажеш децата, да се залажеш себеси. А тие, ќе ме сетат уште оддалеку викаат: - Си иди мама, си иди лебот, викаат, и ми се фрлаат в нозе, *ко кучиња ми се фрлаат, ме драскаат*. Мамо, мајче, викаат, каде е лебот, викаат и ги подаваат *рачињата, прстињата*. Со цело лице ме гледаат в очи. Не само *со очите туку со носето, со муцулето, со обравчињата обрндавени*. Голема глад владееше тогаш. Немаш трошка наутро, да пропуштиш во душата“ (119,120) (курз.Л.К.). Овде се среќаваат: „опширен

вербален детаљ<sup>\*</sup> („казмата, лопатата“ (119); „те толчи, те цеди“ (119); „со трици, со осилки“; потоа и „ко кучиња ми се фрлаат, ме драскаат“ (120), „рачињата, прстињата“ (120); „со очите, со носето, со муцулето со обравчињата обрндавени“ (120)). Меѓу овие „опширни вербални детали“ се сретнува и еден детаљ – компарација („ко кучиња ми се фрлаат, ме драскаат“ (120)). Има и два примерока „сликовит“ детаљ („само викаат и со прстот вака ти прават“ (119); „оцкаво вака“ (120)). Има и еден примерок детаљ – сингдоха („милите усти“ (120)), кој е во прилог на потенцирањето на мајчинството.

Кога селаните избежумени од неможноста да им се спротивстават на болестите ќе почнат нереално да се однесуваат, во идиолектот на Велика, доминантно место зазема „вербалниот“ детаљ - персонификација, и тоа на сонцето и на болеста. Персонификацијата е варијанта на „вербалниот“ детаљ во потесна смисла. Имено, зборувајќи за „мудроста“ на селаните кои со надеж дека ќе ја искоренат болеста ги изгореле кучињата средсело, Велика ќе рече: „Занесени со кучињата, не сетивме кога прекрши денот, кога помина пладнето. *Сонцето веќе е одвалено над Горна Црква, и уште зачудено глада кон средселото*“ (149). (курз.Л.К.). Детаљот – персонификација на сонцето нема особено значајна семантичка улога, освен што со тоа само посредно се истакнува маката, болката на селаните.

И детаљот – персонификација на болеста има иста таква улога: „Болеста пак се врати, пак нè подбра. Којзнае дали се врати или само се приподигна од лебот, од водата, од алиштата. Се кажа, како никогаш да не се помрднала од селото. Може цело време работела и таа со нас. Може да жниела. Може да врзувала снопчиња со нас, може заедно сме вршеле по гумната. Ама *сега почна поинаку да работи низ селото. Сега почна луѓе да плеви, да коси. Ќе му влезе на човекот в срце и со ладно и со горешто ќе го штине за срцето. Ќе го тресе човекот*“ (150).

Фреквентноста на „вербалните“ детали во потесна смисла станува поинтензивна во оној дел од нарацијата кога Велика станува свесна дека, губејќи ги децата и Јон, губи сè: „Сум излегла од утрини и заборавив на Свездана и на Капинка. *Се исчукав од умот пушка да ме чуќне. Децата легнале на едно снопче ‘ржаница во гумното и се тресат. Како прат над вода се тресат, а лежат на сонце. Гледаат во мене и не зборуваат. – Калинке мори, Свездане море, велама што правите, прав јас да се направам, што горите на сонцето, им велама. – Ни студи, мамо, вели Капинка, и ѝ играат јаболкцата. Сета снага ѝ игра. – Како мори ви студи, велама, на оваа горештина да ви студи (...)* Се врткам така околу децата. Си домислувам што да правам. А камбаната клепа (...) Зошто е клепањето, ја прашувам Уља, дали е празник или куќа некаде се запали. – *За да бегаме, вели Уља, да излеземе од селото. – Ами кај ќе бегам јас сирота ѝ велама, кај ќе се давам со овие ранети пилиња? Уља глада во Свездана и во Капинка и назадгазум ја трга Горица. Бегаат од гумното наше. И тогаш нешто беше се*

---

<sup>\*</sup>„Опширниот вербален детаљ“ кој некогаш го среќаваме како детаљ – синоним, има за задача повторување одделни зборови, заради потенцирање на нивното ако не исто, тагаш барем слично значење.

изразила на мене. Ама ако: испревртено време, лошо, болезливо, и не знаеш што правиш, не знаеш ни што зборуваш“ (167,168) (курз.Л.К.).

Овде, се наидува на детали – клетви, и тоа такви кои според формата наликуваат, поточно граничат со етимолошката фигура. Овие се клетви со позитивна конотација и претставуваат експресија на мајчинството на херојката („Се изчукав од умот, пушка да ме чуќне“ (167) и: „Што правите, прав јас да се направам“ (167)). Има и детали – извици („Капинке мори, Свездане море“ (167)), потоа и „опширен вербален детаљ“ („За да бегаме, за да излеземе од селото“ (168), како и една манифестација на детаљ – метафора („ранети пилиња“) (168), која ја сметаме за варијанта на „вербалниот“ детаљ во потесна смисла. Најголемиот дел од овие детали се во функција на доловување на мајчинството, на болката заради загубата на децата.

„Вербалниот“ детаљ во потесна смисла и неговите варијантисе семантички способни да ја претстават болката на Велика кога станува свесна дека ќе го загуби и Јон: „Ми го донесоа дома. Три дена се префрлаше во постела. Господ да чува: *помодрел во ноктите, во лицето. Р’ѓосал. Да не ги фрлил во вода ноктите, господе! Косата бела, а лицето модро, бакарисано. Сета болест на лицето му е напишана. И очите веќе не му светат. Сè згаснало на него.* Треба измет да му правам, а јас не можам. Детето е веќе тргнато (...) Ама мене ме изеде јанса уште кога тргна кај џандарите. Знаев дека пак ќе го прелажат (...) Се грејам и го чекам (...) Вистина, студот е лабав, оти снегот е лапавичав, ама и *човекот е лабав, поткопан.* Не е тој што беше. Да го барам, кај да го барам, вака тешка ко облак (...) А нешто само ми вели: оди жено, барај го стопанот! Зошто ти е дете без татко (...) Излегувам и што ќе видам: Мисајле Ковачот му ја зел едната рака на Јона преку рамо и го трга ко везник (...) А Јон само се тресе. *Ко прат, ко лист во гора се тресе и му штраќаат вилиците.* Не може да се прибере човекот, не може да запре. – Море, ба му тоа мајче, вели Јон, *сè ми се тресе, сè ми се ниша.* И душата ми се ниша и снагава ми се ниша, вели. – Многу си плитко насаден, вели Мисајле Ковачот, затоа сè ти се ниша. На стрмно си посаден, вели Мисајле, се пресмева со Јона мој (...) – Е, господ да ти даде многу здравје, му велам јас на Мисајлета Ковачот, оти ова добро нема да ти го заборавам. А и Јон нема да ти го заборава, му велам, оти го врати откај мртвите. Ти од сред пат го врати, му велам“ (283-286) (курз. Л.К.).

Овде е застапен детаљот – метафора („зајдена му е светлината“ (283) и „сè згаснало на него“ (283)), чиј семантички багаж овде се однесува на блиската смрт на Јона. Потоа, се наидува и на детаљ – синоним („човекот е лабав, поткопан“ (285)) и на изобилство „опширни“ детали („помодрел во ноктите, во лицето“ (283); „се тресе и му шмрќаат вилиците“ (284); „не може да се прибере човекот, не може да се запре“ (285); „сè ми се тресе, сè ми се ниша“ (286)). Има и детаљ – компарација („А Јон само се тресе. Ко прат, ко лист во гора се тресе“ (284)), кој е и онака често експлоатиран во стенограмата на Велика.

Во дискурсот на Велика и воопшто во вкупната нарација на романот П од ПМА често се наидува на изреки и изрази кои може да се определат и како детали – архаизми. Нив ги вбројуваме во варијантите на „вербалниот“ детаљ во

потесна смисла, како посебни подваријанти или нијанси на „сликовитиот“ детаљ.

Деталите-архаизми можат да се манифестираат во „долга“ и „кратка“ форма: првата како фраза или реченица („Господ здравје да ти даде“!), а втората како збор, односно израз („доктури“, „улера“, „толмач“, „толмачење“). „Вербални“ детали како овие, едноставно се неизбежни и неопходни во стенограма што претендира да биде блиска до времето и настаните што се обидува да ги „цитира“. И тие природно се интегрираат во општиот манир на нарацијата.

### 2.3.5.2. Деталите – претпоставки, како варијанта на „вербалниот“ детаљ во потесна смисла

На детаљот – претпоставка, како одделна варијанта на „вербалниот“ детаљ во потесна смисла му посветуваме посебно винамание.

Детаљот-претпоставка е специфичен наративен ентитет заради повеќе нешта. Пред сè, на него се наидува само тогаш кога херојката (па и не само таа) е во ситуација, опишаната „стварност“ да ја пренебрегнува нејзината способност за рационално расудување. Притоа, претпоставката како подробност ќе се однесува на приказ и показ на народната мудрост и проникливост, од една, и недостигот од соодветни емпириски знаења за појавите и случувањата, од друга страна. Во таков случај, таквото незнаење се „искажува“ преку „вербален“ детаљ како помирување, дека единствено така и требало да биде.

Во оваа смисла Атанас Вангелов, во предговорот кон првото издание на романот „Пиреј“ од Петре М. Андреевски ќе рече: „Не треба да се испушти предвид дека самите јунаци на романот во ниеден момент не го запоставуваат речиси напишаното правило да судат и да опсудуваат, како за појави, така и за луѓе, само од гледна точка на сопственото искуство, но и во тој поглед не се никогаш категорични. Може било така, а може мене само така ми се присторило, тоа е реченица што почесто, и многумина од јунаците во ‘Пиреј’ ќе ја употребуваат кога одделни настани ги надминуваат нивните лични искуства или пак природата на тие настани е од таков карактер што да ги доведуваат во прашање нивните претстави за реалност и хуманизам“.<sup>127</sup>

Освен тоа, овој вид „вербален“ детаљ се сретнува само преку разгранета фраза, односно реченица, така што се перцепира дури и како своевидна аксиома, без прецизирано значење и само на ниво на претпоставка: „А може да не умираа од глад. Може да умреа од нешто друго“, или: „А кој знае дали од жалта плачевме заедно со кучињата. Може да плачевме од чадот, може од усветениот воздух да плачевме“.

Детаљ – претпоставка се сретнува при описот на манифестацијата на болеста што ги зафатила селаните, кои пак, сметале дека причината за таа болест е гладта: „Мнозина ни умреа. Првин умреа Јанкуле и Богоја од Ристевци. Двајца браќа беа. Се спружија и умреа. И умре Диме од Милевци. Олкав маж беше ама гладта го свитка и не го исправи повеќе (...) *А може да не умираа од глад. Може да умреа од нешто друго*“ (138) (курз. Л.К.).

Велика раскажува за животот на село во времето на Првата војна до таму до каде што достигнуваат нејзините поимења за она што ја опкружува неа и селаните. Го опишува очајничкиот обид на селаните да се ослободат од „улерата“, така што ги горат сите кучиња на средселото: „Треба живи да горат,

<sup>127</sup> Атанас Вангелот: „Првата војна и македонското прашање“, во книгата: Петре М. Андреевски: „Пиреј“, op.cit. str.296,297.



вели Маса Кулумоска, *може во нивниот живот е и животот на болеста* (146). (курз. Л.К.).

Или: „Некои други и солзи ќе проронат пред огност, пред да го фрлат во огнот. Олкави вака солзи, ко петлици. И тие плачи и ние плачи. Ама нема жал, луѓето ги фрлаат, ги горат. Жалта си е жал, а маката – мака. *А кој знае дали од жалта плачевме заедно со кучињата. Може да плачевме од чадот, може од усвитениот воздух да плачевме*“ (148) (курз. Л.К.).

Еден убав примерок детаљ – претпоставка е тесно поврзан со основната идеја на романот, имплицирана и во неговото заглавие, но едновременно е и еден аспект на т.н. детаљ – мотив, кој исто како и во романот АК од ЛНТ е елемент на глобалната романескна структура: „Луѓето и после умираа, денес еден, утре – друг. Вчера Горно Маало, утре Долно Маало. *А може така само мене ми се чинеше. Оти којзнае зошто: секој ден некој умира, а бројот на живите како да останува ист (...)* Немаше ништо оти, немаше и луѓе. А луѓето како да беа пак тука, в село. Како да не излегол никој од селото, како да не умрел никој од селаните. *Може мене така ми се чинеше, од соништата. Оти ги сонуваш и живите и мртвите. Смешано*“ (197,198) (курз. Л.К.).

Последниот примерок детаљ – претпоставка во стенограмата на Велика е поврзан со нејзиното недоволно знаење по однос на она што конкретно и што точно се случува по фронтите: „Од една темница се враќам, во уште поголема влегувам. Седнувам и си ја земам главата да плачам. Ама пак суво. Не можам (...) И се топам како скрушец во ноќта. А ноќта е век, само стои не врви. Уплашена година. Така ме темне, ме дени. Сама. Немам сенка кај мене, над мене. *Ама оттогаш, комитите – комити ли беа, арами ли беа – очиве не ми ги видоа. Како да потонаа, да ги лапна земјата. Дали дека пак почна да се повраќа фронтот, да приближува. Не знам*“ (220,221) (курз. Л.К.).

Деталите – претпоставки се последните од корпусот варијанти на „вербалниот“ детаљ во потесна смисла. Тој е перманентно и латентно присутен во дискурсот на Велика, додека пак, непосредноста на впечатокот што тој ја предизвикува е трајна и стабилна.

### **2.3.6. „Вербалните“ детали за мајчинството**

Еден обемен корпус „вербални“ детали од различни подвидови и варијанти мошне успешно го симулира мајчинството на херојката. Нив ги нарекуваме мајчински. Тоа се ентитети од женската стенограма што ги носат сите белези на поедноставните форми на „вербалниот“ детаљ, а се составка на идиолектот на Велика по однос на: раѓањето на децата, вложената љубов во нивното растење, болката заради нивната смрт, несреќата по конечната трагедија и, едновремените радост и тага при раѓањето на Родена во часот на смртта на Јон.

Заправо, според својот состав, мајчинскиот „вербален“ детаљ речиси и да не може да се сретне како збор, израз, синтагма или реченица. Тој е најчесто цел параграф, во кој аналитички и со на места нагласена емотивна и

исклучително експресивна лексика, мајката-наратор го вербализира своето мајчинство: „Е, даде господ, почнаа и децата да се раѓаат. Жената по мажењето станува нива. Тешка си, а нема кој да те одмени (...) Со Ангелета многу се изнамачив(...) И така, јас жнијам, а под мене, под скутината, ми удира златното, ко со јарешко копито (...) Стануваме да жниеме, а мене само светинки ми излегуваат пред очите. Искри ми прскаат, ко гламна да удрил некој од земја. Боли пустината: те вртат сврдли, дури в срце ти посегаат. Што да се прави сега господи, си велам, никако не си. Нема да се чепатам пред Јона, а ваму не се трае (...) Јас лежам и гледам нагоре, во сонцето (...) По нозете ми се кажуваат мрави, полето суни и ми се одсвива во ушите. Јас офкам, си ги прегризувам вилиците, да не чуе Јон, да не чуе некој (...) Ја кинам сенката со нокти и почнувам да викам, не се додржува гласот (...) И со Здравко имав мака. Не со раѓањето. Не знам дали две години имаше: го нафатија некои мозолчиња, на слапој му се нафрлија, нешто како сипаници (...) Некои ми велат, да не даде господ, може сараца да стане. Жива рана да му се отовори. И Здравко си ја носи раната, како капче, овдека горе (...) – Е за тоа, вели Маса Кулумоска, лесен му е лекот за тоа, вели (...) Ами чисто салце, вели Маса Кулумоска, и малку шамачна рогузина да се изгори и пепелта да се замеша со салото, ко мевлемче да се направи. Ами, знаеш дека, прво намачкување и се крена тоа пострупеното од главчето на Здравко. Ко капаче се крена, се одлепи. Ете, исто страда и Роса ама нејзе не ѝ здравееше од тој лек. Башка кожа, друга мрша“ (38-41).

„Деталите на смртта“ на петте деца на Велика можат дури и да се изделат во засебна подгрупа во големата група мајчински „вербални“ детали. Стратегијата на „вербалниот“ детаљ, да придонесува за непосредноста на впечатокот, подзасилена со инвентивната нарацијата на елоквентниот јас-наратор, овде кулминира. Станува збор за оние одломки од „Пиреј“, добро познати на секој читател на овој роман, кога сочувството по однос на туѓата несреќа се доживува и преживува интензивно.

„И еден ден, црн ден за мене, го заповедав Ангелета да ги истера кравата и магарето удољу, покрај реката. Неоти имаше што да пасат, ама така, да се исчешаат по врбушките (...) Му кладов едно крајшниче леб в торбе, му врзав малку пипер в крпче и го пуштив, пушка да ме удри! Како не си го прекасов јазикот кога уста отворив. Како не си го прегризав. Ангеле се качи на магаре, ја забра кравата, а Чако пред нив, зад нив, само поттрчнува, врти со опашката. А мене ми игра окото“ (67).

Според импресивноста на болката и изразноста на говорот на хероината, се изделува параграфот за оплакувањето на смртта на Ангелета, најстариот син на Велика и Јон: „Му викам, а тој не ми се одзива, не го слуша кукањето мое. Гледам нагоре, барам помош од небото, се молам (...) И којзнае колку време сум се тепала, така, кога осетив дека некој ме крева. Се опулувам: јатрва ми Уља, стои над мене (...) Којзнае колку солзи истекоа, цело поле го навадив со солзи. Со дожд солзи си го запишав денот. Оти кога го закопувавме, дожд немаше, а времето чека ступено. Ама кога се вративме, небото се дупна и потече. Се измивме на јазон, фрливме вода преку рамена, и се токмам да

разотворам врати, пенцериња, да ја сменам водата во стомните, да забетам, да проветрам. И тогаш удри дождот. Господе, си мислам, ова дека секнаа очите мои, ова дека немам повеќе солзи, си мислам за дождот. И небото плаче за Ангелета мој, си мислам. Ум недоветлив, човечки“ (70,71).

Во изливот на мајчината љубов, пожртвуваност и болка заради болеста и смртта на сите нејзини пет деца, во рамките на овој корпус детали за мајчинството, присутни се, со различен степен на фреквентност повеќе варијанти на „вербалниот“ детаљ во потесна смисла: детаљ – апозиција, „сликовитиот“ детаљ, потоа „опширниот“ детаљ (=детаљ – синоним), детаљот – компарација, детаљот – хипербола, детаљот – метафора и сл. Дури и „припишувањето“ на болката на дождот може да се прифати како детаљ – персонафикација.

Следува смртта на Роса: „И го креваме девојчето, Роса моја. Го однесовме, го запретаваме. И седнуваме на грочето да го поплачеме, да го истажине. Седиме ко завезани во снегот, во самракот. Меѓу грочината од Роса и Ангелета. Јас само плачам и зборувам. И порачувам на Роса да го најде Ангелета и да го поздравува (...) И уште да му каже дека секаде кајшто ќе поминам, а кај што поминал и тој, секаде плачам (...) И да го праша како му е таму, да не му се нозете во длабока вода. Од солзите мои (91-92).

Експанзијата на болката продолжува. Болеста ќе го зафати и Здравко, за набргу Велика да остане и без него: „- Мамо, мамо, вели. Здравко е болен. – Молчи, мори, ѝ викам на Капинка. Колку што ме држи гласот ѝ викнувам, и се бунувам во печалката. Внатре. Здравко си послал едно рогузиче на подот и лежи. Така: ни заспан, ни разбуден. Само малку ги подотворил очињата, а во нив нешто ко чад, ко облаче влезено. Ко налеиште насобрано (124).

Натаму, во стенограмата на Велика,болеста на Здравко се персонализира, при што, функцијата на „вербалниот“ детаљ во таа смисла е несомнена: „Огнот не му згаснува. Болеста му потфрла дрва, го ложи го спотнува. Не остава да му поугасне. Се топи детето, ко сапунче оставено во вода. Боледува тој, боледувам јас за него“ (127). Следува импресивниот „вербален“ приказ на траумата на Велика по смртта на синот Здравко: „Јас излегувам од собата, ги кршам прстите, а пред мене е сè темница. Како во некој плот да се удирам во темницата. И не гледам ништо. Не ги гледам ни жените што ме прашувале зошто пиштам. Само сум трчала низ гумното, а тие трчале по мене и прашувале што е, што ти е, а јас само сум трчала. Не ги слушам, не ги гледам. И така, беше сум паднала, сум се изгубила“ (128).

Болеста и смртта на Капинка и Свездан се последниот моќен „вербален“ излив на мајчинската надеж, болка и неизмерна љубов: „Им послав на децата (...) Тие нешто бладаат, ќе ја клоцнат чергата со нозете, ќе го соберат ложникот, ќе офнат и како ќе офнат тие, така и јас офнувам. Ножови ми врват овдека (...) Седам и гледам како смртта ми влегува дома. И ми се дробат срцето, ми се кинат цигерите. – Господе, не земај ми повеќе господе, се молам, преколнувам. Запри господе, господине, не земај ми повеќе, си шепотам. Зар цела куќа ќе ми ја соголиш, зар сите мои рани со земја ќе ги потиснеш. Не земај, господе, само од

мене, земи и од друго место, си ја валкам устата. Веќе не знам што зборувам“ (187).

И најпосле, самата и осамена мајка Велика, сама и раскажува за својата самотија: „Некоја осожница ми застанала овдека, вака, ми се препречила. А немаш ни човек да те види, од некаде сонце да те угрее... Ни се седи, ни се лежи. Постелата стои некрената и јас ја гледам и само се прашувам: кој ја испразни толку постелава, боже? А беше толку полна со деца, преполнета. Од едниот до другиот крај на рогузината. Ќе ги наредев потилје, само на едната страна свртени да спијат, ќе ги изброев и ќе си легнев. А сега нема ништо да колцне, да го истурка ложникот. Празна е постелата, празно е сè пред мене, а пак ми е тесно. Никаде не ме собира“ (215).

### 2.3.7. *Детаљот – етимолошка фигура*

Според степенот на впечатливост, интензитетот на емоцијата и секако, според фреквентноста, сроден на мајчинските „вербални“ детали е и оној што го нарекуваме детаљ-етимолошка фигура.

Станува збор за една реторичка можност на „вербалниот“ детаљ, која во романот П од ПМА се одликува со висок степен на забележителност, најмногу заради нејзината фреквентност и сугестивност.

По својот состав, детаљот - етимолошка фигура, мошне многу наликува на детаљот-синоним, односно опширниот вербален детаљ, освен што во него се повторуваат зборови со ист корен.

Етимолошката фигура, во дискурсот на Велика претставува своевидно надополнување на корпусот мајчински детали, зашто и преку неа се изразува љубовта на мајката, нејзината болка, грижа, надеж.

Во стенограмата на Велика може да се изолира импозантна збирка од етимолошки фигури што функционираат како „вербални“ детали. Она што особено паѓа во очи е сознанието дека овој вид подробност се сретнува, речиси без исклучок, во оној дел од нарацијата кога Велика ги губи или станува свесна дека ќе ги изгуби своите деца.

Ги набројуваме сите детали-етимолошки фигури кои партиципираат во „мајчинскиот“ корпус на сижејната линија на Велика:

„И го пуштив, пушка да ме удри!“ (67);

„Ангелета, анѓелот мој златен“ (70);

„Ми студи мамо, ми вели устата мамина“ (86);

„Каде Роса, каде росно цвеќе мое“ (88);

„Ми отиде и Роса, росната капка моја“ (89);

„Здравко, здравецот мој попарен“ (187);

„За која куќа се спремаш Капинке, капко моја попарена. За каде желнице, желки мене да ме подујат“ (188);

„Како се задена во вас црната, црна мене да ме остави“ (188);

„Свездан само ги подотцрива очињата, ја одлепува устата, усте мое златно“ (189);

„Не сине *Свездане, не свездо моја*, кој ти рече дека ќе умреш?“ (189);  
„Нема мака за *мајка, мачки да ја јадат*“ (190);  
„Оф, мори мајко, си мислам, сите во мислата бараме *мајка. Мајка да не се најде*“ (191);  
„Дали си ти за играње, дали си ти за *куче, кутале мое кутро*“ (192) (курз. Л.К.).

Квантитативниот биланс од детаљот – етимолошка фигура во овој роман изнесува тринаесет примероци. Тие, припаѓаат на семантичкиот комплекс на мајчинството, а технички се групираат така што дел од нив се изведени од лично име, најчесто од името на децата на Велика, а другиот дел граничат со клетва, иако, како што веќе се кажа, во дискурсот на Велика клетвата нема фатална сила, туку само подразбира вербална експресија на и онака богатиот раскажувачки израз.

### **2.3.8. Детали – индикации**

Деталите – индикации во романот П од ПМА функционираат како засебен подвид на „вербалниот“ детаљ. Тие ги имаат истите белези како и во АК од ЛНТ, освен што овде тие се истакнуваат според својот „вербален“ карактер, бидејќи претставуваат интегрален дел од стенограмата на Велика.

Обидот сите индикации да се „сместат“ во ист семантички контекст се покажа за неможен, зашто имено, секоја од нив одделно има свое сопствено значење. Впрочем, напорот за нивно семантичко систематизирање покажа дека индикациите со вербална природа може да се групираат во две големи групи: индикации што ги имплицираат карактерните црти на Велика и Јон и индикации кои ги индексираат времето и условите во Првата светска војна и периодот непосредно пред нејзиниот крај. Двата семантички корпуса се обединуваат во општата претстава што ја „дава“ романот П од ПМА а по однос на трагичната судбина на семејството на Велика и Јон, во која пак, во една поширока смисла е транспонирана судбината на македонскиот народ на македонски терен во времето на Првата војна.

#### **2.3.8.1. „Персонални“ детали – индикации**

Оваа условна определба ја подразбира првата исто така условно изделена група детали - индикации што се однесуваат на карактерните црти на Велика и Јон, а кои се „пре – познаваат“ во женската стенограма.

Хуманост, добрина, несебичност, христијанска љубов – тоа се доблести што го красат ликот на Велика, а до кои се доаѓа посредно, преку „вербалните“ подробности што ги нарекуваме детали – индикации. Овие квалификативи особено силно доаѓаат до израз по смртта на децата, кога Велика, наоѓајќи се во состојба на болна осаменост, ќе има прилика двојно да му се „израдува“ на животот: еднаш при враќањето на Јон од војска и вторпат, на раѓањето на Роден, во часот на смртта на Јон.

„Една утрина Чако лае, а Уља вика: - Велико, Велико, вика, излези мори, Јон си иди! Јас ја фрлам урката сосе појасмо, се источкува вретеното и трчам, ги поткревам рацете како крилја и летам: лет, лет. За малку да се одделам од земјата, да се кренам в небеса. Така подлетнував, господ да ми прсоти, само кога ќе ми викнеше да отспрегнине, да растоварине, А еве, пак така трчам, не знам дали ќе го познаам, години не сме се виделе, нозе ќе скршам по скали. Како да ќе ми прекапе јачменот, трчам, летам. Ама и срцето сака да ми излета. Ми скока тоа во градиве, мислам потплашено пиле имам затворено. Во гумното стои Јон, како непознат човек, истуѓен. Чако врти околу него и прилајува. Одам до него и му се фрлам, го прегрнувам. Тоа беше наше прво прегрнување. Го грнам така, а како сув шип да прегрнувам. Не е тој човекот, се изменил“ (237).

Овој детаљ – индиција од стенограмата на Велика го имплицира кусиот век на радоста на Велика заради враќањето на Јон, едновремено откривајќи ја нејзината длабока човечност, па и христијанска доблест – да умее да пронајде смисла, барем малку радост, по бесконечната загуба на петте свои деца. Сепак, по веста за смртта на децата, поведението на Јон се менува, така што тој својата болка и бес ги истура врз Велика, себеуништувајќи се и во себе одгледувајќи погрешна слика дека е божем српски шпион. Таа пак, тоа трпеливо го поднесува.

Човечноста и добрината на Велика се бескрајни:

„Работам и си мислам: може пак да си ја поврати ликата човекот. Не верувам дека човек на безден, на безгодина може да остари, да си ја мени свеќата. А може само мене ми се стори дека му побеле косата. Кога ќе се сетам колку години има, пак ми станува помлад. Како било, нели жив ми се врати човекот, петпари не давам. Косата и да му побелува, срцето не може да му остари, си мислам. И полнам котли вода на јазот, редам дрва, дувам во огнот, барам сапун, црпка, копанка, и си ја слушам душата. Ја слушам и ја збирам“ (239).

Огромната човечка љубов, филантропството на Велика доаѓаат до израз во нејзиното сфаќања за болката на Јон, откако ќе дознае за смртта на децата: „Имам една рана, вели, некаде внатре, не знам каде е, ама многу ме боли, ме пржи. Умот ми го свалува, вели. А јас не знам што да му одговорам. Ќе ми дојде да му се изнавикам. Сè да му наблисам (...) Ама пак си велам: Велико, не вели ништо. Пијаниот и улавиот само лошото го паметат. Молчи си Велико! (...) А сакам, така одоколу да го помолам да не си го кине срцето. Така ни било заведено од наречниците. Не сакам со лошите мисли да го оставам на само. И настрана. А тој само си ја споменува раната. Големата рана што не се гледа. Само големите рани не се гледаат и не се догледуваат. Си знам јас по мене. Не се догледуваат оти се во душата, а душата е секаде каде што стасува умот (...)

---

\*Деталите – индиции со „вербален“ карактер се практично „крупни“ детали преку кои по индиректен начин може да се „стигне“ до некој конкретен белег на ликот, односно ликовите на Велика и Јон. Тие ги содржат во своите редови одделните варијанти на „вербалниот“ детаљ во потесна смисла, за кој веќе се рече дека претставува елементарна форма на „вербалната“ подробност. И одделните варијанти, на свој начин придонесуваат во карактеризацијата на ликот.

Се престапувам, па му велам: - Со пиење не се враќаат децата, му велам, ако ти е за децата. – Какви деца, вели, кои деца? – Оние што ни умреа, му велам. – Мене не ми умреа, вели, децата, тебе ти умреа. О господи, веќе зборот в грло ми запира ко оскорушка. Ми се одзема. Нешто ме пресекува под колената. Ми се занишува снагата ко удрено дрво со секира. И само барам нешто да се потпрам (255,256).

И уште една потврда за доблеста на Велика и непријатното однесување на Јон: „Седам и не знам дали да го чекам Јона од меана или да си легнам. Снагата веќе не ме крепи. Ако го чекам, ќе рече кого го чекам. Ако си легнам, зошто си легнала, ќе рече. Со кого се среќаваш во сонот, копилешке низаедна, ќе рече и ќе размавнува. Со клоци ќе ме истерува од дома. И јас така на скали ќе ја преседам ноќта, стуткана на скалите, пред врати (...) И ќе се молам, цела ноќ ќе му се молам на господа, поскоро да меприбере кај него, кај децата. Оти на земјава нема живот, нема ништо. И децата не ми се јавуваат на сон. Не знам дали вода им се пие, дали турипотпечи им се јаде (...) Утрото ќе ја отвори вратата Јон и ќе ми викне, ќе се мири. Ќе ми вели дека не знаел што направил. А може и да не знаел, ќе си речам. Којзнае и нему како му е, ќе си речам, и ќе се вратам назад. Лошото не стои само во еден човек. И тоа ги менува луѓето“ (259,260).

„Персоналните“ детали индиции, чија основна функција е посредно да даваат информации за ликот, во цитираните примероци, го опфаќаат главно ликот на Велика, за преку неа, преку нејзиниот идиолект, делумно да се претстави и ликот на Јон, но уште еднаш посредно, во дискурсот и преку дискурсот на Велика. По таков начин, одделните, „мини – варијанти“ на „вербалниот“ детаљ повторно, и тоа повторно посредно, ја исполнуваат својата основна функција.

### ***2.3.8.2. Деталите – индиции за време и простор***

Една помала група детали – индиции со вербален карактер од стенограмата на Велика се канализираат во одделен корпус, чиј семантички аспект ги подразбира времето и условите во Првата светска војна. Тие пак, од своја страна, за секундарна ја имаат задачата, да придонесат за транспонација на судбината на еден маж и една жена во судбината на цел еден народ, македонскиот.

Еве како Велика го „цитира“ Јона, кој пак ги „описува“ приликите на своето време: „Дури бев млад, вели, мислев дека секогаш ќе има време за она што го немам. Ама времето било лажовно вели, курва било времето. Сè на превара ми зеде, вели, и сега назад не можам, а за напред уште понемојам. Не ми отвора пат за напред, вели (...) Кај сум, кај се вратив, вели. Да не го згрешив селото, вели, да не се вратив во туѓо село, во непознати луѓе. Дај ми ракија да си ја собирам снагата“ (256). „Времето“ за кое Јон зборува, односно зборува Велика во негово име е времето кога тој, заради војната, заради апсурдната војна го губи семејството, му умираат сите пет деца. Ни помалку ни повеќе,

судбината на Велика и Јон е типична не само за македонското семејство од втората деценија на 20 – от век туку и целиот македонски народ.

Има уште еден „цитат“ на Јон во дискурсот на Велика што ја манифестира трагиката на семејството, која станува трагика на целиот народ – кога Јон е веќе одамна вратен од фронтот, а таа го добива писмото што тој го испратил од фронтот: „Јон го дочитува писмото, го свиткува и почнува да плаче. – Ебати поштите, вели и рони солзи, ебати поштите. Јас стојам над него со засукани ракави и со тесто во рацете. – Кај скитало досега писмово, вели, кај се меткало толку години. – Човек треба кога ќе се роди да си напише писмо, вели Јон, а кога ќе умре да го добие. Ебати поштите вели, ебати светот, вели и шмрчка со носот, плаче: Дали од жал, или ракијата го тера. Не знаеш што е, како е. Пустелија наша...“ (261,262).

Колку нарацијата на Велика се ближи кон крајот, толку повеќе се интензивира впечатокот за трагичноста на единката и преку неа и на колективот: „– Е, сега, го насити народот, му велама, дали ти се наполни душата? Дали ти се наполни душата дека го насити народот, му велама. – Молчи, вели Јон, молчи оти ќе те отепам. – А што ќе загубам ако ме отепаш, велама, тебе ќе те загубам. Ајде, удри, велама, јас сум отсекаде удрена. Удри ако најдеш место неударено велама. – Не викај, вели. – Ќе викам, велама, сега јас ќе викам, сите да чујат. И господ да чуе, и децата во гробот да чујат. Сите на раце ми умреа, велама, и сите со овие раце ги закопав! Јон го допива пагурчето со ракија и слегува в пондила, да си ја тепа главата. Си ја удира на коралницата, на јаслите, во сидот и офка. Којзнае какви нечисти сили му влегле, ќе си речам, и ќе слезам да го молам да не се тепа. Заборавам што ми правел мене. Како не ми се фрли пришт на устава, си велама. Се колнам, оти така му реков пред малку“ (274,275).

Или: „Нешто ми свери во градиве, вели, овдека, вака, ко петле кога пропејува. И ме боли, многу ме боли, вели и главата ми ја клава во менгеме (...) – Добро Јоне, ќе ти донесам, велама, само не пијај отрови, не пушти си ја душата, не пушти ми ја и мене. Еве господ сакал пак да ни донесе радост, велама, наслушај, ко жрепче клоца, се јавува. На прагот е, велама, уште малку ќе истрча и ќе почне да плаче и да гуга. Славејче ќе ни пее во куќава, велама, и одам, му носам вода. Некоја планина ми седнува на раменава, вели Јон, и ми тежи, ме снижува надолу (...) Некоја свиња ми ричка, вели, ми копа и ми гровта. Овдека вака, вели, ќе ми ги ископа цигерите, срцето, сплинката. Дупка ќе ми ископа во градиве, вели. – Ќе ти помине Јоне, му велама, нема болест што не поминала. Само остави ја ракијата, велама, и остави ги џандарите, му велама. Тие те трујат, му велама, и од тоа никој не ни влегува в куќа. Тие направија така, му велама. – Доцна е за други пријатели, вели Јон, било речено непријателите да ми бидат пријатели вели и збира плуканици, ама устата му е сува, нема што да подголтне (276,277).

Освен трагедијата на Македонецот, преку трагедијата на Јон, овде, како индиција е содржана и идејата за пирејот – преку зачнувањето на Велика по шести пат, преку можноста повторно да роди нов живот и по петте „смртти“.



Ескалацијата на болката и трагичноста на судбината кулминира во едновременото раѓање на Роден и смртта на Јон: „И дојде неделата, црна и пушта и јас почнав да се превиткувам. Од рани зори почна да ме ора, да ме кине, да ме корне. Ќе се раѓа кутарето. Му дошло времето. Веќе не стои. Не можеш да го запреш. И се виткам и јас, а се витка и Јон в постела. Премалува човекот (...) Којзнае колку лошо го има удрено студот, си мислам (...) И јас одам во плевна, бегам од куќата. Се кријам ко мачка, ко кучка. Се кријам и од Јона: да не го гледам кај што се мачи и да не ме гледа кај што се мачам (...) Јас напнувам уште еднаш и нешто како да ми се скина, како да ми се одврза од трбушката (...) Го гледам над мене, ко цут од јаболкница го гледам (...) И го остава јагнето до мене. Ми го клава на гради и оди. Јас ги отпетлувам предниците, а таа отрчува да му јави на Јона. По малку време се враќа целата увилена. Ме гледа, ѝ мрда устата, ама збор не пушта, не знае како да ми каже. – Јон, вели, Уља, го прости господ Јона, вели и пушта солзи на предници. – Леле, мајко, велама, како можеше да е против мене господ. Еден човек да ми даде, а друг да ми земе, велама. – Писание, вели Уља, било пишано: на лева страна да се радуваш, а на десна да плачеш, да тажиш. – И како напиша господ само за мене така, велама, и како напиша и скарани да се поделиме со Јона?“ (286,287,288).

Деталите – индиции во романот П од ПМА според своите белези се во суштина „вербални“ детали. И значењето што тие го прозиведуваат се остварува главно преку потенцијалите на „вербалниот“ детал во потесна смисла, за кои како што веќе се рече, се база на сите други подробности во овој роман.

### ***2.3.9. „Нараторските“ способности на Велика: како „себеопишувач“ и „опишувач“ на другите ликови***

Широкиот вербален дијалект во женската стенограма, ни дава за право со посебно внимание да пристапиме кон „нараторските“ способности на хероината, во ситуациите кога таа „дава“ богати и убаво вообличени портрети, поточно „мини“ портрети за повеќе романескни ликови. Овие „детализирани“ описи на ликовите имаат двојна функција: по однос на ликот и по однос на опишувачот. Зашто имено, опишувајќи ги другите, Велика се себеоткрива, го разголува и својот богат и сложен психолошки комплекс. Основен белег на, од Велика конституираните портрети (т.е. „мини“ портрети) е нивната карактеризација, се разбира, со помош на „вербалниот“ детал и уште поконкретно, „вербалниот“ детал во потесна смисла.

Најзаокружен е портретот на Јон. Тој е комплетно портретиран и во сопствената стенограма, но во дискурсот на Велика, претставата за него е на квалитативно повисоко ниво, најмногу заради непосредноста, сугестивноста и детализираноста, се разбира вербална, на идиолектот на хероината.

Велика го опишува сопствениот впечаток за Јона на нивната прва средба: „Го погледнувам јас: здрав е, сè има на него и сè му е убаво. Очите сиви, големи, му играат, ќе ме голтне. Капата ја носи на страна. Косата му е

костенлива и му се подавамалку од под капата на десната страна. Мислиш страк од босилек да ставил на увото. Ушите му се оптегнати и да долниот крај зафатени, без јаготка. Зошто ќе му се јаготки на машко, кога мажот не носи обетки. Го гледам така во лицето, па во џамаданот, па пак во лицето. На брадата има дупче и брадата му е малку подрамнета, потсечена. Ама ништо: сè убаво му стои па дури и дупчето на брадата. Кога ќе се насмее, мислиш од две усти се смее. Сè му е убаво, а на убавото сами очите ти бегаат. Туку – так ќе ти направат и нема мрдање. На убавото нема лага. И забите му се наредни ко пченица, и цела уста, бре, зошто да кријам, цела уста му е накако ко изворче, полно белутраци. Така ми гледаа тогаш очите. Е носот му беше малку прчест, а сум чула дека луѓето со таков нос се многу лоши, наврапити, живци“ (27).

Кога овој портрет би бил во вклопен во нарација на омнисцент, впечатокот за ликот би бил, секако, поинаков. Имено, малку се „готовите“ податоци што Велика ги дава, за сметка на нејзините субјективни коментари, кои во својата основа ја имаат нејзината симпатија по однос на Јона, и тоа уште на првата средба. Во секој случај, токму субјективноста на кажаното, т.е. раскажаното овде, му дава посебен квалитет на портретот на Јон.

Технички, не мал број детали во овој опис имаат „материјален“ карактер, така што се реализирани преку неговата „физичка“ и „психичка“ варијанта, во вербална стенограма. Станува збор за редок случај на вклопеност на „материјалниот“ детаљ во дискурсот на Велика. Притоа, особено карактеристичен е портретистичкиот детаљ „прчест нос“, кој се „функционализира“ преку постапката „метонимиска реификација“ – кога физичка сема упатува на психолошки белези на ликот. Но, во вербалниот дискурс тие психички белези се експлицитно изразени и уште непосредно, заради фактот што сепак, се работи за јас – наратор. По таков начин, впечатокот за наврапитоаста, лошотијата и живчаноста на Јона, како што „тврди“ Велика, добиваат „заверка“ во стварноста – стануваат веродостојни и во нив, читателот безрезрвно се уверува.

Благодарение на доделената од авторот, односно од Дуко Вендија „привилегија“ на Велика како наратор да портретира, таа во својата стенограма значајно место му „дава“ на „портретистичкиот“ детаљ. Тоа е редок случај на присуство на „материјален“ детаљ во дискурс во кој доминацијата на „вербалниот“ е речиси апсолутна. Освен како надворешен белег кој реферира спрема психичкиот комплекс на ликот, „портретистичкиот“ детаљ се сретнува и во една поинаква форма – преку честата, повторлива дејност на ликот, кого нашата херојка го портретира. На таков, „повторлив“ детаљ се наидува при портретирањето на Доксим Тренчески: „Доксим *продаваше*: сол, шеќер, газија, свеќи, кибрити, а и виткани цигари *продаваше*. Онака готови, шиени. Само да ги запалиш. А кога снема виткани цигари, почна да *продава* дробен тутун. Качак. Којзнае од кои села го носеше, го вареше, го сушеше, го дробеше и им го продаваше на војниците. Контрабанда. Многу пари кладе со тутунот и со ракијата. *Продаваше* и друго, ако можеш да купиш. Одеше во Битола, во Прилеп и оттаму, којзнае по кои врати, по кои канали, *поткупуваше* и носеше в

село. За да гледа колку си сиромав. За да те гледа од повисоко, да те држи на подалеку“ (104). (курз. Л.К.). Овде, се повторува зборот „продава“ (со варијанта „поткупува“, со семантичка, не и граматичка сродност), кој го сметаме за „процесуален“ детаљ, зашто е глагол. Како таков, тој ја нема иманентната, дескриптивна природа на категоријата детаљ, но сепак, се работи за детаљ, и тоа „портретистички“ кој делумно има „материјални“ ингеренции, но во основа е „вербален“ зашто е интегрален дел од нарацијата на Велика.

Друг вид „портретистички“ детаљ, застапен и во стенограмата на Велика и делумно во стенограмата на Јон, претставува повторливоста на едно ментално својство на ликот, со кое тој се идентификува. Во таков случај говориме за „испакнат“ детаљ, кој се сретнува при опишувањето на ликот на Јоше Свирачот, а се работи за неговата пасионирана љубов спрема гајдата и музиката:

„ – Син ми загинал, го убиле син ми (...) – Е, па војна е, му вели Мисајле Ковачот на Јошета (...) А зар ние сме посреќни од мртвите, вели. – Знам, вели Јоше Свирачот, *ама што ќе стане со гајдата, што ќе стане со мене, без неа, вели, и ги трие очите со дланките. Се брише опакурака (...) Зар не е срамно да свирам, вели Јоше Свирачот, зар не е срамота кога на неа седи мртов човек. Толку со гајдата, сврши нејзиното, вели, ќе ја фрлам на черен да ја гризат молци... Нека прават глумците седела, вели, ненадујана гајда е скината торба, крпа, вели, и оди кон средселото и средселото да чуе. Жалта да му ја чуе“ (123) (курз. Л.К.).*

И уште еден примерок на „испакнатиот“ детаљ:

„ – Жалта не ми дава и да ја оставам, вели Јоше Свирачот. Не сакам да ја најдат војниците, вели, и не сакам да се учи некој што не се одбира од свирење. – Дејди Јоше, Јоше, му велама, кому му е дојдено до свирење на ова проклето време. – Не вели така Велико, вели Јоше Свирачот, некои само на маката свират. А гајдата има рекам, вели, има нагорници и свиоци, вели, гајдата има чапрази и дизгини само јас кога свирам“ (223).

„Испакнатиот“ детаљ за гајдата и љубовта кон свирењето на Јоше Свирачот е убав пример за вербална проекција на ментална особина, за еден „вербален“ начин на реализација на „метонимиската реификација“. Таа овде се случува преку говорот на нараторот, кој индиректно, преку детаљ, прави успешен обид за презентација на една ментална особина на ликот. Иако по „вербален“ пат, овој случај на „испакнат“ детаљ уште еднаш го става на показ синегдотскиот карактер на детаљот воопшто и тоа до толку што љубовта спрема гајдата и свирењето се поистоветува со ликот, така што таа љубов станува дел од неговиот идентитет.

Зборувајќи за деталите во рамки на портретите што Велика ги конструира, неизбежен е описот на ликот на Давиде Недолетниот. И овде станува збор за „испакнат“ детаљ кој е експлицитно „вербален“, без примеси на материјалност. Станува збор за карактеризација по пат на идиолект (=индивидуален говор на лик), во кој интензивно се повторува зборчето „еда“: „Еда убава плужица, ќе рече Давиде Недолетниот, да му бам мајката ако не е

убава плужица (...) *Еда*, сега е платица, а после плужица, вели Давиде, колку нешто да вели“ (17).

Обид за портрет се сретнува и во стенограмата на Јон – на Велика, на капетанот Марковиќ, на Мирче, братот на Јон. Но, тие се многу пооскудни, само едвај загатнати и нецелосни. Така, при портретирањето на Велика од страна на Јон, се искористува „физичкиот“ детаљ со неговата претставувачка улога (значи Јон не навлегува во длабочината на душата на Велика); во портретирањето на капетанот Марковиќ – неговиот индивидуален говор, како средство за оформување на претстава за ликот. Во описот на ликот на Мирче, искористена е неговата феминизирана природа, како „испакнат“ детаљ, што е негов доминантен белег.

Како и да е, неспорно е дека на места, вербалниот“ детаљ во стенограматскиот говор во овој роман има претензија да се „доближи“ до „материјалниот“, како во омнисцентната нарација во Толстоевиот, но сепак, „вербалноста“, поточно „идеалноста“ останува негова суштинска ориентација.

### **2.3.10. Сентенците како „вербални“ детали**

Изобилството од сентенци и во двете стенограми на романот, отвора можност ним да им се пристапи како на засебен подвид на „вербалниот“ детаљ. Заправо, контституирањето на детаљот-сентенца претставува своевиден куриозитет во анализата на стенограматскиот говор во „Пиреј“. Тој, освен што се одликува и разликува од другите видови подробности според својата вербална специфичност, уникатен е и според задолжителното имплицитно означено, кое секогаш подразбира идеолошка категорија.\* Таа пак, од своја страна е лесно препознатлива, во најмала рака за опитниот читател, зашто се потпира на традицијата и, се разбира, на емпиријата.

Овој и деталите-народни верувања имаат функција да го презентираат колективното искуство и длабоката народна мудрост. Или: тие се вербална манифестација на идеолошкиот код на романот. Пописот на деталите-сентенци (од двете наративни линии) става на показ една, не мала збирка од мудрости, кои честопати ги надминуваат локалните интереси и искуства на еден етнос, за да добијат универзални димензии.

Деталите-сентенци ги квалификува уште еден ексклузивитет: тие, речиси без исклучок му се доверени на Лазор Ночески, селанецот и голем мудрец, чиј

---

\* Имајќи предвид дека „вербалниот“ детаљ го третираме како знак, за разлика од „материјалниот“ на кој му пристапуваме како на белешка, а со цел да се потенцира „идеалната“ природа на првиот, тогаш, семантичката тријада на детаљот – сентенца, па и оној на детаљот – народно верување ќе биде таква што нивниот референт е идеолошка категорија (=народна мудрост).

Во оваа смисла, од особено значење е веројатноста, односно веродостојноста на овие две подробности. Впрочем, „референтноста“, или она што тие го означуваат се прифаќа како нешто блиско и познато, или: за имплицираното во нив значење постои веројатност дека се случило или доживеало, зашто се дел од колективното народно искуство. Притоа, тие се веродостојни, или повеќе од веројатни, ако за никој друг, тогаш барем за Македонците.

идиолект станува забележителен и препознатлив токму по нив. Ги наведуваме сите сентенци во романот, а не само оние од стенограмата на Велика:

„Ако не каснеш црешна, барај слива петровка, ако не досегнеш јаготка – барај јаболко или оскорушка, ако не го зафтасаш и тоа, ти остануваат само шипинки и глогинки“ (33);

„За добро треба да си подготвен, вели Лазор Ночески, ама и за лошо треба да си подготвен“ (35);

„Помогни си прво сам за да ти помогне и господ-вели Лазор Ночески“ (46);

„И смртта наша на нашиот роден крај се потпира – би рекол Лазор Ночески, а ние на смртта секој ден ѝ се доближуваме“ (75);

„Животот е една голема угорница, а уште поголема удовница по која трчаме. Цел живот трчаме за да го откриеме нејзиниот крај, нејзиниот гансер. Кај што ќе заврши нашето тркалање. Нашето постојано паѓање“ (75,76);

„Некогаш не те сака и господ – би рекол Лазор Ночески, или намерно те остава да се мачиш“ (76);

„Луѓето се исти (...) ама умот не е ист во луѓето“ (81);

„Лошото време го прават лошите луѓе, велеше Лазор Ночески, и нема лошо време што е подалеку од луѓето“ (93);

„Човекот најмногу не верува кога се сомнева во себе“ (99);

„Кога човек се плаши од пушка, вели Лазор Ночески, тогаш пушката повеќе пука. А и да пука, ја ќе те погоди, ја – не“ (104);

„Стравот е страшен, белеше Лазор Ночески, само за оние што му се плашат“ (104);

„Болеста доаѓа само од водата и од лебот, вели Лазор Ночески. Болеста е голема кога имаш леб, вели, и болеста е уште поголема кога немаш леб“ (106);

„Кај што има чад има и оган, вели Лазор Ночески, не дојдоа доктурите за здраво-живо“ (122);

„Од болест не се бега, вели, и од смртта не се бега. Секој си ја носи набашка, со себеси, вели“ (124);

„Жална мајка и на мртво дете се радува – велеше Лазор Ночески“ (129);

„Сиромавиот никаде нема роднини, велеше Лазор Ночески“ (130);

„За криви колца не треба прав пат, велеше Лазор Ночески“ (131);

„Нам на селаните, среќата ни е променлива, а несреќата постојана, велеше Лазор Ночески“ (133);

„Пријателот ти е роднина што самиот си го одбираш – велеше Лазор Ночески“ (135);

„Лазор Ночески велеше дека само од многу ум луѓето се збудалуваат. Кога на големиот ум ќе му стане тесно во главата“ (143);

„Овца што не може да си го носи руното, ни овцата е овца, ни руното е руно“ (203);

„Сите грешки и неправди гробот ги исправува, велеше Лазор Ночески“ (215);

„Сè треба од овдека да почне, од кај нас и од нас да почне, се секавам на Лазор Ночески, а еве кај нас сè се завршува. Уште непочнато завршува. Од цел свет бесот кај нас завршува“ (231);

„Не старее џамот, велама, сè друго старее, си спомнувам на зборовите на Лазор Ночески“ (245);

„Најтешко ни е нешто да почнеме, велеше Лазор Ночески, а многу полесно да го завршиме“ (280);

Скриената семантика на деталите-сентенци е нивна *diferentia specifica* по однос на другите видови „вербален“ детаљ. Тие се восприемаат како своевиден „текст во текстот“. Заправо, тие се типичен мини жанр кој егзистира во дескриптивна форма, а чие што значење се разводнува, односно се наративизира така што, природно партиципира и во непосредниот и во контекстот на романот во целост.

И најпосле, деталите-сентенци ја подразбираат длабоката народна мудрост и искуство, но нивната веродостојност ја верификува идеолошкиот код, т.е. јавното мислење. Зашто имено, секогаш кога нараторот го цитира Лазор Ночески, се цитира негова изрека што соодветствува на настанот за кој се раскажува.

### ***2.3.11. Народните верувања како „вербални“ детали***

Деталите-народни верувања, при сè што мошне многу наликуваат на деталите-сентенци, сепак, суштински се разликуваат од нив. Карактеристичното за сентенците имплицитно означено овде отсуствува, од проста причина што тоа е дадено во експлицитна форма, преку последичната составка на народното верување. Значи, за народните верувања својствено е своевидното „нарушување“ на компактоста на семиотичката тријада

Најпосле, според логиката на нештата, причината мора да има и последица, т.е. ако нешто е така тоа мора заради нешто да е токму така:

„Кој се моча в река ќе му умре мајката (...) Кога чувме дека умрела, се сетивме за мочањето во јазот“ (19, 20);

Во третманот на народните верувања како „вербални“ детали забележителна е своевидната, така да ја наречеме-продолжителност на последицата. Имено, последичниот дел е природно интегриран во верувањето како негов втор член. Но, и покрај тоа, во стилот на типичното за нарацијата повторување, тоа пак ќе се повтори со уште едно појаснување: „ете што било играњето на окото“, или што било „мочањето во јазот“.

Ја наведуваме збирката народни верувања како „вербални“ детали што егзистираат во стенограмите на двајцата наратори во романот и тоа со нивната причинска и последична составка:

„Мајка пак, жалната, умре млада. Ја фати некое чудно болешипте, ѝ се поду кожата, отече, целата се набабури. Ние бевме уште мали со Мирчета, не знам колкави бевме, леба ми, јас имав единаесет, дванаесет години, а Мирче беше помал. Една ноќ се мочавме во јазот, и некој ни рече: *‘Кој се моча в река*

*ќе му умре мајката* (...) Мене не ми треба болен човек дома, беше му рекол на вујка, и ја остави мајка. После си умре жената таму. *Кога чувме дека умрела, се сетивме за мочањето во јазот*“ (19,20). (курз. Л.К.). Причинскиот дел од народното верување е содржан во фразата: „Кој се моча в река ќе му умре мајката“, а последичниот: „Кога чувме дека умрела, се сетивме за мочањето во јазот“. Инаку, референцијалниот аспект на ова народно верување е содржано во сознанието дека обичниот човек, народот, нема начин за егзактно и точно толкување на појавите околу себе, така што прибегнува кон суеверие, кое кај Андреевски не е подложено на дидактичка осуда, ами само „симпатично“ е вметнато во ткивото на романот.

Исто така, каузално, се однесува и „портретистичкиот“ детаљ од стенограмата на Велика кога таа го опишува Јона: „*Е носот му беше малку прчест, а сум чула дека луѓето со таков нос се многу лоши, наврапити, живици*“ (27) – причинска составка на народното верување, односно контекстот од кој тој произлегува и: „*Еве, си реков, Велико, пак ти не верувај дека луѓето со прчест нос не се лоши*“ – како негова последична реализација (252). (курз. Л.К.).

Со каузална функционалност се одликува и детаљот народно верување дека, ако на човека му игра окото, тогаш ќе се случи нешто лошо: „И еден ден, црн ден за мене, го заповедав Ангелета да ги истера кравата и магарето удолу, покрај реката (...) *А мене ми игра окото*“ (67) – причинска составка, и: „Мене слана ме попари (...) *Ете што било играњето на окото*“ – последична составка (69). (курз. Л.К.).

Велика ќе се повика на народното верување „Кога ќе се роди женско и стреите плачат“ (272), што е се чини, до ден денеска често цитирано од нашиот народ. Оваа фраза е последична составка на контекстот од кој произлегува: Велика трпеливо и молчаливо ги поднесува желбите и потребите на „излошениот“ Јон, кога тој е веќе вратен од војна.

Во рамките на корпусот детали – народни верувања (кои исто како и сентенците, во романот „Пиреј“ претставуваат засебен подвид на „вербалниот“ детаљ) izdelуваме две одделни групи: „вербални“ детали – народни обичаи и „вербални“ детали – суеверија. На нив им пристапуваме како на варијанти по однос на народните верувања. За овој тип наротивни ентитети, Венко Андоновски вели дека претставуваат „готови елементи на стварност“<sup>128</sup> во текстот, на кои не им е потребен тест на веродостојност. Ним не им е потребна заверка од стварноста зашто се вкоренети во колективното искуство на народот и како такви се „однапред вистинити“. За нашата анализа тие се интересни како уште еден од потенцијалите на „вербалниот“ детаљ воопшто.

Интересен примерок на народен обичај бележиме во последната глава од романот, кога Уља, јатрвата на Велика, го поплукува новороденчето Роден: „И: плук, плук, да не те урочам и да не те настинам, слушам како му вели на детето

---

<sup>128</sup>Венко Андоновски: „Структурата на македонскиот реалистичен роман“, op.cit. стр.388

и го поплукува на обравчињата. После си поплукува и под ноктите свои. И го остава јагнето до мене“ (288).

Народните суеверија пак, ги има во неколку примероци во романов. Еден „вербален“ детаљ – суеверие наоѓаме во обидот на Велика да стави „граница“ на умирањата, по смртта на двете деца, Ангеле и Роса: „Си мислам што да направам, а морам нешто да направам: да скинам, да растурам, да ставам граница со смртта. И земам го растурам разбојот. Имав еден ложник клаено за ткаење, ама одам ја кинам основата, ги истргнувам повраталките, го вадам кросното, фрлам чкрипци, ништи, малки и брдила, ги урнувам демите, ги клоцам подношките, сè“ (93).

Поттикнати од неопходноста да им се спротивстават на болестите, селаните се поведуваат на суеверија: „После правиме амајлии за гуша. Збираме од трњето волна и ќе усучиме конче за околу вратот. За амајлиите. И што не зашивме во тие амајлии? Козина од мечка, мечка страв – мене не страв, нокти од штрк, корупка од желка, пепел од дрен. И жените, наопаку ги препашуваме скутините, наопаку ги врзуваме шамиите. И сè наопаку пак ни излегува. Болеста силна, ништо не ја запира. Си зема луѓе, си го плеви народот, го треби. Кај ќе досегне, го ништи, не пребира“ (144).

И уште едно народно суеверие, поврзано со „главниот лик“ во дискурсот на верувањата – Маса Кулумоска. Од гледна точка на логиката на текстот, неопходно е нејзиното „присуство“ во него, исто како што е неопходно и она на мудрецот Лазор Ночески. Имено, токму Маса Кулумоска ќе се обидува, некогаш успешно, почесто неуспешно, со помош на суеверија да му помогне на страдниот народ во селото. Нејзините „марифети“ за тој страдалнички свет се безмалку закон. Неприкосновени и на нив никој не се спротивставува. Тие се негова аксиома:

„Маса Кулумоска вели дека за голема болест треба голема смрдеа. Нешто што ќе се извиши над куќите, што ќе помине низ сите јалици, и што ќе заврти и околу селото. Набројуваат луѓето запалени треви, крпи, измети и везани лути пиперки. Некој спомна дека некогаш, пред илјада години за таква болест гореле куќиња. Никаква болест не можела да опстои среде смрдеата од запалени куќиња. И луѓето рекоа: да се обидеме и така“ (144).

Технички, вербалните детали - сентенца и народно верување, како и неговите две варијанти – обичаите и суеверието народни, имаат еден заеднички именител што како иманентен белег ги одликува и разликува од другите детали.

Имено, сложената морфологија на детаљот-сентенца и детаљот-народно верување ни дава за право нив да ги третираме и како ентитети во експанзија.

Станува збор за постапка која не ѝ е туѓа на литературната практика (ја применува и Хомер, кога на пример, говори за ковањето на штитот на Ахил: тогаш од детаљот-штит се развива сиже), а на која се наидува и во „Пиреј“. Критиката одамна го препозна овој феномен и кај Петре М. Андреевски за повторно и тогаш, заслугата да ѝ се припише на „чудесноста во



функционирањето на јазикот на раскажувачите“.<sup>129</sup> Имено: „Смислата на раскажувањето се гради низ деталите (...) на кои им посветува, понекогаш речиси цела една мала студија, потоа деталите окрупнуваат во сцени, кои, по принцип на движење кон кулминативни моменти, од глава во глава, се унапредуваат кон разврската, трагична, секако“.<sup>130</sup>

Постапката на окрупнување на детаљот, односно „вербалниот“ детаљ во сцена ја нарекуваме метастазирање. Во таков случај зборуваме за т.н. „метастазиран“ детаљ. „Метастазирањето“ на „вербалниот“ детаљ во „Пиреј“ е најзабележително кај видовите сентенца и народно верување. Експанзијата кај сентенците се случува преку имплицитната семантика, која не само што мигрира кон покрупните ентитети на раскажувањето ами е способна и да се универсализира. И народното верување ја има оваа привилегија на наративно „растење“. Впрочем, веќе се кажа, откако тоа ќе биде „цитирано“, набрзо следува дополнителното појаснување што не е ништо друго освен „окрупнета сцена“.

Појавата на метастазирање на „вербалниот“ детаљ во овој роман е карактеристична и за големиот корпус мајчински детали.

### **2.3.12. „Вербалниот“ детаљ на сонот**

И во романот П од ПМА, исто како и во АК од ЛНТ препознаваме т.н. детаљ на сонот, што претставува посебен подвид на „вербалниот“ детаљ.

Тој покажува сродност со деталите – сентенци и деталите – народни верувања, од една страна и т.н. детали – мотиви, од друга страна. Со првите два, блискоста е на планот не верификувањето на веродостојноста (и детаљот на сонот функционира како дискурс во дискурс), која се потврдува интратекстуално, а не по однос на историскиот, односно идеолошкиот код. Според тоа, и оваа подробност има каузален карактер, која, како што истакнува Венко Андоновски „(...) функционира како дискурс кој ја верификува стварноста на она што подоцна ќе се случи“.<sup>131</sup> Блискоста со деталите – мотиви пак, детаљот на сонот ја покажува така што и тој учествува во она што го нарекуваме глобална структура на романот. Тоа всушност значи дека, детаљот на сонот ја поседува онаа ретка способност на примероците од својата класа да се развие, да метастазира во сиже, кое повторно може да се сведе на детаљ.

Значењето или симболиката на сонот се покажува како мошне битен фактор во општиот, наративен тек на текстот. Таа има таква природа што без исклучок, добива „стварносна“ реализација (=реализација во текстуалната „стварност“). Третманот на сонот како знак пак, подразбира ознака, како причина и означено, како последица, предадено преку толкувањето на

---

<sup>129</sup> Слободан Мицковиќ: „Кон творештвото на Петре М. Андреевски“ „Наша книга“, Скопје, 1990, стр. 70.

<sup>130</sup> Ibidem, стр.70.

<sup>131</sup> Венко Андоновски: „Структурата на македонскиот реалистичен роман“, op.cit. стр.386

симболиката на сонот, односно негово „остварување“ во рамките на „стварноста“ на текстот. Референтот на сонот е интратекстуална категорија.

Соништата во романот П од ПМА се издвојуваат според својата импресивност, како „текст во текст“ (во нашата анализа детал, односно „крупен“ детал), чија рецепција се сведува на своевидна предопределеност на судбината.

Така, Велика, после првата средба со Јон ќе го сонува сонот за војникот, што, како што ќе покаже експлицитно означеното (т.е. натамошниот „развој на приказната“) претставува асоцијација на нејзиниот животен сопатник: „Треба само под перница да се клае чешел, огледалце и украдена пченица од жена што се враќа од црква. Е клавира сите, па и јас кладов. И за големо чудење не го сонив Јона, туку некој непознат човек, непознат војник. Гледав само војски, војски, колони восјки гледав, забрзани кон некаде. Главите им се покриени со железо, со некакви шлемови што им светкаат ко тикви – видимки, ко црпки. Одат и очи не можеш да им видиш. А лицето без очи не го познаваш, не знаеш што ти мисли. Јас одам кај нив, им мавтам со рака, а тие само одат и не се обзираат. Им го гледам само тилот. Ама одејќи така, еден од крајот на редот се сонна и, паѓајќи ме погледна право в очи. Ме погледна, се насмевна и со смеење се исправи. Сигурно со себе си се смееше војникот од сонот. А еве Јон не е војник, и сè било мижи да те лажам, ветер во вреќа биле соништата (...) Еве со Јон си дадовме збор, а Јон не е војник. Така си мислев, ама не било така“ (28,29).

Воопшто не се отргнуваме од впечатокот за „вербалниот“ карактер на овој „крупен“ детал на сонот – овој сон (и сите други) го „раскажува“ Велика, така што личниот печат е она што е перманентно и латентно присутен во дискурсот.

Семантички е особено моќен сонот за големата вода, чија последична составка се однесува на несреќите во семејството на Велика и Јон – на смртта на нивните пет деца: „И тогаш, некаде пред разденување, малку беше сум се подзанесла, ме праварил сонот. Беше сум задремала. Некој танок, некој плиток сон беше ме подзел. Колку за да го сонам Јона, човекот мој. Слушам: надвор нешто тропа, бучи, баботи. Излегувам на чардакот и што ќе видам. Беше стекло една голема вода низ гумното (...) Првин го откорнува вратничето, го бувна и го откорна, па удри во стежерот. И него го заниша и го спрелка матицата. Потоа почна да ги поткопува темелите и диреците од куќата. Јас се нишам горе, на чардакот, ко ветка, а долу в пондила, рикаат кравата и магарето. Рикаат тажно, речиси плачат ко луѓе. Оф мори мајко што е ова: дали потоп, дали погубилиште на светот? И тогаш наеднаш, од некаде, ко од никаде, се јавува Јон. Застанал на вратата од пондилата и ја запира водата (...) Ама како Јон ќе ја затне на едно место водата таа ќе се подистрга и ќе се загне на друго место. Пак ќе руши. И корне, се искачува до чардакот, го понесува и амбарот, ко лаѓа го понесува. Копа секаде водата и ги стасува и децата. И едно фати, друго фати ми ги зема од раце и ми ги свртува во клобурците, ги понесува. Јас лелекам, се траштам. Трчни кон ваму, трчни кон онаму, ама ништо. Никому не можам да му

помогнам. Ми ги зеде децата, и не би час, секна водата. Наеднаш од некаде се тргна. Небаре во некоја кртечина да пропадна. Ја снема (...) Знам дека стежерот што го однесе водата е Јон. Водата е војната, а стежерот – Јон. Црни мисли ми шетаат наваму, натаму, одовде до онаму. Што ќе се диреците што ми ги поткопа водата и што е давењето на децата? Се штрекнувам и од страв така ко зашеметена, ко збудалени ги гледам децата“ (62,63).

Сонот за големата вода е сон чија симболика се однесува на семејната трагедија на херојката – смртта на нејзините деца. Она што од „технички“ аспект е мошне впечатливо е „вербалното“ толкување на сонот, и не само на овој од страна на Велика, заедно со фактот што секој сон е предаден како засебна, како одделна приказна – во рамка: со вовед, тело на текстот и заклучок, кој обично го содржи неговото толкување. Остварувањето следува подоцна – тоа е, како што се рече, неговата поселедична составка.

Освен симболичка, детаљот на сонот поседува и претскажувачка служба. Таков е сонот на Јон, сонуван додека е на фронт, кога, според претстажувањето на Велика, тој ќе биде единствениот преживеан од целиот вод: „Така, така, и едно време беше сум завенал. Дремам и во дремаката ја здогледувам Велика, жената моја. Излегува од зад трнот магарешки, пред ровот, еве вака, колку дваесетина чекори под мене. Ја гледам се облекла во невестинска облека. Бела кошула, бел клашник, црн појас. И со бел туљбен преврзана, градски. Стои така до трнот и ми мавта со рацете. Убаво гледам како ги крева рацете со широки посрмени ракави и ѝ се завраќаат кон лактите. Ми мавта жената и вика: - Станувај, Јоне, оттука, вели, и ми стои така пред пушка, пред цевка (...) И јас излегувам од окопата, целиот кал и вода, лисник направен. Станувам и трчам кон трнот магарешки. Кон местото кај што стои Велика моја. Одам и една граната над мене свири, дали свири. Уште оддалеку. Јас трчам кон трнот, а гранатата трча над мене, ме прелетува и гровнува. Јас удирам во трнот или во некоја дрезга удирам, а зад мене удира гранатата, Се крева земја, камења, пушки, човечки партали и сè паѓа наоколу. Паѓа и на мене. Се свртувам, а окопата зад мене ја нема (...) Си мислам: дали сум разбуден или сега почнувам да сонувам“ (97,98). Она што во овој сон е интересно е непосредното реализирање на последичната составка на „крупниот“ детаљ на сонот, заедно со незапоставливиот впечаток дека и овој сон функционира како засебна приказна со сите неопхони елементи за да биде тоа.

Еден примерок на детаљот на сонот носи имплицитно означено, содржано во опишаните настани: „Сонувам само некои калови, црни ко арапите. Само некои батачки сонувам и заглибувам. Првин до глуждови заглибувам, па до колена, а потоа пропаѓам, како во жив песок. Ме трга земјата, калта. Ме влече, ќе ме голтне. Јас мавтам со рацете, се чипчам ко мачка: за секое камче, за секоја сламка. Кубам трева, се подистргнувам од земјата и пак пропаѓам. А никаде жива душа нема. Нема никој рака да ти подаде, да те задржи, да те поземе. Па, ќе даде господ, калта ќе се олабави, ќе попусти и јас ќе почнам да се враќам пак назад, на земјата. На здраво да згазам. Ама враќањето излегува на друго. Како да се искачувам по некои скали и скалите ме

искачуваат повисоко од земјата. Над некои стрмни ридови ме искачуваат. Погледнувам надолу: сè ми е далеку, сè ми е стрмно и далечно. И нозете ми се тресат, не ме држат. И почнувам сега во празно да паѓам. Не знам кон кај паѓам ама паѓам надолу, а надолу дно нема, земја нема. Паѓам само во некоја празнина. Ко свезда што паѓа од ведро небо. И како што паѓам вреснувам и тоа пак ме разбудува“ (195,106). Овој нејасен сон за „паѓањето на Велика“ е симболичен приказ на идната нејзина трагична судбина.

Последниот сон на Велика е сонот во кој го сонува Јона со празна, беззаба уста. Маса Ќулумоска го „толкува“ овој сон, така што тоа толкување е всушност, експлицитното означено и едновремено негова последична алтернатива:

„ – А Јон праша за децата, Велико, ми велат жените. – Не ме праша, велем, за ништо не праша. – Како ќе праша со празна уста, вели Маса Ќулумоска, неговите испаднати заби се децата. Вашије умрени деца, вели. – Е тој нека е жив ако е жив, велем, уште тој ми остана... И уште многу ќе забави, вели Маса Ќулумоска. Затоа не останал, вели, и затоа не си можела да го пристасаш, да го повратиш“ (201).

Деталот на сонот, како „вербален“ и „крупен“ детал со својот генерален квалификатив – да функционира како „дискурс во дискурс“, заедно со способноста своето значење да го разводни до толку што ќе партиципира во глобалната структура на романот се доближува до најсложените ентитети, т.н. детали – мотиви, кои поседуваат моќен сублимирачки семантички капацитет.

### ***2.3.13. Деталите – мотиви***

Деталите – мотиви во романот П од ПМА имаат поинаков карактер од оние во АК од ЛНТ. Овие се во основа „вербални“ детали, односно уште еден подвид на „вербалниот“ детал\*, а ги претставуваат т.н. општи места во нарацијата, кои претендираат да заземат стожерно место во глобалната романескна структура.

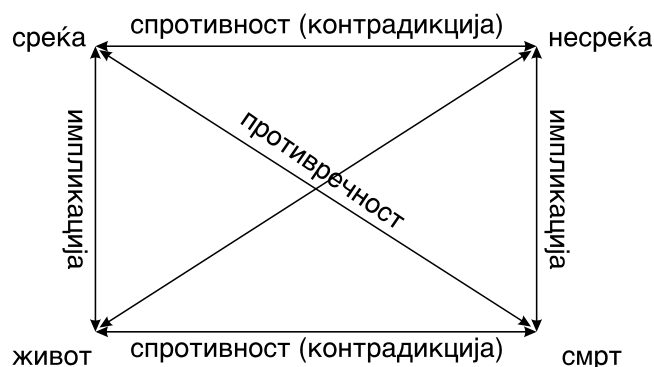
Деталите – мотиви во романот „Пиреј“ се константни категории во сложената „нарација од паралелен тип“. Тие се наротивни ентитети чие метастазирање во сиже е нивен маркантен белег. Ги опфаќаат: бинарните опозиции среќа – несреќа и живот – смрт, како и „крупниот“ детал на пирејот, кој има најголем сублимирачки капацитет.

Обидувајќи се овие подробности да ги толкуваме „симултано“ по однос на деталите – мотиви од романот АК од ЛНТ, тогаш, неопходно е севкупната

---

\* Во романот АК од ЛНТ, деталите – мотиви ги определивме како засебен тип детал, паралелно со „функционалниот“ и „непотребниот“. Овде тоа нема да се случи, од едноставна причина што тие се не само помалку на број, од оние во рускиот роман, ами и затоа што „вербалниот“ карактер на нарацијата остава простор за помалку општи места, за разлика од онаа со омнисцентен наратор. Разликата меѓу едните и другите (меѓу деталите мотиви во П и АК) е таа што и натаму првите остануваат со „вербалната“ (=идеална) природа како нивен доминантен белег, а вторите ја задржуваат својата „материјалност“. Заедничка одлика и на двете подробности е што во секој случај партиципираат во „внатрешната содржина“ на романот.

романескна маса да ја „минимизираме“ во семантичкиот четириаголник на Греимас, во рамките на од него конституираната длабинска структура на текстот. Таквиот обид во П од ПМА останува безуспешен, зашто имено, тука станува збор за две, одделни, а „споени“ нарации во една. Имајќи предвид пак, дека превосходно ја анализираме женската стенограма, тогаш таа, сепак е сведлива на четири логички категории, кои заемно се сооднесуваат според логичките операции: контрадикција, противречност и импликација. Тие четири поими се: среќа, несреќа и живот и смрт. Динамизирањето на нарацијата на ниво на длабинска синтакса се случува така што среќата е контрадикторна на несреќата, го имплицира животот, а е противречна на смртта, односно несреќата е спротивна на среќата, ја имплицира смртта, а е противречна на животот. За разлика од Ана Каренина на која љубовта ѝ беше извор на живот, за Велика среќата на нејзините деца е причина за да се живее. Имено, за Велика, животот на нејзините деца е извор на нејзината среќа; трагичните настани и нејзината уште потрагична судбина речиси и не ѝ оставаат многу простор за среќа. Семиотичкиот четириаголник за женската стенограма во романот П од ПМА изгледа вака:



Не толку ефектниот обид за кратко семантичко претставување на стенограмата на Велика е повеќе заради постигнување своевидна рамнотежа во анализата на деталите – мотиви во двата романа.

Сепак, и во П од ПМА, при третманот на деталите – мотиви, доминантното место им припаѓа на бинарните опозиции среќа – несреќа и живот – смрт.

Проблемското прашање за релативноста на среќата во П од ПМА, експлицитно се сретнува само еднаш и тоа во стенограмата на Јон: „Дали несреќата е само за да се разбере среќата, мајката, дали доброто е несфатливо без злото?“ (160). Ова прашање добива потврден одговор и пред да биде „поставено“, сè до последната страница од романот. Затоа и тој станува детаљ – мотив, зашто е вграден во неговата основа.

Имплицитно, низ романескната нарација ова прашање, односно бинарна опозиција се сретнува уште еднаш: „Пусто време што носи, вели Мисајле Ковачот, напред овдека се каравме за синорот, вели, сега се бараме за друго. А

колку убаво ни беше кога се каравме, вели, знаете кога ни пративте писмо: ‘Никој да не преоѓа од Пукнат камен подолу. Ни говедо, ни кољ, ни крава, ни теле, ни прле, ни магаре, ни здивка ваша, ни поглед ваш да не преоѓа преку овој синор. Може да прејдете само кога ќе чекаме гости’“ (227). (курз. Л.К.). „Колку убаво ни беше кога се каравме“ – оваа фраза, „преведена“ во бинарната опозиција среќа несреќа би гласела: „Колку сме биле среќни кога мислевме дека сме несреќни“. И овој, имплицитен став по однос на релативноста на среќата се „вградува“ во општото наративно ткиво на романот „Пиреј“.

Детаљот – мотив претставен преку бинарната опозиција живот – смрт има суштинско значење, зашто во романот на Андреевски се расправа за проблематиката на Првата војна, кога животот бил многу евтин, кога смртта била надвисната над судбината на народот. Мотивот на животот и смртта е перманентно присутен во јас – раскажувањето, за животната врвица на една жена и еден маж и нивните пет деца да прерасне во типична за еден народ од едно време и простор. Релативноста, односно едновременото присуство на мотивот живот, односно смрт се најевидентни во часот на раѓањето на Роден, што совпаѓа со мигот на смртта на неговиот татко Јон: „И го остава јагнето до мене, Ми го клава на гради и оди (...) – Јон, вели Уља, го прости господ Јона, вели и пушта солзи на предници. – Леле мајко, велама, како можеше толку да е против мене господ? *Еден човек да ми даде, а друг да ми земе, велама. – Писание, вели Уља, било тишано: на лева страна да се радувааш, а на десна да пачеш, да тажиш*“ (288) (курз.Л.К.).

Мотивот на животот и смртта се сретнува и во разговорот на Роден и Дуко Вендија, во епилогот од романот, кога Дуко Вендија го завршува раскажувањето во името на Јон и Велика, пред нивниот единствен преживеан син: „– Уште еден ден си отиде, рече Роден Мегленоски, и уште еднаш погледна во гробот на својата мајка, Велика Мегленоска. – *Ете што ти е животот, рече Дуко Вендија, ништо не е. Пиши, бриши. Ќе пишуваш, пишуваш, рече, а смртта наеднаш сè ќе ти избрише. – Еден завршен разговор, рече Роден Мегленоски, животот е еден завршен разговор. – Животот е мачен додека умреш, рече Дуко Вендија и стана да си оди. По него стана и Роден Мегленоски*“ (289)(курз.Л.К.). Релативноста, минливоста на животот мошне сугестивно, афористично е вметната во констатациите на Роден Мегленоски и Дуко Вендија. Мотивот на животот е „поставен“ паралелно со мотивот на смртта, поточно со почитта спрема големината на смртта на Велика Мегленоска. Овој „вербален“ детаље вметнат во „внатрешната содржина“ на текстот.

Во корпусот детали – мотиви го вбројуваме и т.н. „крупен“ детаљ на пирејот. Тој е носител на идејата занескршливоста, за неуништливоста, за неможност за искоренување на македонскиот народ и покрај војните, и покрај несреќите, и покрај смртта: „*Племето наше е пиреј, вели Лазор Ночески, и не го ништи ни една војска ни една болест. Пирејот е троскотна трева, вели, а некои ја викаат и Коштрева. Ама ти колку сакаш кошкај ја, корни ја, куби ја, вели, и пак не умира. Само малку да се допре до земјата, вели, и пак ќе се*

*фати, ќе оживи, ќе потера. Ништо не ја ништи таа трева, вели“* (227)(курз.Л.К.). Деталот – мотив за пирејот го зазема централното место во глобалната структура на текстот. Тој, до толку метастазирал што во него е имплицирана целата маса на романот – нешто што не му успеа и на бескрајно прецизниот семиотички четириаголник на Греимас. Мотивот за пирејот е еквивалент на почетната реченица од романот АК од ЛНТ. И на мотивот за пирејот не му недостига сеприсутната „вербалност“, сеприсутното кажување, односно раскажување на Дуко Вендија во името на Велика и Јон Мегленоски. Токму таа сеприсутна вербалност придонесува, читателот во ниту еден миг да не се поколеба, да не се посомнева дека било токму така: како што Дука Вендија му раскажа на Родена Мегленоски.

### **2.3.14. „Непотребниот“ детал во „вербалниот“ дискурс**

Како еден од најкарактеристичните симптоми на реалистичното писмо, „непотребниот“ детал во романот П од ПМА покажува висок степен на автономност, пред сè заради природата на нарацијата. Имено, „самоцелната дескрипција“, како што овој тип подробност уште ја нарекува Ролан Барт, во стенограматското раскажување на Велика и Јон ја има инцидентно, додека пак, нејзиното присуство е поочигледно, иако не многубројно, главно во прологот и епилогот на романот. Се разбира дека тоа е така затоа што „вербалниот“ материјал не допушта присуство на „предметеност“, каква што обично нуди „непотребниот“ во омнисцентното раскажување, така што овде, неговото присуство се бележи како своевидна „предметност“ во „идеално“ опкружување.

Како и да е, овој тип подробност сепак е присутен и функционира во овој роман, и тоа преку двете свои служби: референцијалната, тогаш кога треба да внесе „парче“ стварност во текстот на фикцијата и интензивирачката, тогаш кога треба да го засили впечатокот по однос на контекстот кон кој оваа подробност гравитира.

Нарацијата во прологот ја води авторитативен наратор, кому му е легитимна постапката на ползување „непотребен“ детал. Него го сретнуваме веднаш, откако Дуко Вендија ќе се согласи да му раскажува на Родена Мегленоски за животните врвици на неговите родители: „– Кажи ми, рече Роден Мегленоски. – Ќе ти кажам, рече Дуко Вендија, ама ќе ти кажам како што ми кажуваше мајка ти Велика, и како што ми кажуваше татко ти Јон, и како што ми се кажуваше мене. *Под тремот црквински редачките веќе клавираа речек и нешто постојано брчеа со устите, како и мувите над котлите со маџа“* (14). (курз. Л.К.).

На „непотребниот“ детал, одвреме на време се наидува и во стенограмите на Велика и Јон. Така, откако Велика ќе го сонува сонот за големата вода, Велика „ќе примени“ и непотребен детал и тоа со секундарна, интензивирачка

---

\*Токму оваа реплика на Дуко Вендија од прологот на романот П од ПМА го означува почетокот на стенограматскиот говор, во кој е легитимна егзистенцијата на категоријата „вербален“ детал.

служба – за да го засили впечатокот по однос на симболиката на сонот: „(...) Се вртам, се шукадарам во собата (...) Се исправам: веќе се развиделнило. *Надвор кракаат кокошките, излегле на пасење со маглите. Децата се разбудиле и се задеваат во постелата, се скокоткаат, се смеат.* Јас уште мислам на водата од сонот“ (63) (курз. Л.К.). Овде силно е забележителноприсуството на „непотребниот“ детаљ и неговата „опреметеност“ по однос на околната нарација.

Раскажувањето за смртта на Анѓелета и за тоа како Велика ја доживува се проследени со наизменична употреба на „вербален“ детаљ и со едновремено скршнување од текот на нарацијата: „И еден ден, црн ден за мене, го заповедав Анѓелета да ги истера кравата и магарето удолу, покрај реката. Неоти имаше што да пасат, ама така, да се исчешаат по врбушките. *Есента беше длабоко навлезена, сонцето веќе ослабнато, западнато. Немаше ни од кај да угрее, ни што да угрее. Дури ни сенка не можеше да ти направи, со твојата сенка да ја состави.* И тргна детето, ме послуша. Му кладов едно крајшниче леб в торбе, му врзав малку пипер в крпче и го пуштив, пушка да ме урди“ (76). (курз. Л.К.). Станува збор за „непотребен“ детаљ со секундарна функција – во прилог на интензивирање на значајноста на случката што се раскажува.

„Непотребен“ детаљ со примарна улога пак, среќаваме во оној дел од стенограмата на Велика кога таа раскажува за лудоста на селаните, кои спротивставувајќи ѝ се на болеста, се согласуваат да ги изгорат кучињата наклада. Велика ќе успее да го спаси својот верен Чако: „Го одведов во воденицата Јакимова. Го врзав оздола за една перка од колцето. Кај што истекува водата. *Воденицата сега беше пушта, сета јавната од муви и пајажини.* Го врзувам Чако, а тоа само трепка и ме гледа зачудено“ (144,145) (курз. Л.К.).

„Непотребен“ детаљ има и во раскажувањето на случката кога Јон ќе ја принуди Велика, пред очите на селаните да куца на една нога: „– Море, зошто да куцам, мажу, му велама, кај да куцам, му велама, не знам ни јас што велама. – Околу куќа, вели Јон, трипати околу куќа ќе куцаш, вели и *си ја чеша брадата од рамото, како да трга грибло со сено*“ (273) (курз. Л.К.). Овој детаљ има за задача да предизвика впечаток на стварност.

Со иста таква функција, овој тип детаљ се сретнува уште трипати во епилогот од романот: „*Пролетното сонце веќе заогаше над планината и околу него се собираа некои црвени облачиња што носеа кучешки ветер (...)* Бугарските војници излегуваа од училиштето, до гробиштата, и поставуваа стражари околу селото. *‘Сутрин ште трсим шумкарите, зборуваа некои од војниците и погледнуваа кон планината (...)* Еден војник свиреше на кавалче, едно загубено теле рикаше од преку река. *А над селото само се накрваше, само се понакрваше и само се припонакрваше темницата*“ (289,290) (курз. Л.К.). Овие три „непотребни“ детали го означуваат и крајот на романот.

Иако според својот квантитет „непотребниот“ детаљ не е многу нападен, во стенограматското раскажување, какво што се практикува во овој роман тој е своевиден ексклузивитет, од едноставна причина што впечатокот за



„материјалност“ отсуствува. Како таков, „непотребниот“ детаљ навистина се доживува како „дупка“ и „луксз во нарацијата“.

### **2.3.15. За Велика. Незадолжително.**

Последното поглавје од анализата на детаљот во романот П од ПМА ѝ го посветуваме на Велика. Помалку и незадолжително.

Го правиме тоа за да го одбегнеме впечатокот на недокажаност и недоискажаност, така што на личното име Велика му пристауваме како на одделен детаљ. Како на невербален, што пак, вербалноста ја имплицира во себе и на себесвојствен начин.

Важностана нејзиното име е толку голема што воопшто не сметаме дека е тоа случајно избрано. Неговата семантика, барем така како што ние ја перцепираме после темелната анализа на најситните подробности во романот, присутно е не само во основното ткиво на текстот, во неговата „внатрешна содржина“ ами е, апсолутно сеприсутно во вкупната нарација.

Името е преземено од придавката велик, голем, чие потекло доаѓа од прасловенското еџ (лат. „*magnus*“). Од придавката „велик“ изведен е и глаголот „вели“, чија употреба, е само презентна, барем во јужнословенските јазици. „Ова име укажува на ментална, психичка, душевна големина или величина според способностите и се доведува во врска со тохарската паралела на зборот *wal, walo*, со значење крал, велможа“.<sup>132</sup>

Иако во македонскиот не е вообичаена неговата употреба во стандардниот и разговорниот јазик, сепак, како стилска варијанта на „голем“ е релативно стандардизирана. Нас нè интересира токму стилската варијанта велик, велика, односно Велика.

Името на херојката Велика од романот П од ПМА секако дека прилега на нејзиниот ментален склоп, на сите оние белези што како имплицитно значење ги носат и другите, портретистички детали.

Но, наоѓаме во нејзиното име и нешто што е силно врзано со природата на раскажувањето во овој роман, со стенограматскиот говор што таа го практикува и со „вербалниот“ детаљ што масовно го „продуцира“.

Морфолошки, во нејзиното име е содржан глаголот „вели“, односно коренската морфема на името Велика е вел-. Значи, глаголот „вели“ и името Велика (со словенско потекло и изведено од придавка) имаат ист корен. Глаголот „вели“ таа често го употребува, раскажувајќи и цитирајќи некој друг или пак себе самата.

Детаљот – личното име на Велика и неговото значење за нарацијата на романот „Пиреј“ си допуштаме да ги „преведеме“ на следниов начин: Велика е

<sup>132</sup>Види: Petar Skok: „Etimologijski rečnik hrvatskoga ili srpskoga jezika“, Knjiga prva, Jugoslavenska akademija znanosti u umjetnosti, Zagreb, 1971, str. 573

голема и како човек, и како жена, и како мајка. Велика е голема зашто таа станува типичен претставник не само на македонската жена туку и на македонската земја и тоа не само од периодот на Првата војна. Велика е Велика и затоа што раскажува, затоа постојано нешто „вели“ и тоа во повеќе од половината од романескната нарација.

Технички, ова „вели“ што е имплицирано во личното име на херојката е своевиден еквивалент на специфичната, на уникатната нарација: изложена преку говор, преку тип на говор, поточно стенограма што подразбира предавање на говорот во онаа форма во која и бил изговорен. Во двете стенограми се содржани и стенограмите на другите ликови, а и ликовите се карактеризираат, некои и се портретираат преку говорот.

Ете затоа, личното име Велика како детал, го сметаме за таков што метастазира повеќе од сите други. Тој е своевиден семантички тоталитет на севкупната нарација, зашто имено, тој може да се идентификува со пирејот. Неговата сеприсутност ја читаме и како своевидно поистоветување со македонскиот народ и со Македонија.

## 4. КОМЕНТАР

### 4.1. КОМПАРАТИВНИ ПЕРСПЕКТИВИ

#### 4.1.1. Споредбено: за двата женски лика

Литературната подробност, со оглед на нејзиниот синегдотски карактер може да имплицира повеќе својства и односи. Деталот во романите АК од ЛНТ и П од ПМА, со својата различна природа, „материјален“ во првиот и „вербален“ во вториот мошне многу придонесува за „збогатување“ на впечатокот по однос на различните својства и односи, особено во процесот на портретирање на двете херојки – Ана Каренина и Велика Мегленоска.

Придонесот на деталот во конституцијата на портретите на двете главни херојки отвора можност занивно споредбено согледување, заедно со согледувањето на неговата функционалност и пошироко, по однос на други ентитети во романот.\*

Анализата на деталите што партиципираат во конституцијата на ликот на насловната херојка во Толстоевиот роман „Ана Каренина“ покажа дека деталот – око и деталот – рака, како варијанти на подвидот „психички“ детал, заедно со повеќето негови варијации, најцелосно го определуваат нејзиниот лик. Затоа деталот – око и деталот – рака ги именувавме како „стожерни“. Првиот беше задолжен за емоционалниот, а вториот за душевниот (=психички) комплекс на Ана. Значаен влог по однос на портретот на хероината има и нејзината љубов спрема синот Серјожа, која претставува една нијанса на деталот – рака и едновремено и детал – индиција. Тие се носители на т.н. мајчински контекст, зашто имено, токму љубовта кон синот не ѝ дозволува на Ана Каренина целосно да се сообрази со новиот живот во новонастанатите услови. Нашата анализа покажа дека токму мајчинската љубов и неповолниот општествен став кон „жената на двајца мажи“ го предизвикуваат нејзиниот трагичен крај.

Оттука, ликот на Ана Каренина го дефинираме како лик на жена, претставничка на руското благородништво во изумирање, со хиперсензибилна природа и извонредно раскошна душевна структура, која не може да „обезбеди“ рамнотежа меѓу двете нејзини, насушно потребни љубови – спрема синот и спрема љубовникот. Таа во свое име, во името на своите женски и мајчински интереси и потреби, но и заради својата храбра искреност во отвореното неприфаќање на лагите, има смелост да стапи со конфликт со општеството, неговиот лажен морал и норми, така што однапред е осудена на пораз.

---

\*Во Воведот, на самиот почеток на нашата студија беа истакнати линиите на доближување на двата романа: документарната засведоченост на „Пиреј“, односно фактографската на „Ана Каренина“; потоа „блискоста“ на архитектонски план (и двата романа имаат две главни, паралелни сижејни линии) и сродноста по однос на присуството во двата романа на неколкуте бинарни опозиции кои функционираат како детали – мотиви и имаат значајно место во т.н. „внатрешна содржина“.

Опитниот и внимателен читател го доживува, го „чита“ нејзиниот лик во сета негова трагичност, без да го осуди, особено зашто таа успева својот личен проблем да го „прогласи“ за општествен, така што не наоѓајќи разбирање ниту на личен ниту на општествен план, самата се осудува на смрт.

Портретирањето на Велика Мегленоска од романот П на ПМА, не дозволува едноставно „набројување“ на подробностите што партиципираат во конституцијата на овој лик. Како што веќе се рече, тоа е така заради стенограматскиот говор, заради „двојната“ нарација, или „нарација во нарација“, но и затоа што карактеризацијата на Велика се врши преку анализа на белезите на нејзиниот идиолект (=индивидуален говор). Со други зборови, портретот на Велика се заокружува според тоа што кажува и како кажува, така што најголемата заслуга во тој процес му припадна на т.н. „вербален“ детаљ во потесна смисла, како елементарна форма на „вербалниот“ детаљ воопшто, којшто е вграден во секоја пора од нарацијата (со исклучок, се разбира, на прологот и епилогот, каде што доминира омнисцентото раскажување). И, ако во портретирањето на Ана Каренина „метонимиската реификација“ беше фундаменталната операција преку која се остваруваше „материјалниот“ детаљ, овде, при вообличувањето на ликот на Велика, таква улога има „рефернцијалната цитатност“. Тоа значи дека во „Пиреј“ нема простор за фреквенција на „материјалниот“ детаљ. По правило би требало да биде така, но затоа што правилото не е правило без исклучок, обрнавме внимание на еден единствен случај на „скржаво“ протнување на „материјалната подробност во доминантно вербалното раскажување. Станува збор за еден мини – портрет на Велика, и тоа нецелосен, кој го „дава“ Јон во својата стенограма, кога неговото опишување манипулира главно со „физички“ детали. Јон раскажува како ја видел Велика во сонот, кога таа „одделку“ му го спасува животот: „Излегува од зад трнот магарешки, пред ровот, еве вака, колку дваесетина чекори од мене. Ја гледам се облека во невестинска облека. Бела кошула, бел класшник, црн појас. И со бел туљбен преврзана, градски. Стои така до трнот и ми мавта со рацете. Убаво гледам како ги крева рацете со широки посрмени ракави. И’ се завраќаат кон лактите. Ми мавта жената и вика“ (97,98).

Подробностите во овој крокиран портрет на Велика имаат главно „физички“, односно орнаментален карактер и се однесуваат речиси како „непотребниот“ детаљ. Тие, колку и да се специфични, токму заради нивната „поинаквост“ по однос на другите детали што подробно ја карактеризираат херојката, имаат особено значење во севкупната нарација: претставуваат, како што веќе се рече, редок случај на присуство на „материјален“ детаљ во стенограматско раскажување.

Ликот на Велика најкомплетно го заокружуваат подробностите со вербален карактер кои го образуваат психолошкиот комплекс на хероината, преку најмаркантниот негов аспект – мајчинската љубов. Во т.н. „комплекс на мајчинството“ се вбројуваат деталите што партиципираат во раскошните описи што ги „прави“ Велика кога зборува за раѓањето на децата, нивните болсети и нивната смрт и најинтензивниот меѓу нив, детаљ – етимолошка фигура.

Оттука, ликот на Велика го определуваме како лик на жена – селанка, претставничка на обичниот народ, оној што останува дома и не оди на фронт; таа е првенствено жена – мајка, пожртвувана и непоколеблива во храброто спротивставување на болестите и смртта. Меѓутоа, таа тоа го прави не како Ана Каренина, во свое име, туку во името на своите деца, во името на своето мајчинство. За волја на вистината и Ана Каренина „реагира“ во името на мајчинството, но мајчинството на Велика е најмаркантниот белег на нејзиниот портрет. Велика, за разлика од Ана нема лични, „високи“ цели што ги надминуваат општествените норми, што пак, не ја прави неа, Велика „проста“ жена. Зашто имено, во нејзиниот идиомат, во нејзиниот стенограматски говор се присутни болката и несреќата на секоја една мајка. Како таква таа добива универзална димензија – станува олицетворение на најголемиот феномен на природата – мајката. Велика „носи“ и, ако смееме да си дозволиме така да ги наречеме, регионални димензии, нејзиниот лик има и не помалку значаен регионален белег: нејзиниот стенограматски говор допушта во нејзиниот лик да се препознае народната мудрост, народскиот интелект и тоа не било чиј, туку македонскиот. Тоа се постигнува никако поинаку, освен со интензивната фреквентност не „вербалниот“ детаљ.

И една моќна „допирна“ точка меѓу двете мајки – Ана и Велика. Мајчинството е кардиналниот спој меѓу двата женски лика: и двете се своевидни „жртви“ на мајчинството, но така што Ана по малку и „држи“ до себе, до својата лична потреба за љубов, додека Велика пак, безрезервно е сообразена со него, со мајчинството. И посредно, болката заради докрај нереализираното мајчинство, кај Ана заради отуѓувањето од синот, кај Велика заради физичката загуба на децата е причина за нивната смрт. И двата романа завршуваат со смрт на главните херојки.

#### ***4.1.2. Споредбено: за бинарните опозиции***

Бинарните опозиции среќа – несреќа и живот – смрт, со иста важност и улога и во двата романа, беа „дефинирани“ и третирано како детали – мотиви, кои учествуваат во глобалната структура на романот, која Толстој, по однос на својот роман уште ја беше нарекол и „внатрешна содржина“ (обединување на сите семантички аспекти на делото).

Секоја од овие бинарни опозиции доживува реализација според семантичкиот контекст на одделниот роман. Суштинската разлика меѓу овие, уште и т.н. „крупни“ детали е содржана во елементарна дистинкција меѓу подробностите од двата романа: во АК од ЛНТ тие имаат „материјална“, а во П од ПМА „вербална“ или идеална природа.

#### ***4.1.3. Споредбено: за симболиката на личните имиња***

Неодминлив е впечатокот по однос на личните имиња и нивното значење, заедно со можноста и тие да биде разгледувани како детали. Во овој случај и

компаративно. Во таа смисла, особено се карактеристични оние од романот на Андреевски.

За Мајкл Рајфатер, личните имиња се едни од најбитните „знаци на фикционалноста“: „Знаците на фикционалноста во текстот немаат за цел да ја затскријат, да ја ‘затапат’ или да ја компензираат корективната веројатност која пак ја суспендира недовербата: попрво, токму тие се знаци кои укажуваат на една вистинитост независна од недостигот на миметичното или пак на отпорноста на читателот на него. Тие го постигнуваат тоа суспендирање на вербата со радикално потиснување на веројатноста. Илустративните имиња, односно патронимите со значења сврзани со ролјата што ја играат нивните носители во едно раскажување, се особено силни показатели на фикционалноста“.<sup>133</sup>

По однос на значењата на личните имиња во Толстоевиот роман „Ана Каренина“, мошне темелна анализа дава Мирослава Стојниќ: „Имињата на јунаците имаат извесна симболичка конотација. Ана и Стива се деца на Аркадија. Името на нивниот татко асоцира на митската земја на блаженството ‘Аркадија’, со конотација дека таква била Русија на нивните татковци. Стива тоа и со својата судбина и со својот карактер го потврдува, додека Ана пак, ја навестува пропаста на таа Аркадија, крајот на среќната Русија. Константин Левин симболизира некаква постојаност, а неговото ‘татковство’ (Димитрич) врската со селото (Demetrios). И Каренин и Вронски имаат исто лично име Алексеј, со значење – бранител, оној кој брани, Бранко, итн. Во своите сеќавања на татка си, Толстоевиот син Сергеј бележи дека презимето Каренин е изведено од грчкото Karenos – глава, со алузија на неговата рационална натура“.<sup>134</sup>

Личните имиња во романот П од ПМА се исто така симболички. Најмаркантно е секако името на главната херојка Велика\* и имињата на нејзините деца: Ангеле, Роса, Здравко, Капина, Свездан и Роден. Освен што етимолошки, секое од нив има свое значење, не остануваме рамнодушни ниту спрема можноста да го дадеме нашето мислење дека и тие, имињата земени заедно, и подредени според хронолошкото раѓање и умирање на децата на Велика и Јон, учествуваат во главната идеја на романот – пирејот и неуништливоста на македонскиот народ.

Името на најстариот син на Велика и Јон, Ангеле, потекнува од грчкиот збор *agellos*, со значење глас, весник. Ангелот е божји гласник, крилато суштество кое во верувањата на православните се идентификува со чувар на неког или нешто. „Преведеното“ во овој роман значење на личното име Ангеле ќе се однесува на ангел - чувар на семејното огниште и среќа, зашто

---

\*Кај Рајфатер, поимот фикционалност/фикција се однесува на т.н. „естетичка“ вистина, како и на неопходноста таа во текстот да биде веројатна.

<sup>133</sup>Мајкл Рајфатер: „Изјаснета фикционалност“, *op.cit.* стр.20

<sup>134</sup>Miroslava Stojnić: „Ана Karenina“ Lava Tolstoj, *op.cit.* стр.35,36.

\* На личното име на Велика ја посветивме последната глава од поглавјето „Демонстрација“ 2.3.15. „За Велика. Незадожително“, од оваа студија. Види стр. 236 од оваа студија.

имено, токму после неговата смрт, кога умира „анџелот златен“ на Велика, несреќите незапирливо се редат една по друга.

Името на девојчето Роса, „росната капка моја“, имплицира младост, свежина, убавина, меѓутоа со краток век – таква е и утринската роса. Роса, ќерката на Велика и Јон ќе биде „исушена“ од болеста.

И името на Адравко има симболичка конотација. Името е преземено од растението *Geranium Macrorrhizum*, меѓу народот познато како здравец.\* Од ова растение на Велигден се плете венец.\*\* Името на Здравко подразбира здравје, кое меѓутоа со неговата смрт („Здравецот мој попарен“) го „најавува“ нарушеното здравје и на последните две живи деца на Велика – Капинка и Свездан.

Името на ќерката Капинка има симболика на цвеќе, на вкусен плод, опкружен со трње. Етимологијата доаѓа од сесловенското и прасловенското „кора“, со првобитно значење на грмушка, кое се доведува во врска со грчкото и латионското катче или крај. Кај Словените означува џбун или китка цвеќе.<sup>135</sup>

Последен од петте деца на Велика и Јон умира Свездан. Симболиката на неговото име се однесува на ѕвезда, како далечен, самостоен извор на огромно количество енергија – светлосна и топлотна. Оттука, Свездан за Велика ја претставува последната искра животна надеж, последниот нејзин извор што би ја греел и светел. Губејќи го Свездана, таа останува, како што самата вели „суво дрво“ и „вејавица“.

Изворот на живот, сепак, бликнува со раѓањето на Родена, во мигот на смртта на неговиот татко Јон. Затоа и името негово е такво, симболично: Роден, оној што се раѓа и со своето раѓање раѓа надеж, за Велика, повторно да има за кого да живее.

За личните имиња и нивното значење, Филип Амон истакнува: „Пред да се реши за Ругон или Макар, Зола испитувал повеќе листи на имиња, тестирајќи ги последователно еуфоријата, реалистичките ефекти, слоговните групи, вокалните или консонантските групи. Анализата ќе настојува, значи, да поведе сметка за таа семиотичка подвижност на ликот која од ономотопејата кон алегоријата, преку симболот, типот и просопејата, итн. Таа мотивација се конструира во функција на ‘вредноста’ на ликот, односно во функција на збирот информации чиј носител е тој во текот на раскажувањето, информација која последователно се конструира и диференцира во текот на читањето и ретороспективно, истовремено“.<sup>136</sup>

Според Амон, мотивираноста на личното име на ликот во конкретно книжевно дело може да се изведе со визуелна, акустичка (аудитивна),

---

\*Здравецот (лат. *Geranium Macrorrhizum*) е пролетно растение, кое успева на голема надморска височина. Речиси и да нема друго горско растение со поубав мирис од здравецот. Тој е симбол на младоста, а во нашиот народ има и песна за него испеана.

\*\* Овие податоци се преземени од неформалните разговори со неколку, за нас важни личности од нашето семејство.

<sup>135</sup> Skok, Petar: „Etimologijski rečnik hrvatskoga ili srpskoga jezika, op.cit. str. 239

<sup>136</sup> Филип Амон: „За еден семиолошки статус на ликот“, во книгата: „Теорија на прозата“, избор на текстовите, превод и предговор Атанас Вангелов, „Детска радост“, Скопје, 1996, стр.270,271

артикулаторна и морфологиска постапка. Притоа, за илустративните имиња во „Ана Каренина“ и „Пиреј“, најподобна е морфологиската постапка на мотивирање. Со неа, „(...) се образуваат лични имиња според вообичаените постапки на изведување (=деривација) во кои ќе препознае читателот лесно преведливи и препознатливи елементи: може да се зборува тука за „морфолошка“ и „етимолошка“ транспарентност (...) Таа постапка може да породи квази – литературен род, етимолошкото раскажување кое, тргнувајќи од личното име, повеќе или помалку „темно“ и „читливо“, гради приказна насочена кон тоа да го оправда читањето на личното име (...) Фактички читателот, речиси секогаш покажува тенденција да издели, внатре во личното име, корени, суфикси, префикси, различни морфеми кои ќе ги анализира, по *ретроспекција*, во функција на означуваното на ликот или пак кои, обратно, ќе му служат, ако ги препознае веднаш, како *проспективни* референти, како хоризонт на очекување за да го предвиди ликот“.<sup>137</sup>

Личните имиња како детали во романите АК од ЛНТ и П од ПМА сосема се сообразуваат со морфолошката мотивираност што ја заговара Филип Амон. Зашто, ако во Толстоевиот роман начинот на деривацијата на ликовите не е толку морфолошка, колку симболичка, тогаш онаа во романот на Андреевски, го наведува, дури и неопитниот читател да најде начин да го „оправда“ (=мотивира) личното име на јунаците.

И од овој аспект, сродноста меѓу двата романа уште еднаш се потврдува.

#### **4.1.4. Компаративно: за „семиологијата на ликот“ и детаљот**

Во многу значајната студија „За еден семиологиски статус на ликот“,<sup>138</sup> францускиот академик Филип Амон нуди особено значајна и практична можност за една нова теорија на ликот, која се потпира на семиологијата на категоријата знак. Нас таа нè интересира дотолку, доколку на детаљот, како на „семантичка етикета“ му е дадена неопходната важност во процесот на конституција на еден книжевен лик.

Според Амон, од голема важност за сфаќањето на „новата“ теорија на ликот е познавањето на веќе класичната дистинкција меѓу знакот и дискурсот, т.е. меѓу текстот и искажаното. Знакот треба да биде препознатлив, а дискурсот мора да биде разбран.\* Во таа смисла тој ги разгледува означуваното и означувачкото на ликот.

<sup>137</sup> Ibidem, стр. 272

<sup>138</sup> Види: Филип Амон: „За еден семиологиски статус на ликот“, op.cit. str.221-295

\* Семиологијата на знакот, според Филип Амон подразбира три вида знаци: знаци – референцијални, знаци – деиктици и знаци – анафори. Оттука, семиологијата на ликот ќе разликува: ликови – референти, ликови – деиктици и ликови – анафори. Ги ползуваме теориските инструкции на Амон за по таков начин да ги дефинираме ликовите на Ана Каренина и Велика Мегленоска.

*Ликовите – референти*, според Амон, ги подразбираат историските, митологиските, алегориските и други ликови, а нивната функција се состои во тоа што „(...) интегрирани во нешто искажано, тие суштински ќе служат за референцијално „закотвување“ со што се упатуваат кон големиот текст на



Затоа што семиологијата на ликот произлегува од семиологијата на знакот, Амон потенцира дека знакот „(...) може најпрвин, да се дефинира како двојна артикулација на морфема, како морфема – преселница (мигрантивна), манипулирана од дисконтинуирано означувачко (некој број признаци) кој се упатува кон дисконтинуирано означувано („значењето“ или „вредноста“ на ликот).<sup>139</sup> Станува збор за структуралистички третман на ликот аналогно на лингвистичкиот знак, така што во бројот признаци кои го чинат дисконтинуираното означувано, партиципираат и деталите.

По однос на означуваното на ликот, Амон ја потенцира „кумулятивната функција на значењето“, зашто имено, „семантичкото стилите“ на ликот претставува „конструкција што се исполнува прогресивно“ и затоа што „колку повеќе се продолжува раскажувањето, толку повеќе ликот се определува од сето она што читателот го знае за него“. Во таквото акумулирање на значењето на ликот, од огромно значење е имплицитното означено на одделните подробности, кои може да се сметаат за рамноправни, а понекогаш и доминантни учесници во тоа значење.

Во истата смисла е и дистинкцијата што ја воведува Маршал Меклуан меѓу т.н. „топли“ и „ладни“ медиуми, односно ликови, во зависност од

---

идеологијата, на клишеата или пак на културата: тие ќе го осигурат она што, меѓу другото, Ролан Барт го именува како „стварносен ефект“. По однос на припадноста на културниот код, поодделно, како и по однос на идеологијата, и Ана и Велика, се на свој начин ликови – референти. Тие не се буквално историски ликови, но се претставници на своето време, на својата класа, па, ако сакаме и на својата национална култура.

Втората категорија *ликови – деиктици*, според Филип Амон, претставуваат „(...) признаци за присутноста на авторот во текстот, за присутноста на читателот или пак на тие што го застапуваат: ликови „порт – пароли“, хорот на античката трагедија, соговорниците на Сократа, ликовите – *гласници*, раскажувачите и авторите кои интервенираат. Вотсон, наспрема Шерок Холмс, ликовите на сликари, писатели, раскажувачи, дрдорковци, артисти, итн.“ Не е тешко да се препознае дека Велика, па и Јон и дури и Дуко Вендија се првенствено ликови – деиктици. Велика е носител на сопствената нарација, на својот дискурс, на својата стенограма. Таа е лик – раскажувач и едновременно и лик порт – парол по однос на настаните од своето време. Кај Ана Каренина пак се судруваме со неможноста таа да биде определена како лик – деиктик. Впрочем, таа само делумно може да биде тоа, особено во моментите кога омнисцентот овозможува „експонирање“ на нејзината менталограма, така што тогаш наратор е Ана и тоа, наратор на сопствените размислувања.

Третата категорија ликови се *ликовите – анафори*. Според Амон, „(...) тука е неопходна само референтноста кон сопствениот систем на дадено дело. Тие ликови, во мрежата на искажаното градат *повици* и *предупреди* во сегментите на разделени искажаности, чија должина е различна (синтагма, збор, парафраза...); елементи, со функција суштински организаторска и кохезивна, тие се, по некој начин, мнемотехнички знаци за читателот; ликови на претскажувачи, такви кои се надарени со меморија, ликови кои посеваат или толкуваат знаменија, итн. Сонот што претскажува нешто, сцената на признание или на поверување, секавањето (споменот), тоа што се нарекува *flash – back*, цитирањето предци, проникливоста, планирањето, утврдувањето некоја програма, сето тоа се повластени атрибути или фигури на тој тип ликови. Преку нив даденото дело се цитира самото себеси и се гради како тафтологија“. Имајќи го предвид ваквиот став на Амон, произлегува дека Ана Каренина е првенствено лик – анафора, додека Велика Мегленоска, само делумно. Затоа што, според Амон, „(...) може некој лик, да учествува (симултано или алтернативно) во повеќе од три збирни категории“, следува дека, Ана Каренина е лик – анафора и алтернативно лик – референт и лик – деиктик, додека Велика Мегленоска е симултано лик – деиктик и лик – анафора, а само алтернативно, лик – референт. Види: Филип Амон: „За еден семиологиски статус на ликот“, *op.cit.* стр. 284

<sup>139</sup> *Ibidem*, стр. 243

фреквентноста на деталите во нив.<sup>140</sup> По таков начин, портретот на Ана Каренина и на Велика Мегленоска би биле „топли“ медиуми, заради фреквентноста на деталите што учествуваат во нивното обликување.

„Морфемата“ на ликот се „исполнува“ на крајот на раскажувањето, но значењето не постои само на крајот, туку тоа е перманентно присутно во текот на целата нарација. Амон истакнува дека: „Означуваното на ликот или неговата ‘вредност’(...) не се образува само преку повторувањето (повратност на признаците на супстантивите, на портретот, на лајт мотивот) или преку акумулацијата и трансформацијата (од некое помалку определено кон некое повеќе определено), туку исто така преку опозиција, преку односот *vis-à-vis* другите ликови и искажувања.<sup>141</sup> Внимателниот и подробен третман на деталите во двата романа што се предмет на интерес во оваа студија, потврди дека токму деталите имаат такво, ќе си дозволиме да го наречеме „двојно“ поведение: тие, затоа што се фреквентни и се повторуваат стануваат забележителни и, како такви уште и функционални. Тогаш, тие се составка на дескрипцијата. Од друга страна пак, анализираме и детали – односи, детали – мотиви, кои, ни помалку ни повеќе ами партиципираат во општиот наративен тек. Тоа веќе значи дека детаљот, донекаде има „хибридна“ природа, па станува составка и на нарацијата. Деталите и од рускиот и од македонскиот роман тоа го потврдија.

Нашиот обид во експертизата на Филип Амон да пронајдеме што повеќе поткрепа по однос на пристапот спрема литературната подробност, го бележиме неговиот став за т.н. признаци на ликот, што тој ги нарекува *етикети*: „На сцената на текстот ликот се покажува и се бележи како дисконтинуирано означувачко, збир од распрснати признаци кои можат да се наречат етикети“.<sup>142</sup> Етикетата на ликот, според Амон, се одликува со повратност (=повторливост), стабилност и богатство (распространетост), нешто што го препознаваме во најрепрезентативните детали (и не само во нив) кои партиципираат во портретизацијата на ликовите на Ана Каренина и Велика Мегленоска.

---

<sup>140</sup> Pjer Giro: „Semiologija“, „Prosveta“, Beograd, 1983, str.20-

<sup>141</sup> Филип Амон: „За еден семиолошки статус на ликот“, *op.cit.* стр.248

<sup>142</sup> *Ibidem*, стр. 265

\* „Повратност (повеќе или помалку зачестени признаци), (која) ќе исполнува улога на карактеризација; иста улога исполнуваат стабилноста (повеќе или помалку стабилни признаци) и богатството (помалку или повеќе распространети етикети), односно степенот на мотивацијата“. Сметаме дека легитимно би било поистоветувањето на етикетата на Филип Амон со детаљот, зашто имено, карактеристиките на етикетата сосема соодветствуваат на „начинот на однесување“ на детаљот. Имено, благодарение на повторливоста, детаљот станува забележителен ентитет во текстот. Веројатно солиден доказ во таа смисла би биле детаљот – рака и детаљот – око чија фреквентност во романот АК од ЛНТ е мошне интензивна. Ист таков белег, се разбира со „вербална“ суштина има и детаљот што го имплицира мајчинството кај Велика во романот П од ПМА. Според тоа, категоријата повратност (=повторливост) на етикетата, односно детаљот претставува примарен фактор за натамошно утврдување на нивниот статус по однос на ликот.

Категоријата стабилност на етикетата, односно детаљот имплицира стабилност, т.е. постојаност не само нивна туку и на контекстот во кој таа етикета, односно тој детаљ функционираат. Така, детаљот – око, се манифестира исклучиво во емиционалниот контекст, детаљот – рака само во душевниот

Експертизата на Филип Амон по однос на означувачкото на знакот предвидува и неколку диференцијални постапки, „(...) кои служат за тоа да се означи јунакот“.<sup>143</sup> Притоа, кај него се разликуваат: диференцијална квалификација, диференцијална дистрибуција, диференцијална автономија и диференцијална функционалност. Диференцијалните постапки што ги предлага Амон податни се за компаративна примена на ликовите на Ана и Велика.

По однос на постапката *диференцијална квалификација*, квалификативите што Амон ги нуди, служат за диференцирање на ликови што ги поседуваат и такви кои тие квалификативи не ги поседуваат. По таков начин се врши дистанцирањето на „повеќе важните ликови“, како Ана и Велика, по однос на „помалку важните ликови“ во рамките на нивните наративни контексти. Повластени квалификативи на „повеќе важните ликови“, а што ги поседуваат и Ана и Велика се: антропоморфност и фигуративност (и двата лика); прием на белези (и двата лика се подложни на прием на белези, т.е. податни се карактеризација); изразена генеологија и претходници (и кај двата лика се делумно присутни овие квалификативи, така што по однос на Ана во оваа смисла омнисцентот е „поскржав“ и ги дава инцидентно и индиректно – како што е случајот со името на таткото на Ана и Стива – Аркадјич. Велика пак, опширно раскажува за себе и своето примарно семејство. Ист е случајот и со давањето податоци за генеологијата на семејството на Јон); преименувано, прекар, именувано (овој квалификатив не е забележителен кај двата анализирани лика, освен личното име, ако може да се смета за именувано); физички опис (за Ана постои богат портрет со „физички“ белези, односно детали, додека кај Велика тоа не е случај, освен оној оскуден опис во сонот на Јон и во неговиот дискурс. Сметаме дека причините за тоа лежат во доминацијата на „вербалниот“ детаљ во нејзината стенограма, така што таа темелно се опишува и себеопишува преку сопствениот и идиолектот на Јон;

---

контекст кои битно го определуваат ликот на Ана Каренина. Исто така, мноштвото „вербални“ детали, меѓу кои и најрепрезентативниот детаљ – етимолошка фигура се манифестираат во „стабилниот“ контекст на мајчинството.

По однос пак на категоријата богатство (повеќе или помалку богата етикета, односно детаљ), интересна е нејзината варијабилност кај одделни етикети, односно детали. Зашто имено, сосема е логично една етикета, односно детаљ да биде побогат по однос на друга етикета, односно детаљ. Така, етикетата (=деталјот) - рака е побогата од етикетата (=деталјот) – срце, која гравитира кон деталот – рака. Исти се причините и заради кои деталот – око е „побогат“ од деталот – подзамижување. Деталјот – подзамижување гравитира кон емоционалниот контекст, чиј носител е деталот – око, но е многу посиромашен од јадрото на тоа опкружување. Исто така и етикетата на мајчинството кај Велика е побогата од етикетата, односно деталот – народни обичаи, или деталот – клетва, итн.

Симптоматично е сознанието по однос на богатството или „сиромаштвото“ на етикетите, односно деталите во идиолектот на Велика. Овде, имено, не е можна строга, категорична дистинкција, зашто сè се сведува на чисто вербални карактеристики, на она што го нарекуваме „вербален“ детаљ во потесна смисла, кој пак е составка, т.е. фундамент на сите други покрупни „вербални“ детали. Оттука, кога станува збор за богатството на етикетите, односно деталите што партиципираат во ликот на Велика, а кои се спознаваат врз основа на белезите на нејзиниот идиолект, нивниот степен се утврдува според поинтензивната или помалку интензивната фреквентност на „вербалниот“ детаљ во потесна смисла. Види: Филип Амон: „За еден семиолошки статус на ликот“, *op.cit.* стр.265

<sup>143</sup> *Ibidem*, стр. 279

висока квалификација, психолошка мотивација (овој квалификатив во голем степен е „задоволен“ и кај двата женски лика); учесник и раскажувач во приказната (овде се отвора можност за строга диференцијација меѓу ликовите на Ана и Велика. Имено, во АК од ЛНТ, тоа е јасно, егзистира омнисцентен наратор, тој е „главниот“ раскажувач, додека пак, хероината е учесник во приказната и инцидентен наратор, најчесто во форма на менталограма. Во романот П од ПМА пак, Велика е едновременно и учесник и наратор на приказната, т.е. таа е секундарен наратор, заедно со Јон, кои се „цитирани“ во „главната“ нарација што ја „води“ Дуко Вендија. Како таква, Велика е носител на сопствениот дискурс, т.е. сопствената стенограма); лајтмотив (симптоматично е сознанието што и во двата романа е присутен еден главен, водечки мотив, што прераснува во лајтмотив, а кој пак, во нашата анализа го именуваме и како детаљ – мотив. Станува збор за релативноста на среќата, односно за зачудувачката блискост на среќата и несреќата; во љубовен однос, женски лик (според овој квалификатив, повеќе се истакнува ликот на Ана од Велика. Притоа се повикуваме на нашиот коментар по однос на заокружените портрети на двете херојки, при што Ана ја „дефинираме“ како жена која се бори за остварување на своите интереси и како жена и како мајка, додека Велика пак, целата е олицетворение на мајка, при што беше земен предвид и нивиот општествено – социјален статус); зборливец – немтур (по однос на оваа квалификација, и во двата романа не постојат никакви известувања); убавец/-ица – грд/-а (афирмативната квалификација ѝ е својствена на Ана Каренина и на Велика Мегленоска, исто така, според описите и разбирања на Јон за убавината и работливоста како составка на убавината); богат – сиромашен (овој квалификатив се однесува на социјалниот и општествениот статус на ликот, нешто што ние веќе го засегнавме во обидот да ги комплетираме портретите на двете херојки. Користејќи ја терминологијата што ја предлага Амон, следува дека Ана е богата, а Велика сиромашна. Притоа, треба да се има предвид релативноста на овие категории); силен – слаб (и Ана и Велика ги поседуваат едновременно и двата квалификатива, зашто и двете се и силни и слаби – силни да ѝ се спротивстават на несреќата, а слаби зашто несреќата повторно ги стигнува); млад – стар (овде станува збор за квалификатив со релативно значење, така што во таа смисла по однос на двете херојки не можеме да бидеме прецизни, бидејќи не се соопштуваат такви информации во нарациите); благороден – крепостен (овој квалификатив остава простор за диференцирање на хероините според социјалниот статус: Ана е благородничка, чии позиции меѓутоа се разликувани, а Велика не е благородничка, ами крепосна, во условна смисла на зборот, ако терминот крепосен не се однесува само на „феудална“ терминологија);

Постапката *диференцијална дистрибуција* подразбира „(...) начин на квантитативно и чисто тактичко нагласување, кое, по суштина се врши врз: -појави во обележани моменти на раскажувањето (почеток/крај на секвенца и на

---

\*Види поглавје: 4.1.1. Споредбено: за двата женски лика, стр.238 од оваа студија

раскажувањето, главни ‘искушенија’, иницијален договор, итн.); - појави во необележани моменти (предмети, опис) или необележани места; - чести појави; - единствени, епизодни појави“.<sup>144</sup>

Портретите на Ана и Велика кои ги заокруживме најмногу благодарение на улогата на категоријата детаљ што во нив партиципира, воопшто не се податни да се подведат под оваа постапка што ја предлага Филип Амон. Единствено што ќе си дозволиме во оваа смисла да го истакнеме е фактот дека, „непотребниот“ детаљ - *црвена торбичка* во романот АК од ЛНТ се јавува во „обележани моменти на раскажувањето“ – секогаш кога Ана е на железничка станица или во воз и секогаш кога е во исклучителна психичка состојба: или ѝ е многу добро или ѝ е многу лошо.

Постапката *диференцијална автономија* подразбира дека: „Некои ликови се јавуваат во друштво на еден или повеќе ликови во утврдена група со билатерални импликации (...), додека пак јунакот се јавува сам или е придружуван од кој било лик. Таа автономија и асоцијативна широчина често е подвлекувана од фактот што јунакот располага, истовремено со монолог (станци) и со дијалог, додека пак споредниот лик е препуштен на дијалогот (особено во класичниот театар), а кој располага со способноста да се пренесува во просторот, односно со топологиска мобилност, која не се посветува на определно место.“<sup>145</sup>

И Ана и Велика се носечки ликови на своите дискурси, што ни дава за право да констатираме дека тие се сообразуваат според постапката диференцијална автономија на Амон.

Според постапката *диференцијална функционалност* „(...) јунакот се забележува како таков врз основа на определен корпус и a posteriori; неопходна е некоја референтност кон глобалната нарација и на приреденоста (координацијата) – збир од функционални природи (предикати) чиј носител е тој, а пак кои ги валоризира културата на дадена епоха“.<sup>146</sup> Оваа постапка предвидува јунакот да се определи според својата функционалност слично како што субјектот, граматички се определува според својата предикативност. Би се рекло дека во таков случај нема простор за согледување на улогата на категоријата детаљ. Сепак, не е така, зашто, како што неколкупати беше споменато, се наидува на такви детали кои имаат способност да покажат „предикативност“ и тоа така што учествуваат во сижето или пак и самите метастазираат во сиже.

Според Филип Амон, диференцијалната функционалност се реализира според неколку опозиции:

- „Лик посредник – лик непосредник“  
(Ана и Велика немаат улога на медијатори, на посредници во своите дискурси);

<sup>144</sup> Ibidem, стр. 281

<sup>145</sup> Ibidem, стр. 281,282

<sup>146</sup> Ibidem, стр. 283

- „Образуван од „прави“ – образуван од „вели“ просто цитирани ликови) или „е“ (просто опишани ликови)“  
(Оваа определба има значаен придонес кон квалификацијата на ликовите. Имено, ликот на Ана подеднакво е образуван од „прави“ и од „е“, додека ликот на Велика ќе биде првенствено образуван од „вели“ (што ќе рече дека таа е „просто цитиран лик“) и делумно од „прави“. Оттука, во конституцијата на ликот на Ана учествуваат детали со материјален карактер, и тоа „физички“ и „психички“, додека пак, во конституцијата на ликот на Велика ќе учествуваат „вербални“ детали);
- „Противник и победник над противник стварен и славен субјект – поразен од противник“  
(Според оваа определба, бележиме сличност меѓу ликовите на Ана и Велика во таа смисла што и двете се борат со противник кој не им е еднаков по силите: Велика со болестите и несреќите, како последица од војната, Ана со општеството и јавното мислење. Иако и двете на крајот се поразени – и двата романа завршуваат со смртта на главните херојки – токму силата на нивната волја, нивната упорност и борбеност, придонесуваат тие да се доживеат како „славни субјекти“ во смисла на Амон);
- „Прима информации – не прима информации
- Прима помошник (може) – не прима помошник“  
(Овие две определби мошне многу соодветствуваат на поредокот на површинското рамниште што го предлага Греимас. Според тоа, Ана и Велика ги определуваме како субјекти на своите дискурси, односно сужејни линии, така што онаа на Ана е дополнувана од сижето на Левин, а онаа на Велика од стенограмата на Јон);
- „Учествува во писмен договор (сака) кој го става во однос со *објектот* на желба и кој има расплет на крајот од раскажувањето – не учествува во писмен договор (нема *сака* – *знае*)“  
(И Ана и Велика, како субјекти на своите дискурси имаат свој *објект на желба*: кај Ана тоа се Вронски и Серјожа, т.е. обединување на двете свои големи љубови; кај Велика, објект на желба е зачувувањето на здравјето на децата и спротивставувањето на болестите. При обидите на нашите херојки да „стигнат“ до својот „објект на желба“, Ана дејствува офанзивно, а Велика дефанзивно – првата се обидува да освои, да успее, втората, главно, безуспешно се брани);
- „Го поништува почетниот недостиг – не го поништува почетниот недостиг“  
(Оваа определба на Амон по однос на функционалноста на ликот е тесно поврзана со претходната. Заправо, почетниот недостиг може да се идентификува со адресантот од Греимасовата актанцијална матрица и тој и кај Ана (потребата и потрагата од љубов и по љубов) и кај

Велика (негување на мајчинскиот инстинкт) не е надминат, не е задоволен. Затоа, судбината на херојките завршува трагично – со смрт. Најпосле, според Амон на планот на означувачкото, „(...) јунакот може да биде означен како таков, од некој експлицитен коментар. Тогаш анализата ќе мора да насочи прецизни места со кои, текстот, ја предлага сопствената перспектива, јунакот го нарекува ‘јунак’, а предавникот ‘предавник’, претставува една или друга акција како ‘добра’ или како ‘лоша’, итн., накусо, настојува да биде придружен од еден цел апарат кој вреднува со металингвистичка функција (текстот заборува за самиот себеси, за своите сопствени структури, како и за начинот по кој комуницира) (...) Тие ќе бидат повластени места на покачувањето на културната компетентност (преземена од некој раскажувач или од некој лик) и ќе се стремат да се групираат околу три средишта: а) говорот: говорите на ликовите за другите ликови ќе дадат место за нивната говорна вештина (иста или обремента реч, пелтечева или непосредна, колеблива или цврста, правилна или граматичка неправилна, итн.). б) *tehnè*: технолошката активност на ликовите (...) донесува добар коментар за нивната вештина (...). в) секојдневен социјален однос, секогаш повеќе или помалку ритуализиран, односите меѓу субјектите, посредувани од норми – уметност на примање, на претставување, начини, проксемички таблици и правила, обичаи за однесување и монденски етикети, договори кои претставуваат познавање на вредности на предметите во размена и на деловните казни и награди, итн. – Ќе допуштат коментар за вештината на животот (да-се-знае-да-се-живее) (умесни или неумесни односи, трапавости или суптилности, почитувани или непочитувани, удобни или неудобни)“.<sup>147</sup>

Според оваа „металингвистичка функција“ на текстот за вреднување на ликот, ликот на Ана Каренина се определува според критериумот – секојдневен социјален статус, и говорот, нејзин и на другите ликови за неа. Категоријата – технолошка активност не го определува силно нејзиниот лик – Ана многу ретко практикува да везе.

Ликот на Велика се карактеризира пред сè преку нејзиниот говор, и тоа стенограматски, пренесен од Дуко Вендија. Така таа зборува во свое име, за себе, за другите. Велика на места, се карактеризира и преку говорот на Јон за неа. Ликот на Велика се определува и според нејзината технолошка активност, поточно преку секојдневната нејзина работа, како и според критериумот – секојдневен социјален однос, кој ритуализиран и сведен на тривијалност, ги подразбира односите со селаните. Особено продуктивни, барем по однос на детаљот се покажаа односите на Велика со Маса Ќулумоска и Лазор Ночески, кои таа и најчесто ги цитира.

---

<sup>147</sup> Ibidem, стр. 286,287

Заклучокот на Филип Амон по однос на „новата семиологија на ликот“, а поврзана со постапките кои придонесуваат за негова (на ликот) портретизација се сведува на констатацијата за важноста на редундантноста или: „Секое искажување се карактеризира со граматички белези за редундантноста. Тоа е цената на општењето“.<sup>148</sup>

Ликот е еден од непорекливите фактори во текстот кој ја обезбедува редунданцата. Тоа особено се однесува на повратноста на личното име, како и на повторливоста на етикетите (=деталите). По таков начин ликот, поточно деталите што партиципираат во неговата конституција, посредно придонесуваат за подигање на нивото на комуникативност на текстот. Затоа, „минијатурниот“ книжевен факт – детаљот, а особено портретистичкиот, станува исклучително битен фактор не само на текстот што ѝ припаѓа на т.н. литература на реализмот туку и на секој книжевно – уметнички дискурс.

## **4.2. ЗАКЛУЧНИ (=ХИПОТЕТИЧКИ) ПЕРСПЕКТИВИ**

Методолошкиот императив на трудовите од овој тип налага експлицитно и сублимирано наведување на хипотетичкиот придонес по однос на спроведената анализа. Во таа смисла, главна „линија на раздвојување“ е истакнувањето на различната природа на категоријата детаљ во романите АК од ЛНТ и П од ПМА. Во првиот, литературната подробност има „материјален“, а во вториот „вербален“ или идеален карактер.

Констатирањето на т.н. „материјалниот“ детаљ можеби и не е нешто ново, но барем до сега, тој остана непрецизно определен и недоволно темелно анализиран. Се чини, најзначајниот придонес, кога станува збор за детаљот е дефинирањето на т.н. „вербален“ детаљ, каков што го препознавме во романот на Петре М. Андреевски.

### ***4.2.1. Генерална класификација на детаљот („функционален“ и „непотребен“ детаљ)***

Генералната класификација на категоријата детаљ подразбира разликување на два основни типа: „функционален“ и „непотребен“.

„Функционалниот“ детаљ со одликува со широка разгранетост на видови, подвидови, варијанти и значенски нијанси. Неговата „функционалност“ е имплицирана во имплицитното обележано, односно означено. Овој тип детаљ претставува мошне конструктивен фактор во конституирањето на портретите на двата анализирани женски лика: Ана Каренина во романот АК од ЛНТ и Велика Мегленоска во П од ПМА.

Улогата на „функционалниот“ тип детаљ е значајна и по однос на глобалната структура на наративниот текст (неговата „внатрешна содржина“).

---

<sup>148</sup> Ibidem, стр. 289



Суштински белег на „непотребниот“ тип детаљ, или како што уште се нарекува „неполезен“, „нефункционален“, „небитен“ претставува неговата „нефункционална функционалност“. Неа, Ролан Барт мошне остроумно ја нарече „луксуз во нарацијата“. „Нефункционалната функционалност“ подразбира предизвикување стварносен ефект или „населување“ на стварноста во текстот на фикцијата. Уште една генерална квалификација на овој тип детаљ е неговата семантичка дефицитарност: во него отсутствува факторот означено/облележано, иманентно на семиотичката тријада, која се сведува на семиотичка дијада или „сојузништво“ меѓу знакот, односно белешката и референтот.

#### **4.2.2. „Функционалниот“ детаљ во романите АК од ЛНТ и П од ПМА**

Во романите што беа предмет на интерес во оваа студија, „функционалниот“ детаљ се манифестираше преку два основни вида: „материјалниот“ во „Ана Каренина“ и „вербалниот“ во „Пиреј“. Тоа е конечниот хипотетички придонес на нашата експертиза по однос на категоријата детаљ.

Во романот АК од ЛНТ, „функционалниот“ детаљ се разграни на бројни подвидови варијанти и значенски нијанси. Насловната херојка е пред сè претставена преку т.н. „физички“ и „психички“, како подвидови на „материјалниот“ детаљ.

„Физичкиот“ се манифестира преку две улоги (=служби): претставувачка или репрезентативна и референцијална.

„Психичкиот“ подвид литературна подробност опфаќа повеќе варијанти. Негова основна карактеристика е флексибилноста да се сообрази со постапката што Мајкл Рајфатер ја нарече „метонимиска реификација“, која „врши“ префрлање на физикалните семи во сферата на психолошкото или, менталните одлики на ликот се имплицираат во неговите физички конституенти на ниво на текст.

Во конституирањето на ликот на Ана Каренина суштинска важност имаат детаљот – око и детаљот – рака, кои претставуваат варијанти на „психичкиот“ подвид. Нив ги определува како „стожерни“. Кон „стожерните“ детали гравитираат повеќе семантички сродни варијанти. Така, детаљот – око кој е „задолжен“ за манифестација на емоционалниот контекст на хероината е стожерен по однос на деталите – лице, насмевка и подзамижување. Значенскиот ефект на овие детали е такви што тие остануваат „верни“ на својот матичен контекст, т.е. на јадрото на тој контекст.

Детаљот – рака пак, кој е „одговорен“ за претставување на психичкиот комплекс на Ана Каренина кон себе привлекува мноштво семантички нијанси со сродно значење. Тој е показател на она што Чернишевски го нарекувал „дијалектика на душата“, како развиток на чувствата и мислите во главата на

човекот, односно ликот.<sup>149</sup> Значенското разнообразие што гравитира кон „стожерниот“ детаљ – рака се однесува на: комплексот детали што ја имплицира потребата на Ана од љубов и заштита; деталите што за свое имплицитно обележано ја имаат љубовта на херојката спрема синот Серџожа (овој значенски аспект е интегриран и во рамките на т.н. детали – индиции); детаљот – срце, кој ја подразбира исклучителната нерва напрегнатост.

Деталите – доблести и деталите – индиции, според своето имплицитно обележано се комплементарни по однос на „психичките“ детали. Нив, сепак, ги третираме како одделни подвидови на „материјалниот“ вид детаљ, особено индициите кои покажуваат тенденција да земат учество во глобалната структура на романот.

Како посебен подвид на „материјалниот“ детаљ ги издвојуваме и деталите – односи, што се однесуваат на односите на хероината со љубовникот и мажот, потоа и со Дарја Александровна, со Кити, Стива Облонски и Левин. И тие, упатуваат кон некои „покрупни“ аспекти на романот.

Нашата анализа на детаљот покажа дека тој не е само „чист“ дескриптивен фактор, ами понекогаш партиципира и во сижето. Оттука, детаљот е таков наративен ентитет кој учествува во глобалната структура на текстот, т.е. во неговата „внатрешна содржина“. Такви компетенции во романот АК од ЛНТ најмногу поседуваат т.н. детали – мотиви. Нив ги изделуваме како посебен, трет тип детали (покрај „функционалниот“ и „непотребниот“). Се јавуваат во неколку видови и тоа: повеќе парови бинарни опозиции (среќа – несреќа; љубов – рамнодушност; вина – праведност; среќно семејство – несреќно семејство; село – град; работа – неработа; традиција – новина. Видови на деталите – мотиви уште се и: детаљот на возот, детаљот на сонот (на Стива, на Вронски и на Ана), како и детаљот на светлината. Деталите мотиви ги подразбираат и неколкуте сублимирачки фрази со афористичен призвук, кои може да се третираат како аксиоми.

„Функционалниот“ тип детаљ во романот П од ПМА се манифестира речиси исклучиво преку видот „вербален“ детаљ. Нашата анализа по однос на овој роман се концентрираше исклучиво на стенограмата на Велика, што не треба да се смета за недостиг, зашто имено, и во дискурсот на Јон „владее“ истиот нараторски глас, но и затоа што „раскажувањето“ на Велика е пораскошно од она на Јон и во него не отсуствува ништо што евентуално би го имало само во машката стенограма.

Подвидови на „вербалниот“ детаљ се: освен идиолектите на Велика и Јон во поширока смисла уште и: деталите – сентенци, деталите – народни верувања, детаљот на сонот и деталите – мотиви. Посебната класификација само на стенограмата на Велика се однесува на разгранувањето на „вербалниот“ детаљ на неколку варијанти и тоа: „вербалниот“ детаљ во потесна смисла, кој има низа семантички нијанси и се смета за основен, елементарен „вербален“ детаљ.

---

<sup>149</sup>Види: Н.Г.Чернишевски: „Естетските односи на уметноста кон стварноста“, „Мисла“, „Комунист“, „Култура“, „Наша книга“, „Македонска книга“, Скопје, 1978, стр. 295-311.

Тој, исто така, на најдобар начин го изразува богатиот вербален дијапазон на изразните можности на Велика како наратор; потоа „мајчинските вербални детали“; етимолошката фигура како вербален детаљ, што е во тесна врска со експресијата на мајчинството; најпосле, во одделните варијанти на „вербалниот“ детаљ во женската стенограма се вбројува и можноста/способноста на Велика да оформува извонредни портрети на другите ликови, во секој случај, вербални.

И „вербалниот“ детаљ во потесна смисла, кој е вграден во сите подвидови и варијанти на „вербалниот“ детаљ, подлежи на одделна класификација. Тој се разгранува на следниве значенски нивни: сликовит детаљ, детали – синоними, детаљ – компарација, детаљ – метафора, детаљ – персонификација, детаљ – ономотопеја, потоа и детали – извици, детаљ – клетва, детаљ – апозиција, детали – архаизми, т.н. сликовити „вербални“ детали, детали – претпоставки.

#### ***4.2.3. „Непотребниот“ детаљ во романите АК од ЛНТ и П од ПМА***

„Непотребниот“ детаљ во романот АК од ЛНТ има две служби, кои, како такви ги остварува и во романот П од ПМА.

Станува збор за примарната и секундарната улога на овој тип подробност. Примарната се сведува на неговата способност да предизвикува референцијална илузија, т.е. стварносен ефект. Секундарната пак, се однесува на интензивирачкиот карактер на „непотребниот“ детаљ, кога тој придонесува за засилување на јадрото на дискурсот, за предизвикување впечаток дека тоа што се кажува/случува/описува е токму така како што се кажува/случува/описува и едновремено, индиректно, да придонесе за „населување“ на стварноста во текстот на фикцијата. Примарната ја нарекуваме референцијална, а секундарната интензивирачка служба на „непотребниот“ детаљ.

И во романот П од ПМА „непотребниот“ детаљ се реализира преку двете служби: референцијалната и интензивирачката. Она по што овој тип детаљ се одликува и разликува во ислучително „вербалното“ опкружување, какво што е тоа во романот на Андреевски е фактот што тој тука и функционира и се доживува како „материјален“ факт во идеален контекст. Заправо, тој е таков зашто се јавува речиси исклучиво во прологот и епилогот на романот, кога раскажува не јас – наратор, туку омнисцент.

#### ***4.2.4. Диференцијалните белези на „материјалниот“ и „вербалниот“ детаљ***

Кардиналната претпоставка на нашата анализа на категоријата детаљ е содржана во различниот карактер на „функционалниот“ тип детаљ, кој се

манифестира преку видовите „материјален“ и „вербален“. Нивните диференцијални белези ги набљудуваме од наратолошка перспектива, така што нема да кажеме ништо што веќе не сме кажале, освен што прецизно ќе ја определиме разликата меѓу нив.

Според мошне конструктивната наратолошка дистинкција меѓу приказната и дискурсот, ако приказната (сизето) ги подразбира настаните во кои учествуваат дејствувачите, тогаш дискурсот го има предвид само начинот на кој тие настани се прикажуваат. Крајната консеквенца на таа дистинкција е дека приказната е објективна, а дискурсот субјективен. Или: ако се согласиме дека приказната може да се сведе на „содржина на формата“, а дискурсот на „израз на формата“, тогаш консеквентно, анализата на деталите се одвивала на планот на приказната, додека пак тие, деталите, на планот на дискурсот ќе ги манифестираат своите специфичности според односот што кон нив го зазема носителот (=субјектот на дискурсот), т.е. нараторот.

#### **4.2.4.1. Дистинкција според типот наратор како субјект на дискурсот: „материјален“ наспроти „вербален“ детаљ**

Различниот тип наратор го условува различниот карактер на „функционалниот“ детаљ.

Во романот АК од ЛНТ нарацијата му е „доверена“ на сезнаечкиот раскажувач. На планот на дискурсот (=изразот на формата), Толстоевиот роман се одликува со објективна оптика, (=објективна гледна точка на омнисцентот). Омнисцентот е носител или презентер на настаните, тој е „опишувач“ на ликовите и воопшто, на сè што во еден текст се „кажува“. Начинот на кој омнисцентот тоа го прави имплицира „сезнаење“\*.

Паралелниот тип нарација во романот П од ПМА создава услови за поголема непосредност заради присуството на т.н. лик – раскажувач или јас – наратор. Оттука и субјективната оптика на овој тип субјект на дискурсот.

Јас – нараторот, особено онаков каков што го сретнуваме во „Пиреј“ – двоен (Јон и Велика, како главни раскажувачи, во чие име „раскажува“ Дуко Вендија или: две нарации во една), го раскажува сопственото доживеано и доживеаното на другите ликови. Таквата нараторска постапка не подразбира директно навлегување во душата и мислите на ликовите, зашто таа остава простор (особено што Дуко Вендија „пренесува“ што кажале и како кажале Велика и Јон) тие да се искажат преку сопствената стенограма, со сопствен идиолект. Способноста на омнисцентот да навлегува во мислите и душата на ликовите, јас – нараторот ја компензира со менталограма („способност“ на нараторот за експлицитно изразување на сопствените и мислите на другите ликови).

---

\*Во тесна врска со прашањето за субјектот на дискурсот, т.е. типот наратор е и дистинкцијата на оној којшто гледа и оној којшто говори, а која ја дава Перси Лабак. Според неа, омнисцентот во романот АК од ЛНТ е „оној кој гледа“, и тоа буквално сè. Види: Венко Андоновски: „Структурата на македонскиот реалистичен роман“, *op.cit.* стр.112

И ако омнисцентот беше „оној којшто гледа“, тогаш ликот – наратор ја „држи“ позицијата „оној којшто говори“. Токму тоа е и во прилог на дистинкцијата меѓу „материјалниот“ и „вербалниот“ детаљ.

Ако се знае дека текстот на фикцијата, по дефиниција е „изграден“ само од вербален материјал, тогаш треба да се има предвид дека постојат и различни начини на презентација и манифестација на тој вербален материјал. Едни од нив се компетенциите на авторитативниот и јас – нараторот.

Ставот на омнисцентот по однос на детаљот во романот АК од ЛНТ е таков што овде тој „манипулира“ исклучиво со детали чии референти во реалниот свет се од материјална, предметна или перцептибилна природа. Таков е „материјалниот“ детаљ, зашто неговиот референт е од материјален (=очигледен) карактер. Зборот кај „материјалниот“ детаљ (или неговиот вербален материјал) е знак, т.е. белешка за предметот што го означува, т.е. обележува.

Ликот – наратор пак во романот П од ПМА, „користи“ литературни подробности кои се перцепираат како одлики на идиолектот на раскажувачот. Преку нив, сепак, не е пропуштена можноста да се предизвика извонредно богата претстава за ликот што раскажува и за оние за кои раскажува, односно за она што раскажува. Тука веќе се работи за „вербален“ детаљ, кој во себе ја подразбира идејата за предметот на кој се однесува. Тој е знак за идејата преку него искажана. Застапникот на „вербалниот“ детаљ во објективниот свет е од идеална, зборовна или знаковна природа.

#### ***4.2.4.2. Детаљ – белешка наспроти детаљ – знак***

Дистинкцијата белешка наспроти знак, првата иманентна на „материјалниот“, втората на „вербалниот“ вид подробност е наменска. Таа се потпира на триклатната природа на знакот: ознака, означено и референт, аналогно на која, дефинираме и: белешка, обележано и референт. Целта е што поконкретно да се потенцира оваа разлика, иако таа е доволно прецизно определена со природата на нарацијата и типот наратор.

Белешката е „етикета“ што му ја припишуваме на „материјалниот“ детаљ, зашто тој се однесува на нешто конкретно, постоечко, нешто што може да се види и допре, па според тоа и да се „обележи“. Како таква, таа е фактор на дијегезата. Ова не значи дека „вербалниот“ детаљ пак упатува само на нешто апстрактно, идеално, т.е. вербално. И „вербалниот“ посредно, индиректно упатува на предмети од стварноста, но е „вербален“, т.е. знак зашто до нив стигнува преку зборот.

Иако реска, категоричка дистинкција меѓу знакот и белешката и не може да се направи, сепак, може да се подвлече дека белешката, или „материјалниот“ детаљ имплицира предметост во повисок степен (во смисла на реален ефект) од „вербалниот“ детаљ.

„Вербалниот“ детаљ е поблизок до определбата знак, па според тоа и повеќе фактор на мимезата. За разлика од материјалниот, „вербалниот“ детаљ

подразбира конкретност и предметност во поинаква смисла. Нив “вербалниот“ детаљ ги стекнува посредно, преку зборот, преку идејата што зборот ја „носи“ за предметот што го означува. (Инаку, тој предмет, во реалниот свет може да биде материјален или од психолошка природа. Поточно, тој предмет може да биде перцептибилен или неперцептибилен). Знакот, односно „вербалниот“ детаљ е апстрактен по однос на конкретноста на белешката, што пак, не треба да значи дека таа апстрактност не предизвикува впечаток на стварност. Напротив, во идејата за конкретниот предмет, во нејзината апстрактност е имплициран „реалниот ефект“.

#### ***4.2.4.3. „Припадноста“ на „материјалниот“ детаљ на дијезата и на „вербалниот“ детаљ на мимезата***

Во обид да ја потврдиме нашата претпоставка дека „материјалниот“ детаљ природно е да ѝ припаѓа на дијезата, а „вербалниот“ на мимезата, ја имаме предвид дистинкцијата што во таа смисла ја прави знаменитиот теоретичар на книжевните форми Жерар Женет, кој вели: „За Аристотел, раскажувањето (diegesis) претставува еден од начините на поетско подражавање (mimesis), додека другиот начин е непосредното претставување на настаните со помош на актерите кои зборуваат и дејствуваат пред публиката (...) За Платон, областа која што тој ја нарекува *lexis* (начин на кој се говори, за разлика од *logos*, кој го означува она што се кажува), теориски се дели на подражавање во вистинска смисла на зборот (mimesis) и на просто раскажување (diegesis). Под просто раскажување Платон го подразбира сето она што поетот го кажува, зборувајќи во свое име, не обидувајќи се да не увери дека тоа некој друг го зборува (...) И за Платон и за Аристотел, раскажувањето е ослабен, разблажен начин на книжевно претставување“.<sup>150</sup> Интерпретирајќи ја опозицијата меѓу мимезата и дијезата, Женет ја потенцира фиктивноста на секој книжевен текст, зашто во него станува збор за „вербално подражавање на невербалната стварност“, притоа цитирајќи ја луцидната забелешка на Вилијам Џејмс според кој „(...) зборот пес (...) не каса“<sup>151</sup>. Според Женет, кога е потребно поверодостојно подражавање, тогаш се работи за „(...) вметнување на еден текст, директно преземен од настаните и пренесен во текст кој ги претставува тие настани“. Во интерпретацијата на Женет по однос на разликата меѓу дијезата и мимезата, речиси е содржана суштинската дистинкција меѓу „материјалниот“ и „вербалниот“ детаљ, зашто, како што вели тој, „(...) постои разлика меѓу една невербална материја која навистина треба да претстави онака како може, и една вербална материја која сама по себе претставува, а претставувањето најчесто само ја цитира (...) Ако допуштиме (што е впрочем тешко) дека измислувањето на постапките и измислувањето на зборовите

<sup>150</sup> Žerar Ženet: „Granice propovijedanja“, во „Figure“, „Vuk Karadžić“, Beograd, 1985, str.88-90

<sup>151</sup> Ibidem, str.90

произлегуваат од иста ментална операција, тогаш ‘да се кажат’ тие постапки и ‘да се кажат’ тие зборови се две различни вербални операции“.<sup>152</sup>

Ако, според Аристотел дигезата претставува „индиректно подражавање“, тогаш по однос на припадноста на „материјалниот“ детаљ на дигезата може да се рече дека, имплицитното означено, односно обележано на овој вид „функционална“ подробност претставува „невербална“ материја, која во текстот на фикцијата се претставува преку вербални средства (=зборови).

Припадноста на „вербалниот“ детаљ на мимезата како „директно подражавање“ според Аристотел подразбира цитирање на вербалниот материјал во текстот на фикцијата. Со други зборови, „вербалниот“ детаљ е миметичен само во стенограматска смисла.

И овој аспект на дистинкцијата меѓу двата вида „функционален“ детаљ произлегува, повторно, од различниот тип наратор.

#### **4.2.4.4. „Метонимиска реификација“ и „референцијална цитатност“**

Присуството на различен тип наратор во романите АК од ЛНТ и П од ПМА (сезнаечкиот и јас – нараторот), допушта подвлекување на уште една диференцијална црта меѓу „материјалниот“ и „вербалниот“ детаљ. Еден литерарен текст, кој по дефиниција е фикција е сочинет од вербален материјал, меѓутоа референтите на неговите ентитети можат да бидат од материјална и вербална (идеална) природа. До нив, до референтите на тие ентитети, аналитички се „стигнува“ со помош на постапките „метонимиска реификација“ и „референцијална цитатност“.

Со „метонимиската реификација“, како што ја нарече Мајкл Рајфатер, се реализираат оние детали што го конструираат портретот на еден лик така што физичките белези на ниво на текст постојат за да ги разоткријат неговите психички и ментални својства. Оваа постапка, тоа го покажа и нашата анализа, е иманентна на „материјалниот“ детаљ, на каков што се наидува во романот АК од ЛНТ. Портретот на насловната хероина е главно конституиран со помош на операцијата метонимиска реификација“.

Кога ликот којшто нешто раскажува дава податоци за себе, за другите ликови, ги опишува и средината, условите за живот, времето во кое живее итн, тогаш токму тоа раскажување, начинот на раскажување е она што „дава“ податоци за ликот. Преку таквото раскажување, меѓу другото, може да се стекне впечаток и за менталната содржина на ликот. И уште повеќе, кога преку нарацијата се стекнува впечаток дека ликот се цитира себеси и другите, дека кажува нешто што може да биде дури и веродостојно по однос на историјата, тогаш станува збор за примена на постапката „референцијална цитатност“. Таа се реализира преку идиолектот на ликот (=неговиот индивидуален говор), што е сосема доволен за карактеризација на тој лик, како и преку утврдувањето на

---

<sup>152</sup>Ibidem, str.91

неговата веројатност и веродостојноста на неговата стенограма (=пренесување на говорот на ликот во онаа форма во која тој е изговорен) и менталограма (=пренесување на мислите на ликот).

Во романот П од ПМА „вербалниот“ детаљ мошне солидно се сообразува со постапката „референцијална цитатност“, токму заради реализираноста на нарацијата преку стенограматскиот говор и заради цитирањето на кодот на историјата.

#### ***4.2.4.5. Веројатност и веродостојност***

Ја нотираме разликата меѓу категориите веројатност и веродостојност во функција на „материјалниот“ детаљ во АК од ЛНТ и „вербалниот“ во П од ПМА.

Веројатноста претставува интертекстуална категорија која е резултат на внатрешните мотивации во текстот. Веројатноста ја верификува „вистинитоста“ на текстот, од гледна точка на можноста тоа што текстот го кажува да може да се случи во реалноста, без притоа да бара потврда во надворешната стварност. Веројатноста, по којзнае кој пат потврдува дека текстот е фикција, но дека тоа што тој, текстот го кажува е веројатно, т.е. можно, доколку би се случило на ниво на стварност. Како таква, категоријата веројатност е иманентна на т.н. литература на реализмот.

„Материјалниот“ детаљ од романот АК од ЛНТ се сообразува со категоријата веројатност, благодарение на задоволената внатрешна мотивација. По таков начин, овој вид „функционална“ подробност имплицира значење што секогаш се прима како веројатно.

Веродостојноста пак, подразбира верификување на стварноста во текстот на фикцијата, и тоа по таков начин што, потребно е фикциското, т.е. кажаното, односно раскажаното во текстот да соодветствува на референцијалното.

Според нашите сознанија што се темелат на анализата на „вербалниот“ детаљ во стенограматската нарација на романот П од ПМА, веродостојноста му е повеќе иманентна на овој вид „функционален“ детаљ отколку веројатноста, која во секој случај, исто така ја задоволува. Имено, тоа е така зашто „вербалниот“ детаљ е насочен кон цитирање извори и се одликува со поголем степен на „присутна“ вистина во себе отколку „материјалниот“. Во романот „Пиреј“, „вербалниот“ детаљ е вграден во неколкукратно цитиран контекст: еднаш Дуко Вендија ги цитира Велика и Јон, другпат, Велика и Јон се цитираат себеси и другите; третпат, раскажувачите (во чие име раскажува Дуко Вендија пред Родена Мегленоски) го цитираат кодот на историјата, кој има и веродостоен извор: дневникот на учителот Милорад Марковиќ. Благодарение на таквата комплексна природа на „вербалниот“ детаљ и стенограматскиот говор како негова матица, се задоволува веродостојноста на кажаното, односно раскажаното. И веројатно, никој не ќе се посомнева дека било токму така: како што Дуко Вендија му раскажа на Родена Мегленоски.



#### 4.2.5. Табеларен приказ на хипотезите

„Материјален“ детаљ	„Вербален“ детаљ
Приказната е објективна (Приказната (сиже) претставува серија од настани во која учествуваат ликовите.	Дискурсот е субјективен (Дискурсот го подразбира начинот на кој се прикажуваат настаните)
Омнисцентниот наратор е субјект на дискурсот во кој функционира „материјалниот“ детаљ. Тој располага со објективна оптика и тој е „оној кој гледа“ сè	Ликот – раскажувач е субјект на дискурсот во кој функционира „вербалниот“ детаљ. Тој располага со субјективна оптика и тој е „оној кој говори“.
„Материјалниот“ детаљ имплицира материјалност, предметност и перцептибилност	„Вербалниот“ детаљ имплицира апстрактност, идеалност, идеја за предметот на кој се однесува
„Материјалниот“ детаљ е тријада белешка (белешка/обележано/предмет)	„Вербалниот“ детаљ е тријада знак (ознака/означено/референт)
„Материјалниот“ детаљ е фактор на дијегезата	„Вербалниот“ детаљ е фактор на мимезата
„Материјалниот“ детаљ се реализира преку постапката „метонимиска реификација“	„Вербалниот“ детаљ се реализира преку постапката „референцијална цитатност“
„Материјалниот“ детаљ е веројатен	„Вербалниот“ детаљ е веродостоен

#### 4.2.6. Детаљот и литературата на реализмот

Анализата на детаљот во двата романа што беа предмет на наш интерес, изведената од таа анализа класификација и опитноста по однос на „чувствувањето“ литература и познавањето на литературната наука, ни даваат за право да констатираме дека овој ентитет е типичен за литературата на реализмот. Детаљот воопшто и не само „непотребниот“, како што тврди Ролан

Барт предизвикува „впечаток на стварност“, така што на оној „непотребниот“ му останува уште компетенцијата за „луксуз во нарацијата“ и „усидрување на стварноста во текстот на фикцијата“.

Детаљот, по дефиниција навистина претставува интегрална составка на описот, како елемент на дескриптивниот оддел на нарацијата во широка смисла. Но, неговата „минијатурност“, интензивната фреквентност во реалистичното писмо, како и исклучителната флексибилност го прават подобен како партиципиент и на нарацијата во потесна смисла (=сижето). Освен тоа, подробноста е до толку еластична и функционална што знае да „окрупне во сцена“, т.е. да „метастазира“ во одделно сиже, кое пак е способно повторно да се „врати“ во својата првобитна состојба на детаљ.

За релевантноста на детаљот по однос на реалистичното писмо, Атанас Венгелов ќе рече: „Самото ‘логичко распоредување’ во некој реалистичен текст мора да задоволува уште еден критериум: тоа треба да биде изведено така за да се постигне илузијата ‘како во животот’. Затоа што: таа илузија е темелна карактеристика, дистинктивно својство на реалистичкиот тип раскажување. Токму по тоа својство ние разликуваме некој таков роман од хагиографија или фикција. Сето тоа се, навидум, споредни, неважни и безначајни елементи, но сите тие безначајности, како што зборува Барт, се изјаснуваат како стратегема на реалистичкиот дискурс. Описот на Руан кај Флобер, нема суштинска врска со ликовите и дејството, но токму тој опис или токму тие елементи ја творат таканаречената ‘стварносна црта’. Со нив нема играње до колку некој писател сака да пишува реалистичка проза. Оној што ги потценува, го става на коцка сопственото дело“.<sup>153</sup>

Категоријата детаљ, од функционален и нефункционален тип претставува таква наративна единица која едновременно предизвикува и „стварносен ефект“, значи создава впечаток на реалност (веројатност и веродостојност) и „дејствува“ како „знак на фикционалноста“ на текстот од чиј контекст и самиот „изникнува“. Како таков, детаљот му е нужно потребен и на реалистичкиот дискурс и на литерарниот текст воопшто.

И конечно, останува „недовршено“ прашањето за несамостојноста на детаљот, за неговата интегрираност во пошироката целина – опис и нивната „важност“ по однос на текстот во целост. И детаљот и описот заслужуваат таков третман.

---

<sup>153</sup> Атанас Венгелов. „Исказот и стварноста“, *op.cit.* стр.303

\*Нашата докторска дисертација беше работена како логичко продолжување на оваа студија, на тема: „Описот во прозата“. Под истиот наслов, нигата излезе во април, 2011 година. Види: Луси Караниколова: „Описот во прозата“, авторско издание, Скопје, 2011.

## **БИБЛИОГРАФИЈА:**

### *A) Теориско - критичка*

1. Амон, Филип: „За еден семиологиски статус на ликот“ во книгата „Теорија на прозата“ (избор на текстовите, превод и предговор: Атанас Вангелов), Скопје, „Детска радост“, 1996;
2. Андоновски, Венко: „Структурата на македонскиот реалистичен роман“, Скопје, „Детска радост“, 1997;
3. Аристотел: „За поетиката“, Скопје, „Македонска книга“, „Култура“, „Наша книга“, „Комунист“, „Мисла“, 1979;
4. Аристотел: „Реторика“, (Превод од старогрчки, предговор, белешки и коментар: Весна Томовска) Скопје, „Македонска книга“, 2002;
5. Auerbach, Erich: „Mimesis“, Beograd, „Nolit“, 1968;
6. Bal, Mieke: „Opisi (Za jednu teoriju narativnog opisa), во „Uvod u naratologiju“ (izbor, redakciju prevoda, uvodni tekst i bibliografju sačinio Zlatko Kramarić), Osijek, Izdavački centar „Revija“, 1989;
7. Барт, Ролан: „Увод во структуралната анализа на раскажувањата“ во книгата „Теорија на прозата“, (избор на текстовите, превод и предговор: Атанас Вангелов), Скопје, „Детска радост“, 1996;
8. Barthes, Roland: „L' effet de réel“ во книгата „Le bruissement de la langue“, Paris, aux Editions du Seuil, 1984;
9. Benveniste, Emil: „Problemi opšte lingvistike“, Beograd, „Nolit“, 1975;
10. Bogdanović, Nana: „Ana Karenjina“, предговор кон: Lav Tolstoj: „Ana Karenjina“, Beograd, 1972;
11. But, Vejn: „Kazivanje i prekazivanje“, во книгата „Retorika proze“, Beograd, „Nolit“, 1976;
12. Вангелов, Атанас: „Елементи на расказноста“, во книгата „Теорија на прозата“ (избор на текстовите, превод и предговор: Атанас Вангелов), Скопје, „Детска радост“, 1996;
13. Вангелов, Атанас: „Исказот и стварноста“, Скопје, „Детска радост“, 1995;
14. Вангелов, Атанас: „Отсутноста – реч“, во „Lettre internationale“ бр.2. Скопје, 1996;
15. Вангелов, Атанас: „Првата војна и македонското прашање“, Предговор кон: Петре М. Андреевски: „Пиреј“, Скопје, „Мисла“, 1980;
16. Velek, Rene i Voren, Ostin: „Teorija književnosti“, Beograd, „Nolit“, 1965;
17. Ženet, Žerar: „Figure“, Beograd, „Vuk Karadžić“, 1985;
18. Giro, Pjer: „Semiologija“, Beograd, „Prosveta“, 1983;
19. Греимас, Алжирадес Ж: „Елементи за една наративна граматика“, во книгата „Теорија на прозата“ (избор на текстовите, превод и предговор: Атанас Вангелов), Скопје, „Детска радост“, 1996;
20. Ibersfeld, An: „Aktancijalni model u pozorištu“, во книгата „Moderna teorija drame“ (priređila Mirjana Miočinović), Beograd, „Nolit“, 1981;
21. Jakobson, Roman: „O umetničkom realizmu“, во книгата: „Ogledi iz poetike“, Beograd, „Prosveta“, 1972;
22. Josimović, Radoslav: „Naturalizam“, Cetinje, „Obod“, 1967;
23. Lodge, David: „Načini modernog pisanja“, Zagreb, „Globus“, 1988;

24. Караниколова, Луци: „Описот во прозата“, Скопје, авторско издание, 2011;
25. Miočinović, Mirjana priredila: „Moderna teorija drame“, Beograd, „Nolit“, 1981;
26. Мицковиќ, Слободан: „Кон творештвото на Петре М. Андреевски“, во книгата „Збор и разбор“, Скопје, „Наша книга“, 1990;
27. Мухиќ, Ферид: „Мотивација и медитација“, Скопје, „Наша книга“, 1988;
28. Penčić, Sava: „Realizam“, Cetinje, „Obod“, 1967;
29. Petković, Novica: „Književni postupci i motivacija u teoriji Viktora Šklovskog“, Предговор кон книгата: Viktor Šklovski: „Građa i stil u Tolstojevom romanu ‘Rat i mir’“, Beograd, „Nolit“, 1984;
30. Prop, Vladimir: „Morfologija bajke“, Beograd, „Prosveta“, 1982;
31. Rečnik književnih termina, Beograd, „Nolit“, 1986;
32. Речник на македонскиот јазик, I-III, составувачи: Тодор Димитровски, Благоја Корубин, Трајко Стаматовски, Скопје, „Детска радост“, 1994;
33. Skok, Petar: Etimologijski rečnik hrvatskoga ili srpskoga jezika“, Zagreb, JAZU, 1973;
34. Solar, Milivoj: „Teorija književnosti“, Zagreb, „Školska knjiga“, 1976;
35. Sosir, Ferdinand: „Opšta lingvistika“, Beograd, „Nolit“, 1989;
36. Сталев, Георги: „Македонскиот верс“, Скопје, „Македонска книга“, 1970;
37. Stojnić, Miroslava: „Ana Karenjina Lava Tolstoja“, Beograd, „Zavod za uđbenike i nastavna sredstva“. 1983;
38. Stros, Klod – Levi: „Struktura i forma“, во книгата: Vladimir Prop: „Morfologija bajke“, Beograd, „Prosveta“, 1982;
39. Тодоров, Цветан: „Категории на литературното раскажување“, во книгата „Теорија на прозата“ (избор на текстовите, превод и предговор: Атанас Вангелов), Скопје, „Детска радост“, 1996;
40. Тодоров, Цветан: „Поетика“ (превод и предговор: Атанас Вангелов), Скопје, „Наша книга“, 1991;
41. Flaker, Aleksandar: „Stilske formacije“, Zagreb, “Liber” 1986;
42. Flaker, Aleksandar i Škreb, Zdenko: „Stilovi i razdroblja“, Zagreb, „Matica Hrvatska“, 1960;
43. Chatman, Seymour: „Story and Discourse“, Ithaca and London, „Cornell University Press“, 1989;
44. Chevalier J. – Gheerbrant a.: Rečnik simbola, Zagreb, „Matica Hrvatska – Mladost“, 1994;
45. Чашуле, Илија: „Некои карактеристики на јазикот во романот ‘Пиреј’“, „Литературен збор“. Бр.6, Скопје, 1983;
46. Чернишевски, А.Г.: „Естетските односи на уметноста кон стварноста“, Скопје, „Мисла“, „Комунист“, „Култура“, „Наша книга“, „Македонска книга“, 1978;
47. Šklovski, Viktor: „Građa i stil u Tolstojevom romanu Rat i mir“, Beograd, „Nolit“, 1984;
48. Šklovski, Viktor: „Lav Tolstoj I,II“, Subotica - Beograd, „Minerva“, 1977;

49. Šklovski, Viktor: „Uskrsnuče riječi“, Zagreb, „Stvarnost“, 1969;

*а. Б) Белетристичка:*

50. Андреевски, Петре М.: „Пиреј“, Скопје, „Македонска книга“, 1990;

51. Толстој, Лав Николаевич: „Ана Каренина“, Скопје, „Македонска книга“, „Култура“. „Мисла“, „Наша книга“, 1978;

52. Флобер, Гистав: „Три приповетке“, Београд, „Ново поколење“, 1953.

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

////////////////////////////////////