

*Ранко Младеноски*

## **СЕМАНТИЧКИТЕ КОНСТРУКТИ ВО ПЕСНАТА „ЦРКВА“ ОД БЛАЖЕ КОНЕСКИ**

Песната „Црква“ на Блаже Конески е составен дел од истоимената збирка која беше објавена во 1988 година од издавачката куќа „Мисла“ од Скопје. Песните во збирката не се поделени на циклуси, иако би можеле од тематски аспект да издвоиме неколку групи од песни кои условно би ги насловиле како песни за љубовта, песни за жената, песни за староста, песни за смртта и слично. Но, сепак, доминантата во оваа збирка на Конески е *минливоста* и тоа не само минливоста на човековиот живот, ами во еден многу поширок контекст минливоста на сè што постои - минливоста на времето.

Целокупната збирка од песни со наслов „Црква“ на Конески, всушност, е изградена врз опонентноста Ерос - Танатос. Еросот како конструктивен, а Танатосот како деструктивен сегмент во универзумот. Вториот (Танатос) е основниот конструкт во првата песна од оваа збирка - „Црква“.

### **1. Предикативни лексички семи со деструктивно семантичко јадро**

Основниот значенски сегмент во песната „Црква“ е *уривањето* на црквата во Небрегово. Станува збор, значи, за песна во која доминантата ќе бидат такви елементи кои во своето основно семантичко јадро ја носат деструкцијата. Песната навистина покажува изобилство од лексички единици чие значење се поврзува со уривањето, рушењето, уништувањето и слично. Тоа значи дека тие лексички единици ја покриваат базната идејна содржајност на песната. Ние, во таа смисла, ги издвојуваме глаголските, односно предикативните лексички семи, а тука ќе се вбројат и неколку синтагматски единици за кои сметаме дека во голема мера се илустративни за веќе поставената теза. Сите тие се, на овој или на оној начин, поврзани со деструктивноста: *се урива; иџажай; нишиџай; се коиачи; иџишиџай; иоџанай; се рони; иоџонува; се рушай; сџанува иеџел; сџанува иуздер и илева; се руши; се уривам; се џуби; се ронаџи*. Се разбира, ваквите единици се

расфрлани од почетокот до крајот на песната и функционираат како сврзувачко семантичко ткиво на целокупната поетска структура.

Ваквите таканаречени деструктивни лексички семи во песната се поврзуваат со суштински категории како што се *жилкиите од действото* (се ништат), *мојата снага* (се рони), *завештајната црква во Небрегово* (се урива), *шемелот што не крејел* (станува пепел), *храмот во нашиите души* (се руши), *јас* (се уривам), *свешти камења* (се ронат) и така натаму. На пример, се воспоставува еден однос на истозначност на *уривањето на црквата* од една и *ронеењето на снагата* (на лирскиот субјект) од друга страна:

*„И не ѝаа мала црква  
со наивно насликан ѝекол,  
со гаволи што го поганат ваганот на бајачката,  
ами самата моја снага се рони, би рекол,  
за да одекнува во урнатините  
ѝлачка“.<sup>1</sup>*

Овде е извршена една трансмисија на предикативноста од семантичкиот ареал на објектот (црквата) кон семантичкиот ареал на лирскиот субјект (јас). Уривањето на црквата истовремено подразбира и уривање на оној (лирскиот субјект) за кого таа црква значи поткрепа, односно еден од темелите на животот. Имплицитно, се врши поистоветување на црквата со лирскиот субјект што понатаму би било индиција за тоа дека основен елемент во песната не е уривањето на црквата, ами уривањето, односно разнебитувањето на самиот лирски субјект, односно неговиот темел. На тој начин е извршен аналоген пренос, односно пренасочување на предикативноста од неантропоморфното (објектот, црквата) кон антропоморфното (субјектот, јас). Значи, во глобала, базното семантичко јадро на песната е уривањето на црквата во Небрегово, но тоа се трансформира во уривањето на духот на лирскиот субјект, уривањето на неговиот темел, односно уривањето на неговата традиција. На таков начин се актуализира прашањето за меѓусебниот зависен однос на елементите на темпоралната оска - минатото, сегашноста и иднината. Со губењето на минатото, лирскиот субјект ќе ја изгуби и сегашноста, а со тоа ќе нема ни иднина. Песната не нуди никакви дилеми и не дозволува никакви дискусии во врска со ваквата поставеност на трите основни временски категории. Поетот е категоричен:

---

<sup>1</sup> Блаже Конески, Црква, Мисла, Скопје, 1988, стр. 5.

*„И сега, сам и сираден  
со тaa мала црква  
и јас се уривам  
лиii и  
јаден.*

*Глувоiiо клеiiало гласи -  
нема шiiо да iiе сiаси!  
И iiо закони груби  
цел еден живоii се губи“.<sup>2</sup>*

Очигледно е дека и овде е извршена веќе спомнатата трансмисија на предикативноста од објектот кон субјектот, а последниот стих (*цел еден живоii се губи*) би можел да имплицира и еден пренос од субјектот (индивидуата) кон колективот (заедницата).

## **2. Хтонското/ Злото**

Во непосредна врска со деструктивноста за која веќе говоревме се хтонските сили, односно силите на злото. Таканаречените хтонски сегменти во песната имаат функција да ја засилат основната идеја - уништувањето, односно деструкцијата. На лексички план е евидентно присуството на елементи кои се импликанти за злото или за хтонските сили, односно за Танатосот. Тие системски се вклопуваат во целокупната структура на ова поетско дело на Конески и ја создаваат нејзината неопходна кохерентна целост. Неколку елементи од песната се навистина илустративни како показ за ваквото тврдење.

Синтагмата *iiемно iiооземје* од последниот стих во првата строфа упатува, до некаде и експлицитно, на хтонските деструктивни сили. На идентичен семантички код имплицитно упатува и синтагмата *најолабок корен* од втората строфа. Коренот се наоѓа во земјата, односно е подземен, односно му припаѓа на подземјето. Атрибутот *најолабок* во контекст со *iiооземјеiiо* ја декодира темнината, односно мракот, односно злото.<sup>3</sup> Двете лексички единици (именки) *iiекол* и *гаволи* од третата строфа, од

---

<sup>2</sup> Исто, стр. 9.

<sup>3</sup> На рамниште на строфата, односно стихот, станува збор за најдлабокиот корен на лирскиот субјект („и еве се копачи и мојот најдлабок корен“) и поаѓајќи од овој контекст не би можеле да се изведуваат вакви или идентични импликации. Меѓутоа, ние зборуваме за едно подлабоко рамниште на нивото на песната каде елементите се поставени во функција на целоста. Во таа смисла, ја истргнуваме синтагмата „најдлабок корен“ од стихот и ја согледуваме нејзината функција во рамките на доминантното семантичко јадро - деструктивноста.

семантички аспект се разбира, недвосмислено се олицетворение на деструктивноста, односно на уништувачките сили. Идентична етикета може да ѝ се припише и на *бајачкаџа* од истата строфа. Бајачката во своите ритуали многу често се повикува на демонските сили, а црната магија како продукт на нејзините баења го носи во себе значењето на лошото, на злото, на деструктивното. Кон овој лексичко-синтагматски фонд од експликации и импликации на хтонскиот код му се приклучува и лексемата *гробови* од седмата строфа. Гробовите, пред сè, ја означуваат или ја симболизираат смртта која пак се поврзува со подземното, односно со темнината што, како што веќе кажавме, се изедначува со хтонското, со злото или со „долна земја“ како што се определува тоа во фолклорот, односно во народните верувања. Гробот, исто така, со својата форма го симболизира повторното раѓање по смртта, што во еден свој дел означува и обновување или оживување на демонските сили. Во истиот тој контекст би можеле да ја поставиме и лексемата *џеџел* од тринаесеттата строфа. Митската свест за кружното движење на животот, односно за неговата цикличност, го подразбира настанувањето од пепел, но и завршувањето во пепел - *од џеџел во џеџел*. Тоа значи дека лексемата *џеџел* во своето семантичко јадро ја подразбира и смртта, односно и уништувачката сила. Можеби оваа лексичка единица со своето двојно значење на најдобар можен начин ја илустрира основната идеја не само на песната, ами и на збирката „Црква“ во целост, а тоа е дека Еросот и Танатосот како две спротивности се меѓусебно поврзани, па дури и зависни еден од друг. Првиот принцип не би можел да функционира без вториот и обратно.

### 3. Клетва

Песната започнува со клетва на лирскиот субјект насочена кон темпорална категорија - времето на дознавањето или осознавањето:

*„Нека е џроклеџ часоџ коџа ми кажаа  
дека се урива цркваџа во Небреџово!“<sup>4</sup>*

Истата клетва со одредени модификации и поексплицитно се повторува во осмата строфа:

*„Но сеџак јас,  
јас кревам клеџва  
нао часоџ џџо ми јави дека  
се урива цркваџа во Небреџово“.<sup>5</sup>*

---

<sup>4</sup> Црква, стр. 5

<sup>5</sup> Исто, стр. 7.

Марко Китевски во книгата „На клетва лек нема“ зборувајќи за „Местото на клетвата во животот на човекот“, меѓу другото, појаснува дека клетвата претставува верување во магичната моќ на зборот,<sup>6</sup> но и тоа дека одредени зборовни формули имале функција да го одбијат злото.<sup>7</sup> Ние се задржуваме на последнава улога на клетвата со оглед на фактот дека веќе констатиравме оти злото, односно хтонските сили, односно деструктивноста е доминанта во песната „Црква“.

Лирскиот субјект упатува клетва кон часот на осознавањето за деструктивноста на злите уништувачки сили. Функцијата на таа клетва, која подоцна во песната ќе се повтори, е да ја неутрализира, односно да ја елиминира моќта на демонското, на она што ја уништува, односно ја урива црквата. Тоа демонско е олицетворено во времето - забот на времето ја разјадува „малата напуштена црква“. Значи, деструктивноста е лоцирана во рамките на темпоралната оска. Токму затоа лирскиот субјект крева клетва кон уништувачките сили, кон времето, кон „часоѝ шѝо ми јави дека се урива цркваѝа во Небреѓово“. Воопшто не е случајно, значи, што песната почнува со клетва и тоа клетва која е точно упатена кон оние сили кои се причина за уривањето на црквата. Тоа секако имплицира дека оваа клетва во песната на Конески ја има функцијата да го одбие злото.

Зошто клетва? Факт е дека човекот прибегнува кон разни магиски ритуали, кон магиски зборовни формули, кон натприродните сили тогаш кога е немоќен, кога неговата физичка и умствена сила не е способна да се соочи со одредена препрека или со одреден проблем во животот. Факт е, исто така, дека лирскиот субјект е немоќен да направи што и да е за да ја спаси црквата од уривање:

*„Се урива цркваѝа во Небреѓово,  
малаѝа црква шѝо некоѓаш  
орзок селски дух ја ѝравел,  
а јас нишѝо не можам да сѝорам“.*<sup>8</sup>

Или:

*„Мала наѝушѝена цркво,  
би ѝе закреѝил  
да можев,*

---

<sup>6</sup> Марко Китевски, На клетва лек нема, Македонска книга, Скопје, 1991, стр. 5.

<sup>7</sup> Исто, стр. 19.

<sup>8</sup> Црква, стр. 6.

*дури со двете рамења!  
Но слаби се тие столбови  
и не оржай,  
ами лево и десно  
од самата моја снага  
се ронат  
твоите свети камења“.<sup>9</sup>*

Во такви услови на крајна немоќ лирскиот субјект се одлучува на еден митски чекор - барем да се обиде со магиската сила на зборот да ги уништи злите разурнувачки сили кои ја уриваат црквата. Епилогот е јасен. Злото, олицетворено во минливоста на времето, триумфира. Индиција - текот на времето и последиците од тоа се неминовни. Никој, па дури ни магичната сила на зборот, не може да го сопре беспрекорното ползење на животната линија по темпоралната оска.

#### **4. Ополитни конструи**

Како конструктивни сегменти на песната се јавуваат и неколку бинарни ополитии чии составни елементи имаат примарна улога во градењето на глобалното семантичко јадро. Во прв ред е ополитијата *горе - долу* отелотворена во лексемите *црква - икол* (или *црква - ѓаволи*; *црква - темно подземје* и слично). Во тој ред се и темпоралните ополитии *сегашинос* - *минашо* (старост - детство) и *зима - лето*.

Во основа, бинарниот пар *горе - долу* се толкува како импликант за аналогната ополитија *небо - земја* којашто пак од своја страна се насочува кон семантичкиот код на уште една идентична опонентност: *Госиод - ѓавол*. Сосема е јасно понатаму дека сопоставеноста на овие „двајца“ силно ја имплицира релацијата *добро - зло*, односно како што најчесто се вели вечната борба меѓу доброто од една и злото од друга страна. Веќе зборувавме, односно веќе ја елабориравме тезата за тоа дека злото, односно деструктивноста, е доминантен семантички конструи на песната. На површинско рамниште ваквата ополитна релација се покажува во лексемите *црква* од една и *икол* од друга страна или пак *црква* и *ѓаволи*.

Бинарната ополитија *сшарос* - *дејсшиво* (сега - минато) и ополитниот пар *зима - лето* меѓусебно се надополнуваат со своите значења. *Сшарос* е аналогна на *зимата*, додека *летошо* (односно пролетниот годишен циклус) е аналогно на *дејсшивошо*. Импликациите од лексемите *сшарос* и *зима*, меѓу другото, даваат

---

<sup>9</sup> Исто, стр. 9.

и еден заеднички резултат, а тоа е смртта, односно уништувањето, деструктивноста, уривањето. Од друга страна, и лексемите *лейто* и *дејствио* имаат заеднички импликант - раѓање, односно живот, односно конструктивност. Очигледно е дека и овде се соочуваме со базната опозитна шема врз којашто е изградена песната, а тоа е меѓуодносот *добро - зло*.

Ваквата поставеност на бинарните релации ја потврдува тезата дека и во „Црква“ на Конески, како во многу други негови песни, генератор на семантичката поетска низа е спротивставеноста на доброто и злото.

### 5. Храмот vs храмот

Едниот храм е црквата којашто се урива, а другиот храм е збирот (или множеството) од емоции кои се последица од уривањето на црквата. Стихот „*храмој во нашиите души*“, значи, е метафора за чувствата на лирскиот субјект кој сега веќе ја добива множинската форма (прво лице множина) што секако имплицира дека не станува збор за индивидуална, туку за општа, колективна трагедија.

И воопшто не е случајно избрана ваквата метафора која се гради со помош на „*храмој*“. Станува збор за аналогно-асоцијативен спој на материјална категорија (црквата = храмот) со нематеријална категорија (чувствата, душевната состојба = храмот - во нашите души). Овде имаме, всушност, поистоветување на црквата со духот на народот. Со уривањето на црквата се урива и духот на тој народ, што значи дека црквата ја играла улогата на заштитник, закрилник на народниот дух. Индивидуата, сепак, е таа којашто на свој грб најмногу ја чувствува болката и загубата:

*„И сега, сам и сирачен  
со ѿаа мала црква  
и јас се уривам  
лиј и  
јаден“.*<sup>10</sup>

### 6. Изместена рима

Не само во „Црква“, ами и во многу други песни на Конески се практикува една таканаречена „изместена“ рима. Поточно, овде не станува збор, секако условно кажано, за вообичаената или класичната рима (со распоред АБАБ или ААББ или АББА итн.), туку за рима која не влегува во ваквите шаблони, но и за рима која не влегува ниту во шаблонот на сопствената

---

<sup>10</sup> Исто.

првопојавност. Во песната „Црква“ се јавуваат строфи од два, четири, пет, шест па сè до 13 стиха, што значи дека се соочуваме со една строфна разноликост. Од друга страна, римата се јавува на различни места, односно кај различно искомбинирани стихови во една строфа. Така, на пример, имаме рима кај првиот и четвртиот стих во седмостиише, кај третиот и шестиот стих во шестостиише, кај вториот и четвртиот во шестостиише, кај третиот и петтиот во петтостиише, кај првиот и петтиот во петтостиише итн. Очигледно е дека римата е изместена во сите строфи, што значи дека таа не се поведува од и не се подведува под некои строги правила. Конески дури и во, потенцираме - условно кажано, најкласичниот поетски елемент (римата) врши рушење на шемите (= шаблоните) и воведува иновации, воведува свеж поетски израз. Се разбира, доколку се оди во крајност, од „рушењето“ на римуваниот систем (значи формата) би можеле да изведеме импликација, на пример, дека таа (формата) е компатибилна со основното семантичко јадро на песната (= содржината), а тоа е рушењето на црквата. Појасно кажано, рушењето на римата се вклопува во рушењето на црквата. Не можеме ние овде, се разбира, ниту да зборуваме, а уште помалку да потврдуваме или пак со сигурност да тврдиме дека интенцијата на авторот на оваа песна била токму тоа - да се вклопат во еден функционален систем двете различни нивоа на песната: формата и содржината. Не. Нема формални показатели кои би го потврдиле тоа. Ние само кажуваме и покажуваме дека е можно да се изведат такви импликации кои ќе ја илустрираат врската меѓу тие два сегмента на песната. Ваквата теза не ја содржи во себе интенцијата на авторот, туку само потенцијалните импликации од текстот и само од текстот на песната!

## 7. Црква

Текстот на песната е, односно треба да биде, одредница за нејзиниот наслов. Поедноставно кажано, песната треба да го „покрива“ насловот, да ја елаборира неговата темелна значенска вредност. Семантизмот на одделните составни елементи на песната треба да биде насочен кон расветлување на основниот носечки/насловен семантички код.

Конкретно, грото од составните сегменти на песната „Црква“ се насочени кон, би рекле, потврдување на насловот. По голем дел од нив се со експлицитни функции, но има и такви кои имплицитно се надоврзуваат кон насловот, односно по асоцијативен пат ја потврдуваат неговата компактност (па и компатибилност) со целата песна. Овде ги издвојуваме оние сегменти за кои сметавме дека ќе бидат најпоказателни за поставената теза. Во прв план се, се разбира, сегментите со експлицитни функции: *цркваиѝа во Небрегово; мала црква; двороиѝ*



на *ѿаа иста црква; ѿаа црква; цркваѿа; цркваѿа во Небрегово; малаѿа црква; завейна црква; цркваѿа во Небрегово; црквичка* (три пати, исто како - црквата во Небрегово); *мала црква; мала наѿушѿена црква*. Сметаме дека не се потребни дополнителни коментари кон списокот на сегменти кои на експлицитен начин го потврдуваат насловот, односно се надоврзуваат на глобалниот значенски систем на целата песна.

Списокот на имплицитно-асоцијативни сегменти кои се насочени кон насловот е поредуциран, но тоа не значи дека нивната функција е минимизирана. Напротив, симболичките функции на овие елементи квалитативно го збогатуваат поетскиот инструментариум чија функција е, меѓу другото, „да го објасни“ и да го потврди насловот. Ги издвојуваме: *ѿажачки; наивно насликан ѿекол* (= фрески); *клеѿало; ѳробови; Авел; моѿше ѳробови; ѳробиѿѿѿаѿа; светиѿ камења*. Сите овие лексеми и синтагми (некои дури и повторени по неколку пати во песната) во своето основно семантичко јадро содржат семи кои упатуваат кон значенскиот код на лексемата „црква“. Така, на пример, *ѿажачкиѿе* се поврзуваат со смртта, смртта се поврзува со гробиштата, а гробиштата се поврзуваат со црквата. Или, *наивно насликаниѿ ѿекол* имплицира фрески, а тие (фреските) се основен декоративен сегмент во секоја црква итн.

Во насловот на песната се среќаваме со нечленувана форма - црква. Тоа несомнено значи дека овде може да зборуваме само за граматичката категорија неопределеност, односно за еден општ поим „црква“, а не за некој конкретен објект/ црква/ храм. За разлика од насловот, текстот на песната го пополнува значенскиот код на поимот за конкретниот објект - црквата во Небрегово. Зошто се јавува вакво, навидум, суштинско значенско разијдување меѓу насловот од една и текстот на песната од друга страна? Сметаме дека станува збор, всушност, за преклопување (или претопување) на индивидуалното со (во) колективното, односно трансмисија на семантичкиот код на релацијата од локалното кон глобалното, односно кон универзалното. Малата црква во Небрегово станува симбол за црквата воопшто којашто е храм и чии семи во песната беа трансформирани во *храм во дуѿѿѿаѿа* - „*се руѿи храмоѿи во наѿиѿѿе дуѿи*“. Така, и во оваа песна ја наоѓаме болката, човековата болка, како еден од основните конструкти на целокупната поезија на Конески. Човековата болка и тага поради неминовната минливост.