

Стојка Бојковска
Лилјана Минова - Ѓуркова
Димитар Пандев
Живко Цветковски

Наташа Аврамовска
Лорета Георгиевска - Јаковлева

МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК И ЛИТЕРАТУРА

ЗА IV ГОДИНА

ГИМНАЗИСКО ОБРАЗОВАНИЕ

СТОЈКА БОЈКОВСКА
ЛИЛЈАНА МИНОВА-ЃУРКОВА
ДИМИТАР ПАНДЕВ
ЖИВКО ЦВЕТКОВСКИ

НАТАША АВРАМОВСКА
ЛОРЕТА ГЕОРГИЕВСКА-ЈАКОВЛЕВА

МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК И ЛИТЕРАТУРА

ЗА IV ГОДИНА

РЕФОРМИРАНО ГИМНАЗИСКО ОБРАЗОВАНИЕ



ПРОСВЕТНО ДЕЛО

Уредник:

Саветка ДИМИТРОВА

Рецензенти:

д-р Кирил КОНЕСКИ, редовен професор во пензија на
Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ – Скопје
(рецензент на делото *Македонски јазик*)

д-р Ката КУЛАВКОВА, редовен професор на
Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ – Скопје
(рецензент на делото *Литература*)

Снежана ДИМИТРОВА, професор по македонски јазик и
литература во ДСУ „Орце Николов“ – Скопје

Лидија ТОМОВСКА, професор по македонски јазик и
литература во ДСУ „Раде Јовчевски-Корчагин“ – Скопје

Со Решение на министерот за образование и наука бр. 11-4082/1
од 27. VII 2004 година се одобрува употребата на овој учебник.

СТОЈКА БОЈКОВСКА
ДИМИТАР ПАНДЕВ

ЛИЛЈАНА МИНОВА-ЃУРКОВА
ЖИВКО ЦВЕТКОВСКИ

МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК

ПОД РЕДАКЦИЈА НА
ЛИЛЈАНА МИНОВА-ЃУРКОВА

PROSVETNO DELO

Стилот и стилистиката

Зборот **стил** го среќаваме скоро на секој чекор: зборуваме за стил на облекување, за стил на чешлање, за стил на играње, за стил на однесување, па и за стил на учење. Кога зборуваме така, мислиме на начинот на кој се облекува, се чешла, игра, се однесува, или пак учи некое лице. Тоа значи дека стилот, во најопшта смисла, можеме да го определиме како **начин**. Зборот **стил** првобитно, во латинскиот јазик, каде што гласел *stilus*, означувал стапче зашпилено од едната и зарамнето од другата страна за да може да се пишува и да се брише напишаното на таблички премачкани со восок. И во латинскиот јазик дошло до преосмислување на овој збор и тој почнал да означува **начин на пишување и на зборување**.

Ако зборуваме за стил во секојдневниот живот, уште повеќе место за стилот има во уметностите и воопшто во креативните дејности. Така, во областа на архитектурата можеме да зборуваме за антички грчки и антички римски стил, за византиски и за романски, за готски и за ренесансен, за барокен и за рококо-стил, потоа за класицистички итн. Како што знаеме, во Македонија има повеќе цркви градени во византиски стил.

Различните правци или стилови во уметностите се поврзани со времето во кое се јавувале. На пример, можеме да зборуваме за барокен стил не само во архитектурата туку и во ликовните уметности, во музиката и во уметничката литература; импресионизмот ги пројавува своите особености во ликовните уметности, во уметничката литература и во музиката итн.

Во овој учебник станува збор за **стилот како начин на употреба на јазикот**. Сите знаеме дека на еден начин зборуваме со родителите, на друг со браќата и сестрите, на трет со другарите, на сосем поинаков начин зборуваме кога им се обраќаме на професорите и, одделно, кога зборуваме со непознати, особено ако се повозрасни од нас. Јасно е дека на часовите не би требало да употребуваме зборови што не се прифатени од нормираниот (стандардниот) јазик, како: *али*, *йошйо*,

сабајлечки и сл., ниту пак да не внимаваме на изговорот: се'а (сеџа), ко'а (коџа), к'идеме (ке идеме) и сл. Од друга страна, секој може да забележи дека на различните часови се употребуваат различни зборови-термини, со кои е сврзана таа област или наука: математиката, физиката, хемијата, историјата и другите науки си имаат сопствена терминологија, но и сопствен начин на изложување на материјата за која станува збор.

Со јазикот настојуваме да соопштиме нешто, да дадеме некаква информација за нешто што се случило, за тоа како се чувствуваме, за нашите мисли и ставови. Информацијата би можеле да ја наречеме основа за секој исказ. Се разбира, секој на различен начин раскажува за тоа што се случило, за своите чувства, а на различен начин ги изложува и своите мисли и ставови. Во вакви случаи зборуваме за стил на изложување.

Стилот го дефинираме како збир од дополнителни јазични елементи што ја надградуваат основната информација на исказот или на текстот.

На пример, информацијата дека еден автобус што сообраќал од Скопје до Охрид, се расипал кај Стража и патниците морале да чекаат на друг автобус испратен од Скопје, може различно да биде раскажана:

Раскажување 1.

Шо да ѝи кажуам! Куѝив карѝа за до Охрид. Влеџов во авѝобусоѝ. Ама еден раскаѝан, за никаде! Трџнавме ѝолека-ѝолека... Сиѝе не ѝресѝиџнуваа. Одеднаш, коа се ѝприближувме до Сиѝража, моѝороѝ ѝочна да чади, а чадоѝ влеџуеше и во авѝобусоѝ. Шофороѝ одвај дојде до Сиѝража и ни рече сиѝе да излеземе и да џо чекаме друџиоѝ авѝобус.

Раскажување 2.

Не знам кој џавол ме најѝера да влезам во ѝаа крнѝија за да одам во Охрид. Сум се возела во разни авѝобуси, ама овој беше баш за никаде! И ѝоа не беше досѝа, ѝуку ѝпред Сиѝража коџа ѝочна да чади, си ѝомислив дека ќе се заѝалиме и ќе изџориме сиѝе. Шофороѝ се изнамачи дури сиѝиџна до Сиѝража, а ние каѝлај, каѝлај – чадоѝ влезе во авѝобусоѝ и ќе не задавеше. После дојде друџ авѝобус, малце ѝодобар, и ѝака сиѝиџнав во Охрид.

Службено соопштение од Управата на Автобуското претпријатие:

На ден 23 јули 2003 година во 10 часоци, од Скопје илрѓна еден наш авиобус во насока кон Охрид. Авиобусоци очигледно беше аморизиран, иа шофероци и Конролнаиа служба не илребаше да дозволат вакво возило да оди на иаков иаи. Поради дефекти на соирачкии, кај Сиража авиобусоци веќе не можеше да иродолжи и по иелефонскиоци разговор беше исираиен друѓ авиобус, а за иоа време иаиниции чекаа на Сиража. На Конролнаиа служба и на шофероци ќе им бидат изречени дисциплински мерки иоради несовесноци однос, заици можеше да се случи неици многу иолошо.

Луѓето почнале да размислуваат за стилот од времето кога почнале да размислуваат за јазикот, а тоа значи многу одамна. Сепак, **стилистиката** добива статус на наука на крајот на XIX век, а како нејзин основоположник се смета **Шарл Бали** (1856–1947). Овој автор, студент и следбеник на Фердинанд де Сосир, се интересирал за оној јазичен израз што го практикуваат сите зборуваачи на еден јазик, а тоа е разговорниот функционален стил, кој е исполнет со слободно и спонтано изразување чувства, ставови, мисли (љубов или омраза, потценување или преценување, хумор или иронија и сл.). Своите поставки за тоа дека стилот го прават можностите на јазикот за изразување чувства, Шарл Бали ги изнесува во својата книга посветена на француската стилистика. Оваа книга има пошироко значење зашто теориските поставки во неа имаат важност за кој било друг јазик, а начинот на кој се спроведени покажува доследност и верност кон поставените принципи.

Следбениците на Шарл Бали, од своја страна, почнале да се интересираат за јазикот на уметничката литература, земајќи предвид или одделни јазични црти кај писателите, или пак целосно го проучувале јазикот на одделни француски писатели. Овој факт, меѓу другото, доведува до тоа стилистиката да се врзува со уметничката литература.

Ние денес можеме да кажеме дека треба да се проучува не само јазикот на писателите туку и јазикот на науката, јазикот на средствата за јавно општење, јазикот на администрацијата и на политиката, како и разговорниот јазик.

Стилистиката е наука што ги проучува можностите за изразување што ни ги дава јазикот и начинот на кој избираме од тие средства за да се изразиме во определени ситуации. Нема стилистика без избор меѓу повеќе зборови, меѓу повеќе изрази, меѓу повеќе конструкции, меѓу повеќе наставки.

Стилистиката се смета за наследничка на **реториката**, а ја вклучува и **поетиката**.

Реториката (беседништвото) се однесува на држењето говори, кои биле многу важни во Стара Грција и во Стариот Рим. Тоа биле државни уредувања во кои се обрнувало големо внимание на јавните говори и сите државници биле и добри говорници.

Позната е **Реториката на Аристотел** (384–322 пред нашата ера), кој бил ученик на Платон и учител на Александар Македонски. Во неа се зборува за трите вида говори:

1. судски,
2. политички,
3. пофални.

Реториката на Аристотел изобилува со низа забележувања во врска со особеностите на одделните видови говори, но и со начините на кои треба говорникот да ги привлече слушателите, да ја добие нивната доверба и да ги придобие за своите ставови. За да се одржи добар говор (беседа) потребно е прво да се осмисли во целост содржината, зашто е речено: *Зайознај ја содржината, ѝа зборовите сами ќе дојдат!* Покрај тоа, потребно е да се распореди таа содржина, а тоа треба да се направи на следниов начин:

1. Секој говор треба да има *вовед*. Воведот треба да го привлече вниманието на слушателите и да ги заинтересира за темата.

2. Главниот дел на говорот е *изложувањето и разработката на темата*. Во овој дел треба да се покаже знаење за она за што се зборува. Покрај тоа, говорникот треба да се приспособи кон составот на слушателите.

3. *Заклучокот* треба да содржи силни мисли што произлегуваат од темата, а ќе се задржат долго во сеќавањето на слушателите.

Темата на говорот го определува изборот на зборовите што ќе бидат употребени во него. Сепак, треба да се изберат вистинските зборови за да се постигне саканиот ефект врз слушателите.

Целиот говор требало да се запомни (тогаш немало читање). Се обрнувало внимание и на тоа како треба да се држи говорот: без актерска живост, без претерани движења на телото и на рацете, но особено внимание му се обрнувало на гласот (правилна интонација, нагласување на она што се сметало за важно и сл.).

Во врска со **поетиката** одново го споменуваме Аристотел. Во делото „За поетската уметност“ тој наведува дека има две причини што довеле до создавањето на оваа уметност: првата причина е наклонетоста на човекот кон имитирање (која го следи во текот на целиот негов живот), а втората се однесува на чувството за хармонија и за ритам. Во ова свое дело Аристотел ги споредува трагедијата и епот. Трагедијата треба да се состои од цело завршено дејство (без странични) во траење

од едно деноноќие, а дејствата во епот се со неограничено траење и не мора сите да се наоѓаат во причинско-последична врска. За трагедијата е најважна приказната, која го води гледачот преку ликовите што дејствуваат и кои страдаат поради нечија грешка.

Аристотел зборува и за јазичниот израз и ги дава дефинициите на: гласот, слогот, врската, членот, именката, глаголот, формата и говорот.

Еве како гласат дефинициите на Аристотел:

1. **Гласот** е нерасчленет звук и тоа не каков било звук, туку таков што може да влезе во еден гласовен систем, зашто и животните произведуваат звуци, но не ги вклучуваме во човековиот говор. Гласовите се делат на: звучни (вокали), полузвучни (сонанти) и беззвучни (консонанти).
2. **Слогот** е група од гласови без определено значење.
3. **Врска** е збор без определено значење, но може од повеќе зборови со определено значење да направи целост со значење.
4. **Член** е збор без определено значење што служи за определување на говорот.
5. **Име** (именка) е збор со значење, но без изразување време.
6. **Глагол** е збор со самостојно значење, а покрај другото означува и време.
7. **Формата** им припаѓа на имињата (именките) и на глаголите; станува збор за еднина или множина, за изразување заповед и сл.
8. **Говорот** е група од зборови со сопствено значење. Во таа група одделни зборови имаат значење.

Како што рековме, стилистиката ја наследува реториката (затоа што се занимава со начините на кои се употребува јазикот), а ја вклучува и поетиката (затоа што го вклучува уметничколитературниот функционален стил во своите проучувања).

Предмет на проучување на стилистиката е стилот, односно начинот на кој се организира еден исказ или еден текст, начинот на кој се оформува една содржина. Според тоа, стилистиката ги проучува изразните можности на јазикот (како систем од знаци) и изборот што го прави зборувачот или пишуваачот (па и писателот) за да го оформи својот исказ или својот текст. Како што рековме, за да има стил треба да има избор, на пример: за *џурканица* можеме да ги сретнеме и зборовите и изразите: *џилиџи, мииинџ, насиеџано, сардини, сардинија, џуџма, џџањ-џиџл* и др.; за *лице* се употребуваат и зборовите: *фејс, фаца, сураџи, муџра*. Во рамките на

реченицата постојат повеќе начини на кои може да се изрази една иста содржина, на пример: *Не ми се шеџа* = *Немам волја за шеџање*. Од повеќето зборови и конструкции што му стојат на располагање за определен предмет, лице, појава, содржина и слично, зборуваачот го избира тој збор што смета дека одговара за таа ситуација на општење, како и за тој соговорник.

Вежби и задачи:

1. Наведи колку што можеш повеќе зборови или изрази за ученик што не покажал знаење кога одговарал.
2. Со какви зборови оценуваш дека е нешто *одлично*?
3. Со какви зборови или изрази даваш оценка дека е нешто (на пример: филм или долго зборување) *здодевно* или *се одвива бавно*?
4. Како завршува „Македонска крвава свадба“?
5. Наведи наслови на три антички трагедии и на еден еп.
6. Состави говор (беседа) на еколошка тема, при што во воведот ќе ја нагласиш опасноста од загадувањето на целата планета, а во главниот дел на говорот ќе се задржиш на она што се случува во твојата средина.

СТИЛСКИ ФИГУРИ

Стилските фигури се јазични средства со кои се остварува сликовито изразување.

Јазикот овозможува широк избор на најразлични средства со кои единките можат да постигнат поголема изразност и повпечатлива убавина при искажувањето, како и определена цел при општењето во говорена и во пишувана форма.

Притоа, особено доаѓа до израз естетската функција на јазикот.

Стилските фигури се јазични средства со нагласена естетска функција, која превладува над нивната основна, содржинска, функција:

зборови со основна, содржинска, функција	зборови што создаваат фигура со естетска функција
куќа – зграда за живеење свет – целата материјална стварност; земјата со сите што суштествуваат на неа	куќа цел свет братски ми е

(Под зборот *куќа* вообичаено подразбираме „зграда за живеење“, но поетот Кочо Рацин во песната „Татунчо“ под истиот поим го подразбира целиот свет „целата материјална стварност; земјата со сите што суштествуваат на неа“. Исто така, тој не вели само *свештој ми е куќа*, туку нагласува *куќа цел свештски ми е*. Од сосема обични зборови создал фигура.)

Употребата на фигури е една од особеностите на употребата на јазикот во различни области на човековото творење, а особено доаѓа до израз во уметничката литература.

Во зависност од изборот и од употребата на јазичните средства разликуваме фигури на значењето (тропи) и фигури на формата.

ФИГУРИ НА ЗНАЧЕЊЕТО (ТРОПИ)

Фигури на значењето (тропи) се јазични средства што се употребуваат со преносно значење.

Притоа се менува значењето на зборовите или на зборовните состави во согласност со нивната употреба во определен контекст.

Тропите се засновуваат врз повеќезначноста на зборовите (еден збор да се употреби со повеќе значења), како и врз можноста иста содржина да се изрази на различни начини (со различни зборови).

Основниот принцип врз кој се создаваат тропите е пренесување на значењето од еден збор врз друг. Сливитото изразување со помош на тропите се остварува преку преносното значење на зборовите. Тоа се добива преку споредба на два поими од стварноста што се слични или што се блиски меѓу себе според некој признак и

што можат да се постават во определен однос. Овој принцип е јазичен и е во тесна врска со јазикот како средство за искажување на човековите мисли. Сличноста и односите меѓу поимите од стварноста зависат од способноста на единките да го употребуваат јазикот во дадена ситуација.

Тропи се зборови со преносно значење.

Во зависност од типот на принципот врз кој се врши пренесувањето на значењето, ги разликуваме следниве тропи: метафора, епитет, метонимија, синегдоха, споредба, хипербола, литота, иронија, сарказам, перифраза, персонификација и други.

МЕТАФОРА

Метафората е пренесување на значењето од еден збор на друг врз основа на сличноста меѓу поимите што се означуваат со нив.

Таа е основен троп, зашто со неа се опфаќаат сите типови на пренесување на значењето преку замена на еден збор со друг. Притоа, зборовите врз кои се пренесува значењето го губат своето основно содржинско значење, добиваат преносно (метафорично) значење и дополнителна смисла. Всушност, основното значење на зборот по пат на асоцијација се заменува со ново значење кое станува главно во определен контекст.

Преку метафората доаѓа до израз сличноста меѓу поимите:

*Во ѓлавата му ѓежеа **црни облаци**.*

(Ѓ.Абаѓиев, *Табакерата*)

основно значење 'облак' – дополнително, преносно, значење 'мисла'

*Оѓеднаш **веса** –*

црна ѓѓѓица

ѓѓсна над ѓраѓи со жален крик.

(Бл. Конески, *Сончева колона*)

вест – птица

Со метафоричната употреба, зборовите добиваат ново значење и дополнителна смисла во даден контекст.

Во функција на метафора може да се јави секоја форма (именка, придавка, прилог, глагол). Ако е претставена преку еден збор (или зборовен состав), метафората е проста, а ако е составена од повеќе зборови – таа е разгранета.

Задачи:

1. Препознај го метафоричното значење на подвлечените зборови во дадениот контекст и спореди го со нивното основно, содржинско, значење:

а. Езерскојџо **оѓледало** ѝоруменейџо и смирено од ѝоследниџе сончеви зраци, волшебно ја одразуваше, во блискиојџи бреџ, нејзинаџа занесна иџра. (И. Точко, Пресненојџи)

б. Неизбрчен, начичкан со сиви, осџри **иџли**, џој џледа само со белкиџе на очџе во моџе боси нозе и безџласно ја оџвора џолемаџа усџа. (Сл. Јаневски, Улица)

2. Замени го метафоричниот збор со соодветен (неметафоричен)

а. Треџаџа зима беше на **џраџоџи**. (Т. Георгиевски, Рамна земја)

б. Сиџурно долџо време му џребало на Кеџиеновиојџи син за да ме изнајде меџу исџрижениџе џлувци. (Ж. Чинго, Големаџа вода)

3. Објасни ја метафората во следниве примери:

а. Се знае какви се нашиџе возови: **исџоведалници на џркала**, иџом еднаш ќе се заврзе муабейџи. (К. Чашуле, Вомјази)

б. ЛУКОВ: ... И донесеџе ми јаже за оној **џес**. (К. Чашуле, Црнила)

в. СТЕВО: ... Доаџа важен џосџиџи од Германија. Сиџе ќе бидаџи џаму. Целиојџи **кајмак** на Скојџе ќе биде џаму. Трџовци, банкари, свейџски луџе. (Г. Стефановски, Диво месо)

г. На ридојџи ја **сикаџа**

е **чуденка џолема**. (Ј. Котески, Меланхолија)

4. Објасни што е разгранета метафора преку следните примери:

а. **Поџледај во овие раце** –

два оџна,

две реки,

џемно чекање.

Поџледај во овие дланки –

две џолиња,

две суши

џлуво лелекање. (А. Шопов, Небиднина)

б. Твоиџе џодини и моџе џодини –

два бреџа,

два камена,

две небиднини. (А. Шопов, Песнаџа и џодиниџе)

ЭПИТЕТ

Епитетот е истакнување особина на даден поим во определен контекст.

Тој е наједноставен троп, зашто се додава на други зборови што означуваат предмети или појави со цел посликовито да ги претстави. Епитетот најчесто е придавка и обично се врзува за именка. Но, не е секоја придавка – епитет. Во функција на епитет, исто така, се јавува и именката кога е во служба на атрибут.

Епитетот најлесно го препознаваме во состави од придевка и именка. Тој има нагласена естетска функција, па се доближува до метафората.

Задачи:

1. Препознај ги епитетите во следните примери и определи ја нивната форма:
 - а. Во сокачетио ушће се бркаат, со свонлива смеа, деца. (Бл. Конески, Прочка)
 - б. – Ушће куришум-време и... илука сме. (Вл. Малески, Умејник)
 - в. Славе е сиот вир-вода. (Вл. Малески, Умејник)
2. Објасни го истакнувањето на преносното значење на следните наслови со помош на епитети:
 - а. „Бели муѓри“ – Кочо Рацин
 - б. „Црно семе“ – Ташко Георгиевски
3. Направи споредба меѓу употребата на придавката како обичен атрибут (длабок бунар, длабоко море) и како епитет:

– Каково училиште! Тоа е длабока полиишка! – рече умниот сиринко Лефтиер.
(Ж. Чинго, Сребрение снегови)

МЕТОНИМИЈА

Метонимијата е преносна употреба на зборовите врз основа на зависна врска меѓу два поима од стварноста.

Таа ја опфаќа употребата на еден збор наместо друг за лица, предмети или појави што се во меѓусебна, надворешна или внатрешна, врска. Притоа, значењето

на едниот збор се пренесува врз другиот збор. Во функција на метонимија се јавува само именката, како и составите од придавка и именка.

Градои беше разбеснеи. (Ѓ. Абаџиев, *Пусиџина*, Презир) = граѓаните

Сеио село беше излезено пред џорџи. (Вл. Малески, *Фиданка*) = селаните

Салаџа, занесена од она шџо сооџиџуваше офицероџи, сѐ уџиџе ослуџнуваше. (Ѓ. Абаџиев, *Пусиџина*) = публиката

Кожуџиџе шџо џи дрџеа уздиџе ниџиџо не зборуваа. (Т. Георгиевски, *Рамна земја*) = јавачите

Есенџиџе денови брџу леџааџи – се соџласи женичкаџа – ама сиџрико Марџин цели ноџи око не заџворил, беше на конференџија. Сиџе рабоџи џеџаџи на неџова џлава, барабаноџи, џушкаџа, училиџиџеџо, канцелариџаџа. (Ж. Чинго, *Сребрениџе снеџови*) барабанот = информираџето, пушката = одбраната,

училиџето = образованието, канцелариџата = општината (власта)

Не заборавај ја **лулкаџа** своја. (М. Матевски, *Тоа шџо се случува*)

= родното место

Задачи:

1. Замени ја метонимиџата со соодветен збор или зборовен состав. Објасни ја зависната врска меѓу двата поима:

а. Целиоџи **џрад** ве очекува, џосџодине Модџјано, можам да ве уверам во џоа. (Ѓ. Абаџиев, *Госџодин Модџјано*)

б. **Сокаџеџо** џо нив веднаџи замолчува. (Бл. Конески, *Прочка*)

в. – Друџиџе синови, фала на времињаџа, си засџанаа на нозе; и џоа џолку си засџанаа, шџо веќе не им џи видоа ни џеџиџиџе, се изобуја во крџкави чевли и се заџаџија за **шуџливи фусџани**: одвреме-навреме џрисџиџаа џисма, но синовиџе не се враќаа. (Д. Солев, *Круџно џаџување на сенкаџа*)

г. Црвениоџи крџи јавуваџе дека некои се во Чехословачка, друџи во Романиџа, џреџи џука, преку **џиџаџа**, во Унџариџа. (Т. Георгиевски, *Рамна земја*)

2. Препознај ја метонимиџата во следниве примери и објасни ја како зависна врска меѓу два поима:

а. Поџем неколку џодини лебедџиџе џак слеџаа на езероџо. Бели, со долџи враџови и меџи џердуви, најдобар доказ дека војнаџа конечно заврџила. Целиоџи **џрад** слезе на бреџоџи да им се радува. (З. Ковачевски, *Филиџи и лебедоџи*)

б. Шинелата си ѝ диѓаше ракавиите, праќиите удираа по барабанчето, калата испушташе здив што зимата го заледуваше во облаче и ѝласој беѓаше по улицата. (Т. Георгиевски, Рамна земја)

в. Се покажа не само дека Грците сакаа да си заминај кај Сијалин, туку сакаа да ѝ пошераат со себе и оние што не сакаа да ирѓнат. (Т. Георгиевски, Рамна земја)

СИНЕГДОХА

Синегдохата е преносна употреба на зборовите врз основа на заемна зависност и посредна врска меѓу два поима од стварноста. Таа е подвид на метонимијата и ја опфаќа замената на еден збор со друг по обем и по количина.

Притоа, под обем се опфаќа зависноста и врската меѓу делот и целината, а под количина – меѓу едината и множината. Во функција на синегдоха, исто како и на метонимија, се јавува само именката и составите од придавка и именка.

зависност меѓу дел и целина:

Табиејот на субашијата им беше познат – ако му се дојаднеше мома или невест, немаше иако **рака** што можеше да го зајре. (Ѓ. Абациев, Арамиско гнездо) **рака – човек**

Да го викнеме Одборот, друѓар Мандулски! И јас мислам дека една **глава** е една глава, а два **ума** се два ума! (Т. Георгиевски, Рамна земја) **глава, ум = човек**

зависност меѓу единица и множина:

А јас скришена **пара** немам! (К. Чашуле, Вомјази) **пара – пари**

Уштите е рано да почне да зрее **гроздој**. (Бл. Конески, Лозје) **грозд – грозје**

Задачи:

1. Замени ја синегдохата со соодветен збор и објасни ја заемната зависност и посредната врска меѓу двата поима:

а. ЛУКОВ: ... Не ми се дојдаат задоцнувањата. Во нашава работа задоцнувањата се илаќаат многу пати со **глава**. (К. Чашуле, Црнила)

б. Соседи некогаш бевме со неа.

Крај Вардар имавме дом.

Четири **очи** под една **сиреа**

– еден ѝ мамеше сон. (А. Поповски, Сиомен)

2. Препознај ја и објасни ја метонимијата во следниов пример:

Двејте бради на креветиците осиданаа завршени кон мене и чекаа моја одлука... Гласот се носеше оддолу низ отворениот прозорец, зајоа еднавта брада сивана и го зајвори. Гласот ги пробисаа и, малу позадушен, пак ме удираше по главата. А двејте бради се уште ја чекаа мојата одлука. (Вл. Малески, Она што беше небо)

СПОРЕДБА

Споредбата е точно истакнување на сличноста меѓу два различни поима.

Таа е наједноставно средство за замена на значењето на еден збор со друг, при што еден поим се објаснува со друг, а за таа цел најчесто се употребува зборот **како** (**ко** во поезијата):

- а. Ние луѓето сме **како** тревана –
ја газат, се суши, се задушува, гине,
само земјата останува.
Ние луѓето сме **како** мравине –
ги гмечат, ги ништат, и пак се збрале купче. (Бл. Конески, *Послание*)
- б. Се завлекох во дворот на Димка, внимателно и на прсти. **Како** ајдук.
(Сл. Јаневски, *Улица*)

Освен со зборот **како**, споредбата се постигнува и со други зборови, какви што се: **налик, сличен, личи, прилега, потсетува** и други:

- а. Пронајди пак вистински збор
налик на сите мирни зајвореници,
на оној ветар, оној развијор
што ги буди срстите во нашите зеници.
(А. Шопов, *Молива за еден обичен но уште непронајден збор*)
- б. Во превата поблизу се огласи штурец. Пискливите звуци, **слични** на
спружење на пила врз железен предмет, непријатно му ги дразнеа нервите.
(Г. Абациев, *Ножот*)
- в. Покривите на куќите **личат** на мали залушани кајчиња што ненадејна
бура ги прегнала од мирниот брег. (Ж. Чинго, *Керка*)
- г. Нејзините зборови се неразбирливи и **прилежати** повеќе на изгубени,
искинати крикови. (К. Чашуле, *Црnila*)

д. Извишувајќи се над кршот, штио беше ошис на мојот двор, мојот гулабарник пошсејува на метеоролошка станица, до која се доаѓа на прсти по скали и со љубовен претет во јаботкиет. (Д. Солев, Зора зад аголот)

Задачи:

1. Препознај ја и објасни ја споредбата во следните примери:

а. Луѓето како овци истрчуваа еден пред друг, се истакнуваа со познат заб, со глумиво и лажно богомолство, со великодушност спрема просјациет, со естетичност и бескусна облека. (Сл. Јаневски, Улица)

б. Ти прилегам на извор секнат со години што жеднее. (Г. Тодоровски, Недостижна)

в. Стоеше пред куќата сличен на оној орев пред левната што се исуши пролетта, во годината 1942, кога во него удри гром. Беше сосема сличен на тоа осакачено дрво што ден по ден се уриваше, се свлекуваше, исчезнуваше од земјата. (Ж. Чинго, Тајко)

г. Пред да излезе на улица, Игор мислеше дека својот е како сауница. (Д. Солев, Слово за Игор)

д. Улицата се чинеше како порој, како суводолица, како стихија. (Д. Солев, Слово за Игор)

е. МЛАДИЧОТ: Организациите го вие само среќавањето со Горчето, па после барајте од мене што сакате. Ви векам, пред другите ќе молчам како гроб. (К. Чапуле, Црила)

ХИПЕРБОЛА

Хиперболата е истакнување определен поим по пат на зголемување на неговото значење.

Тоа се постигнува со употреба на сликовити изрази што содржат претерано зголемување на основното, содржинско, значење на зборовите со цел да се постигне соодветно дејство и да се остави силен впечаток:

Оштогаш поминале веќе многу години, да не претераме, можеби илјада, иет илјади. (Ж. Чинго, Сребрениет снегови)

Во хиперболата обично се меша реалното со нереалното:

Беше жалослив спрема другите и горд со нешто изгубено што нејасно живееше во неговата пијана пошвесет. Можеше со грб да урне ланина. (Сл. Јаневски, Улица)

Задача:

Објасни ја следната хипербола:

*Поштемна небо, ѝроџрме,
цела се земња зайресе,
бреџ ѝемен од жал расѝукна
ѝрибра си сина Сѝојана.*

(К. Неделковски, *Сѝојан на Ордановци*)

ЛИТОТА

Литотата е истакнување определен поим преку намалување на неговото значење.

Тоа се постигнува со употреба на едноставни изрази што содржат намалување на основното, содржинското, значење на зборот со цел да се ублажи неговата вистинска смисла.

Истакнувањето на поимот обично се врши преку негирање на спротивниот. Имено, литотата се создава преку комбинација на две основни својства на јазикот како систем од знаци, антонимијата и негацијата:

антонимија: вистина – лага, убав – грд, чисто – гнасно, сака – мрази (сакан – омразен)

литота: неvistина, неубав, нечисто, не сака (несакан)

Задачи:

1. Замени ја литотата со соодветниот антоним и објасни ја нејзината употреба:

– Во **пенаша** црква не се влежува, **ѝака** да знаеш, **ѝусѝа** Пеѝрооо. (Т. Георгиевски, *Рамна земја*)

2. Препознај ја и објасни ја литотата во следниот пример:

О неѝравда!

*Тие им ѝриѝаѓале на неизбрани мажи. (Бл. Конески, *Убавиѝе жени*)*

ИРОНИЈА

Иронијата е преносна употреба на зборовите врз основа на зависноста на два спротивни поима.

Таа ја опфаќа употребата на зборови и зборовни состави кои во даден контекст добиваат обратна смисла од нивното вистинско значење. Имено, наместо да се употребат зборови во нивното основно, содржинско, значење, се употребуваат зборови со спротивно значење. Притоа, зборовите што се употребуваат, во дадениот контекст добиваат спротивна смисла и дополнителен подбивен признак. На пример,

колне; клеи́ва – бла̀гословува; бла̀гослов:

– Никогаши да не се вратиши, да даде го̀спод! – не издржа доброшо вујне, за добар ѝаи, на ѝреишои чекор ме **бла̀гослови**. Проклеи да бидам, **б л а ѓ о с л о в**. (Ж. Чинго, Големаи́а вода)

сиромашии́ја – бо̀гаи́сѝво:

– Прими го **бо̀гаи́сѝвошо мое** и сѝмнувај ме во своиѝе молиѝви, – ѝеа-ѝрално, со осѝра ноѝка на иронија, рече Глѝзор и ги исѝури ѝебовиѝе во ѝлашливо ѝодадениѝе раце (на чувароѝ). (Г. Абациев, Пусѝина)

Задачи:

1. Препознај ја иронијата:

а. – Добро, сега ќе ми кажеш: кога заѝеав ѝо ѝаишои од Врбјани за Годивје, ѝака ли мислеше за моешо ѝеене како шѝо ми рече?

– Шѝо ѝи реков?

– Ми рече „Бре, **ѝашо** ѝласиѝиѝе си имал за бркање дивѝ свињи!“

– Хм... како да ѝи објаснам... Така реков и ѝака мислев, ѝа... сакаш коли, сакаш беси! Срамоѝа е на овие години да лажам.

– А зоѝишо?

– Зоѝишо? Зоѝишо, де? Еми... убав ѝлас имаш, заѝоа... висок, силен, сунлив, да кажам. И уѝиѝе ѝака некако го ѝласиш шѝо ми го исѝоѝи срѝиѝиѝево мое кога ѝе чув. Од милоѝи ми го исѝоѝи, не од дру̀го. Само еднаш, си мислев, да ѝодвикнеш зиме во з̀гон кога одиме, само еднаш не ѝовеке и сиѝе дивѝ свињи во Славеј и Караорман ќе ги избркаш од лежалаѝа, жими борбаѝа, жими внучињаѝа! И ѝо̀гаши... лов али сакаш!

– Јас не викам. Не викав ѝуку ѝеев, арија од оѝера ѝеев, ѝѝвојоѝи ум не ѝи фаќа шѝо му значи ѝоа. Значи ѝеев, ѝѝешка рабоѝа ѝеев! (Вл. Малески, Умеѝи́ник)

б. Во тој час влезе Панов.

– Убаво врзете го! – им рече на тие што ме врзуваа – убаво врзете го за да можеме... рамноправно... да поразговараме со другарот секретар! (К. Чашуле, Прикаската на сиринко Никола)

2. Во драмата иронијата се нагласува и со особен изговор. Исто така, во драмски текст употребата на иронијата обично се наведува во ремарките.

Препознај ја и коментирај ја иронијата во следниот пример од драмата Црнла од Коле Чашуле:

ЛУКОВ: (Сè така надмоќно и иронично.) Се извинувам, госпоѓо Христинова, но вашето присуство овде е – неопходно. Инаку сета акција може да биде доведена во прашање.

3. Побарај други примери за иронија во драмски текст.

ПЕРИФРАЗА

Перифразата е заменување на збор или зборовен состав со соодветен описен израз што содржи одделни негови признаци или особености.

Таа ја опфаќа употребата на препознатливи или сликовити изрази со кои можат да се заменат поими што се искажуваат обично само со еден збор или зборовен состав. Притоа, употребениот израз е синонимен со заменетиот збор. На пример:

а. ...патуничките бродови веќе неколку години не ја поврзуваа земјата на континентот со сибирот континенет. (Б. Павловски, Дува) = Австралија, Европа

б. Ученикот од Македонија го известуваше дека шестото отделение го завршило со одличен успех, на прославата рецитирал песна за легендарниот јунак со татковото име. (Б. Павловски, Весел Аустрија) = Гоце

в. И ќе вршам околу куќата на левото брѣ од Вардар како вршач околу сџоџер. Тоа е онаа кука во која од писмо живој создаваат... Или... да: куќата од која се носат песни и пачења. Само што таму, во неа, за секоја песна, за секој ливот... се пача. (Вл. Малески, Насмеан ден) = театар

Задача:

1. Замени ја перифразата со соодветните зборови:

а. ...Во крајот на краиштата за да го исполни аманетот на својот татко, Вендик дошол во **градој на Крале Марко**... (К. Чашуле, Обична приказна)

б. Изумринаа Мил го разбуди порано за да го пречекаат на цидејо автобусот што прѓнуваше **од крајезерскиот град**. (Ј. Стрезовски, Зарек)

в. Од соседството горделиво закукурика пееше. По него зајде **сето перјесто жишело со јеснојска дарба**. (Вл. Малески, Фиданка)

г. СУДИЈАТА: Ова е **кука на Правдата** и јас сум нејзин прислужник. (Т. Арсовски, Парадоксот на Диоген)

ПЕРСНИФИКАЦИЈА

Персонификацијата е пренесување на човековите особености врз други поими од стварноста.

Таа ги опфаќа зборовите што означуваат други живи суштества, предмети, појави од стварноста и идеи (апстрактни поими). Имено, во даден контекст особеностите на поимот човек се пренесуваат врз други поими:

а. Ене го крајот во возбуда сина,
тату дејинството мое ми мина.
Плачат оние планини за мене! (Бл. Конески, Од возот)

Ти сишеш малечко
а езерото се **замислило** – (Бл. Конески, Дејте засиано крај езеро)

Персонификацијата е своевидна метафора која се развива врз сфаќањето дека е човекот центар на универзумот.

Задачи:

1. Препознај ја и објасни ја персонификацијата во следните примери:

а. Сонцето чекореше во вшората половина на деној. (Т. Георгиевски, Луѓе и волци)

б. Морето диво рикаше. (Т. Георгиевски, Луѓе и волци)

в. Сонцето заигра по жициите. (М. Матевски, Писмо I)

г. Зората се кикоти и примира од смеа. (М. Матевски, Писмо I)

Задачи за повторување:

1. Внимателно прочитај го следниов пример. Определи ги употребените тропи, како и стилските особености на дадениот извадок:

Од сверската јама на ойштинскиот писар избиваше несносна пискојница на виолина.

не е така лошо како што беше порано. Па, најпосле оштинскиот штурец умееше да ги разнежи срца, но не можеше – болно и разјадено, и исцедено, без чувства и без животи. (Сл. Јаневски, Улица)

2. Објасни ги поетските слики во следните примери:

а. Зиме ветѣроѣ е бел коњ со бела грива
врзан за ѣвоеѣо голо шело (Р. Павловски, На дрвоѣо крај ѣаѣоѣи)

б. сръцѣѡ ми е кормилар слей а бара заливи сини, (Сл. Јаневски, *Песна на вечниот морнар*)

3. Дадени се примери од уметничколитературни текстови во кои се употребени

а. *Очишће на салашиа сега беа навршени кон Глиџора.* (Ѓ. Абаџиев, Пусиџина)

б. Јазикот ѝн ломотн како воденичен камен. Не одбира, сѐ меле, и какол меле.
(Вл. Малески, Уметник)

в. Појшоа ѿој зборуваше ушће долго, како воденица шѿо го меле жиѿоѿо и ѿрави меко брашно, ѿака ѿој мене ѿчна да ме меле, да ѿрави од мене ѿесѿо. (Ж. Чинго,

г. Действително, најубавиот цвет на живојот, исчезнуваше како прецушена

д. – Караорман јачи а не йее! Послушни, Славе: како живо човечишйие јачи.

б. Не знаеш што може да се случи, велеше Доне, тука е поинаку, скраја сме и од

е. Однекаде ги раздвижи оние шиио беа во собата и оние шиио чекаа надвор. И,

наеднаш, својишојсвојој од униформи и блескави бајонети се нурна кон зинајније крила од тврдинаја. (Г. Абаџиев, Пусија)

ж. (...) свејќавиоѝ челик до дршка се забуца во износенаѝ ленена кошула. (Сл. Јаневски, *Две Мариш*)

3. Полицијата беше за жалење, навистина ви велам: куирајќи ја полицијата беше да ѝ лачеш над неа: главајќи си ја удираше од сид, не знаеше каде да смести ѝ толкав народ, и

Синдот и синдотика 23

иријолку и илјада иолку зајтвори да имаше, малу ќе беа за бескрајниите врвоци робје иио се иочеа во Бијола – од Исиок и од Запад и од Север и од Југ. Па, сепак, робјеио не осіануваа на улица. Сè некако ги згрижуваа, блазе си им! Да не веруваи! Да се чудеи и да се ирекучудии колку ненасијни биле уирибиіе на бијолскиіе зандани! (Вл. Малески, Синови)

s. СТЕБЛО

Паднаиіиіе лисја ги викааи
иііе ииіо уиііе,
уілашени од неизвесносіа на іадоіі,
іреіеііаіі на дрвоііо:
„Дојдеііе долу да си умреме,
іобеғнеііе од веіриіііаіа
во іриземна ііиііна.
Нека осіан гол ііој јағленосан скелеіі
да крии црни раце во іросііороіі,
ііруііоіі нека му биде кориио
за водиііе на дождоіі есенски.
А ние гусііо ќе го обиколиме,
да не може да го іречекори кругоіі
на своііе жолііо-злаііни сіомени“.

(Бл. Конески, Сіебло)

ФИГУРИ НА ФОРМАТА

Во синтаксата е важна формата на реченицата, а не експресивноста, изразноста на одделните зборови што ги употребуваме во неа. Можеме да кажеме: *Носеііо на бебенцеііо беше црвенко од сіудоіі*, но тоа ќе биде по конструкција сосем неутрална реченица зашто експресивноста ја даваат зборовите употребени во неа.

Од друга страна, има фигури на формата, кои се важни за синтаксата и истовремено стилистички важни:

1. **прекинатата реченица (апозиопеза)**, кога авторот не може или не сака да ја заврши реченицата: *Сè беше некако маііно, нејасно, но...*

2. **испуштен почеток на реченицата (прознопеза)**, обично при претставување: ... *моиџе баба и дедо!*
3. **испрекината реченица**. Станува збор за комплетна реченица, но таа се изговара со паузи: *Дојдов...кај вас...да ве молам...за љомош.*
4. **испуштање на неважни членови (елипса)**, обично во фразеолошки изрази и во пословици: *Со шџиџи или на неџо; Преку џрње до свездиџе; Едно на срце, а друџо на лице.*
5. **изделување на еден член од реченицата со црта или со точка**: *Ќе дојдам ако ме љоканиџе; Ќе дојдам – ако ме љоканиџе; Ќе дојдам. Ако ме љоканиџе.*
6. **додаден реченичен член**: *Тој ја најџуџиџи наџава држава, ако можам да џе љоџсеџам.*
7. **вметнат реченичен член**: обично го ставаме во загради, или пак меѓу црти: *Никоџаш не дознавме од шџо се разболе мојоџ браџи (џаџко ми кажа дека одеднаш љребледел и љаднал на љодоџ).*
8. **повторување на првиот збор од реченицата или од стихот (анафора), повторување на последниот збор од реченицата или од стихот (епифора) и почнување на реченицата со оној збор со кој завршила претходната реченица**:

Пример 1: *Тивко ми љрисџаџи,
Тивко ме обзде,
Тивко ја љрифайџив џаџаџа.*

Пример 2: *Армоникаџа ќе свири џанџо,
Ние ќе иџраме џанџо.
Нашаџа судбина е џанџоџо.*

Пример 3: *Под езероџо блескааџи веслачи на свейџлинаџа. Свейџлинаџа љрави чуда на езероџо.*

9. **антитеза**: поврзување содржини со спротивно значење. Во синтаксата ова најдобро се изразува со сврзникот *но*: *Тој ми се закани, но јас не се исџлаџив.* Антитеза се постигнува и со употреба на зборови со спротивно значење: *Тоа беше време на разумносџи, џоа беше време на лудосџи; џоа беше најдобро време, џоа беше најлошо време.*

10. **словенска антитеза**: се набројуваат прашања на кои се даваат одречни одговори, а потоа се изнесува вистинскиот настан:

Пискоџници се слушааџи од Галичник во Река.
Шџо џешка несреќа џи збра
и мажџџе и жениџџе, џа џласи џажна ека
и навева сѐ коб и зла?

Дал' џрад џолињаџа жиџородни џи беше фаџил?
Ил' рој од скакулци се вдал?
Дал' суџаноџ арачиџ ним џредвреме им џраџил
да збираџ аراح луџи без жал?

Ни џрад џолињаџа жиџородни џи беше фаџил,
ни рој од скакулци се вдал,
ни суџаноџ арачиџ ним џредвреме им џраџил
да збираџ аراح луџи без жал.

„Оф, Кузман, јунак славен, џадна убиен од Геџа,
џој сердар знаен џадна в бој,
и ќе џи џази џљачкашоџ џланиниџџе ни сеџа,
а да џи брани нема кој...“

(Гр. Прличев „Сердарот“ – препев на Г. Сталев)

11. **градација**: зборови подредени така што првиот го дава најнискиот степен, а последниот – највисокиот:

Прва болесџ Вере, леле џрва болесџ.
џрва болесџ, Вере, сџрумички кафани.
Вџора болесџ, Вере, леле вџора болесџ,
вџора болесџ, Вере, џуџина ќе одам.
Треџа болесџ, Вере, леле џреџа болесџ,
џреџа болесџ, Вере, умирам за џебе.

12. **обележено, нагласено присуство или отсуство на сврзници (полисиндетон и асиндетон)**: Ниџу разбрав неџџо за нив, ниџу џак ме инџересираще нивнаџа судбина; Младиџџе не џрифаќааџ војна, џџџе се за мир во свеџоџ.

13. **реторичко прашање**: со прашање се изразува спротивен став: *Зар ќе ја најуштиниме нашава земја?; Зар тјука тат ќе доодам, // зар тјука свет ќе догледам?*

14. **реторичко обраќање**: авторот се обраќа и кон живи суштества и кон неживи предмети:

Пример 1: *О, Пирин, бујна тланино,
мачна ми душа тоситана...
Крени се, ајде, титкрени,
земи ме в бујна тазува
и ми со теттит раскажи
за Гоце и за дружина!*

(К. Неделковски „Пеш по светот“)

Пример 2: *О, Солун, Солун, транитен камен,
тит, тат на борби, на тирав и крв,
колку низ тебе титранин земен,
талел и титбал со бесна титрв!*

(К. Неделковски „Пеш по светот“)

Пример 3: *О браќа, знајте – не само од тидлосит
жабурлива јас титрадам, тито ја тазам –
а титјна чува мојот мрачен молк.*

(Бл. Конески „Нож“)

15. **повторување**: за повторувањето веќе зборувавме во осмата точка, а овде ќе го споменеме повторувањето што не е ограничено на едно место во реченицата: *Ова тито ми го кажувајте не е виситина. Вие лажејте, лажејте, лажејте.*

Вежби и задачи:

1. Пронајди пет примери со реторичко обраќање.
2. Претвори ги во реторички прашања следниве реченици:
 - (1) *Не може сè да се научи.*
 - (2) *Не можеш секогаш да сакаш.*
 - (3) *Не е добро посидено да седиш пред телевизорот.*
 - (4) *Добрата книга може само да донесе полза.*
 - (5) *Ќе си одиме од ова место.*
 - (6) *Ќе ја возбудиме публиката со нашите песни.*
 - (7) *Сигурно го сакаме сонцето.*
3. Со црта или со точка издели ги деловите од следниве реченици. Станува збор за деловите што мислиш дека можат да се јават самостојно:
 - (1) *Езерото ја впира во себе небесната светлина за подоцна и само да зрачи светлина.*
 - (2) *Творечката среќа е поголема кога се дели зашто неа ја носат на крила музиката на творештвото.*
 - (3) *Ме болат забравените нешта, ме боли забравот.*
 - (4) *Го отворив прозорецот, надвор мирисаше на пролет.*
 - (5) *Беше студена вечер, јас чекорев со ранецот на тротоар.*
 - (6) *Сонетите секогаш завршуваат исто: таа чекори по покривите на куќите, не се плаши дека ќе падне, сепак таа.*
 - (7) *Телото е облик, телото не може да се претвори во безобличност; губејќи го обликот, телото претставува да биде тело, од што следува дека телото, сè додека постои, е негација зашто за него бескрајот е недостижен.*
4. Словенската антитеза е особено карактеристична за народната поезија. Пронајди еден пример со повеќе од две прашања, со негативни одговори и со кажување за вистинскиот настан.
5. Од следниве одделни реченици состави сложени реченици со антитеза:
 - (1) *Сушата не чини за овчарите. За жетварите е добра.*
 - (2) *Јас го барав, викав. Тој не се јави.*
 - (3) *Се крејам колку што можам. Не ме држат нозеве.*

- (4) *Пред две години не работевме добро. Сега постигнуваме големи успеси.*
- (5) *Зимата ќе помине. Летоето нема да биде подобро.*
- (6) *Согласноста меѓу нас е најпотребна. Делбата ќе не уништи.*
- (7) *Ќе ме бараат. Нема да ме најдеат.*
- (8) *Не разбра што зборуваат. Сепак знаеше дека неговиот случај е безнадежен.*

6. Кои делови од следниве реченици можат да се испуштат?

- (1) *Ако зори кукајта на комшијата, чувај ја црвојата кука.*
- (2) *Арниот збор оди далеку, а лошиот збор оди уште подалеку.*
- (3) *Без штоко си половина сирак, без мајка си цел сирак.*
- (4) *Веков за лошиот е рај, а за арниот веков е маки без крај.*
- (5) *Добро лесно се заборава, а лошо никога не се заборава.*
- (6) *Зборувањето е сребро, а молчењето е злато.*
- (7) *Не брзај со јазикот, ами брзај со работата.*
- (8) *Подобро е да имаш десет умни душмани, одошто да имаш еден будала пријател.*
- (9) *Подобро е да си прв на село, отколку да си втор в град.*
- (10) *Неукоста создава дрскост, ученоста создава смирен.*

ЈАЗИЧНИТЕ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА ОД СТИЛИСТИЧКА ГЛЕДНА ТОЧКА

И покрај тоа што јазикот како организиран систем од знаци има свои правила и на организација и на употреба кон кои мораат да се придржуваат неговите носители во една јазична заедница, бидејќи без тоа не може да има комуникација, тој му овозможува на секој негов носител, на секој поединец да биде помалку или повеќе посебен или оригинален и креативен ако проникне подлабоко во неговите средства и во речиси неограничените можности за комбинирање на тие средства. Една иста идеја, содржина или ситуација може да се изрази на повеќе начини со јазични средства. Колку повеќе ги владееме можностите на јазикот толку повеќе имаме простор да сме посебни, свои, послободни, издигнати над секојдневното, еднолично јазично општење.

Доброто познавање на изразните можности на јазикот е силен инструмент на човекот, некогаш посилен и од оружјето.

Познато е дека без добро познавање на јазикот нема добар стил. Секој јазичен елемент, секое јазично средство може да стане и изразно средство ако се сообрази со целта на авторот, со ситуацијата во која се употребува, со приспособувањето од еден или друг вид за постигнување на саканиот ефект (естетски, емоционален итн.).

Во својата природа јазикот е дејност што се одликува со огромна креативност затоа што се состои од знаци и средства со кои може да се прават безбројни комбинации. Речиси за секоја ситуација имаме можност за **избор** меѓу јазичните средства што ќе одговараат на содржината и на контекстот. Изразноста на јазичните средства се огледува, пред сè, во текстот, во врзаниот исказ, каде што се вклучуваат единиците од сите рамништа на јазикот (гласови, зборови, синтагми, реченици), со сето богатство на форми и значења преку кои доаѓа до израз нашиот однос кон светот, нашите мисли и чувства.

Секое јазично рамниште располага со елементи, средства и начини со кои тие од изразни стануваат стилски, од обични и секојдневни се претвораат во ретки и необични, се приспособуваат кон некој од повеќето функционални стилови и потстилови, сигнализираат некоја фаза од историскиот развој на јазикот, изделуваат некоја општествена средина или поединец во неа итн.

ЛЕКСИЧКИ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА

Речничкото рамниште на јазикот (лексиката) го претставуваат огромен број зборови. Нивниот точен број никогаш не може да се определи во ниједен јазик бидејќи е постојано променлив, отворен, непосредно обусловен од состојбите и од промените во општеството и бидејќи е одраз на социјалниот, политичкиот, економскиот, културниот, духовниот, творечкиот живот на еден народ, па и на целото човештво.

Никој не може да го познава, ниту да го собере сето лексичко богатство на еден јазик затоа што е тоа неизбројливо, пред сè, поради богатиот и разновиден начин на изведување други зборови од веќе постојните. На пример, ако ги примениме сите можни комбинации и начини на зборообразување кај основните глаголи во македонскиот јазик (префиксен, суфиксен, префиксно-суфиксен и др.) ќе се добијат глаголи чиј број ќе биде неколкупати поголем и од најголемиот и најбогатиот издаден речник на кој било јазик во светот.

Покрај основното (лексичко) и граматичко, зборовите можат да имаат и стилско значење. Некои имаат стилска вредност сами по себе затоа што се секогаш експресивни поради нивната, пред сè, емоционална обоеност. Такви се:

а) извиците и ономатопејските зборови: *олеле, бим-бам-бум, офкање, фрц-фрц, ѓрѓори, бабојџи, цивка, мјаука;*

б) деминутивите и хипокористите – зборови со кои се означува позитивен признак кон неког или кон нешто: *брајџче, зрнце, ноже, ѝиле, слабичок, киселко, ѝйройка, чешка, лейџка;*

в) аугментативите и пејоративите – зборови за именување лица и предмети со негативен, одбивен признак: *човечишџе, мачоришџе, арамишџе, времишџе, влечко, мешло;*

г) зборовите со кои на посреден, заобиколен начин се кажува некоја непријатна вистина (еуфемизми): *умре – замина, нè најџушџи засекогаш, склојџи очи, ѓо нема веќе, се ѝресели во вечниојџ дом, му се ѝрејџсџави на Госџод;*

д) зборовите-симболи со кои се искажува нечија особина, карактеристика: *Јане е лисица / видра / лав / кукавица;*

ѓ) вулгарните зборови со кои се изразува негативен, подбивен, презиран однос кон лица, предмети или појави: *ебивејџер, ѓ'сџаџир, клајџчо, серко, ѝрџе-мрџе;*

е) модалните зборови и некои партикули за личен, субјективен однос кон изказот: *Токму / баџи / само џи ми ѝребџи. Веројџно / секако / можеби / сиџурно / бездруџо оџишол на џазар.*

ж) зборовите што се застапени во желбите, благословите, здравиците, клетвите, пцостите и сл., како типизирани конструкции со задолжително нагласена чувствена обоеност.

Зборовите што се употребуваат секојдневно, што се општопознати и што се еднозначни, најчесто не се стилски обележани (маркирани). Во одделни контексти и стилски неутралните зборови стануваат изразни со преосмислување на значењето во одделни синтагматски врски; значи, еден ист збор во сите ситуации нема исто значење. Во еден случај тој не предизвикува никаков ефект кај нас, не е изразен по ништо, а во друг случај влијае на нашите сетила. Спореди: *џојол чај и џојло џиво; камен јаџлен и камено срџе; железен креветџи и железна дисџиџлина; ѕвезда на небоџо и Ѕвездане, ѕвездо моја; со ѕвезда на челоџо; филмска / музичка ѕвезда; морска ѕвезда; џеџоџкрака ѕвезда; Давидова ѕвезда; ѕвезда Деница; џреку џрње до ѕвездиџе; ѕвезди броев од болка итн.*

Како што може еден збор да има повеќе значења со експресивна и со неекспресивна вредност, така и за еден поим, за едно значење може да има повеќе зборови. Умешниот избор на соодветен збор или израз за соодветна цел и ситуација придонесува за впечатлива стилска карактеристика. На пример, наместо неутрал-

ниот збор *јаде*, во зависност од контекстот и од целта што сакаме да ја постигнеме, можеме да употребиме повеќе синонимни зборови или изрази: *се храни, консумира храна, крка, лаја, ѓаја, ѓнеије, ѓолија, ѓмечи, меле* и сл.

Средствата од ниедно друго јазично рамниште не можат толку успешно да доловат определен историски период или настан, општествен слој, нечија социјална, етничка, верска и друг вид припадност, степенот на образованието, духовниот живот, возраста и сл., како што можат да го направат тоа лексичките средства, не со нивното натрупување, туку со соодветниот избор на зборовите и на нивните форми.

Речничкиот фонд е составен од разновидни зборови: секојдневни, ретки, застарени, стари, нови, домашни, туѓи, општонародни, дијалектни, книжевни, меѓународни, терминологски, поетски, жаргонски, вулгарни итн. Сета таа лексичка разновидност произлегува од различните функции на јазикот, од неговата повеќестрана раслоеност и од многубројните сфери на употреба.

Во однос на изразноста, покрај емоционално заситените зборови, се изделуваат неколку лексички пластови кои имаат потесна или сосема ограничена просторна, функционална и процентуална застапеност. Меѓу таквите зборови посебно се карактеристични застарените (историзми и архаизми), новите зборови (неологизми), зборовите надвор од нормираниот стандарден (литературен) јазик (дијалектизми, фамилијаризми, варваризми, жаргонизми, арготизми).

Бидејќи се зборовите директен израз на секојдневните промени во општеството, нивната судбина зависи од актуелноста на тоа што го именуваат или го означуваат, од светот околу нас. Затоа некои зборови постепено стануваат неактуелни, застарени, заедно со исчезнувањето од реалноста, од општествениот живот на тоа што го именуваат. Со овие зборови се претставуваат минатите времиња со сите нивни белези кои не се карактеристични за современиот живот: *антиерија, аршин, боздоџан, дукаџи, дилижанса, кмеџи, скоевец, феудалец*. Како такви, тие се најпогодни за одделни јазични функции, на пример, во стручните и научните текстови за некој период од минатото, а во уметничката литература за доловување на архаичност, за историски колорит и сл. Со емоционално-експресивна вредност посебно се изделуваат архаизмите – стари зборови што имаат синоними во современиот јазик (*ѓемија, даскал, јабана, калеш, каџил, кодош*).

Во зборовниот состав на еден јазик постојано влегуваат нови зборови со кои се именуваат новите научни и технички пронајдоци, новите општествени односи и состојби итн. Тоа се новосоздадени или новопреземени зборови од друг јазик, а некогаш преосмислени постојни зборови. Посебен вид нови зборови се авторските креации – индивидуализми, како резултат на желбата за нов, нетипичен и креативен начин на изразување, пред сè, во уметничката литература: *љубовден, чумува, небиднина, изѓрејживоџи*.

Во речникот на еден јазик има и редица туѓи зборови кои се употребуваат наместо или покрај домашните (*ајел* / *јовик*; *дуализам* / *двојство*; *прогрес* / *напредок*; *шоксичен* / *ошровен*), или за кои нема замена (*ајом*, *азој*, *мејар*, *музеј*). Јазикот на науката е мошне богат со зборови од овој вид, а во уметничколитературниот стил тие служат да се покаже нечија ученост или неученост, да се иронизира со некој лик низ неправилен изговор, преку погрешното толкување на значењето, несоодветното место на туѓиот збор за некоја ситуација и сл.

Посебна стилска нијансираност внесуваат лексички неприспособените, и често непотребни, туѓи зборови во еден јазик (варваризмите) за именување поими што се специфични за животот на туѓите народи. Поголем дел од нив не влегуваат во официјалниот речнички состав на јазикот затоа што не се во духот на нормата на јазикот во кој се преземаат поради имитирањето на формата, изговорот и сл. Спореди: *бејби*, *книжара*, *лејди*, *рачун*, *уље*, *хелоу*, *чао*.

Речникот на некој јазик содржи и зборови што се карактеристични само за определени социјални средини и слоеви, за определени професии, занимања и сл. Тоа е еден вид специјална лексика поради ограничената распространетост. Од стилистичка гледна точка се изделуваат овде зборовите кои не ги прифаќа нормата затоа што се неумесни за употреба во писмената форма на општењето поради разговорниот карактер, изместеното и преосмислено значење, необичната форма и др.

Разговорната лексика има признаци на неофицијалност, спонтаност, едноставност, емоционална нагласка поткрепена со надворешнојазични средства (гестови, мимики). Во јазикот на уметничката литература можат да послужат за повеќе цели, на пример, за доловување на грубост, простотилак, подбивност и сл.: *бре*, *врескало*, *гоштован*, *лигуш*, *келеш*.

Жаргонски зборови често употребуваат луѓе од некоја професија или хоби (музичари, лекари, информатичари, бизнисмени) за да се изделат од другите, да се покажат како специјалисти во некоја област, особено пред помалку упатените, да покажат дека се во тек со најновото во својата професија итн. На пример, оние што се сметаат за добри познавачи на најновите музички трендови, ги употребуваат зборовите: *брејк-би*, *џруви*, *диџ-хаус*, *џек-џранс*, *џрајбал*, *фанки* и др. Надвор од нормата на стандардниот јазик се зборовите, обично (пре)создадени врз основа на постојниот зборовен фонд, употребувани од некоја група луѓе што ги поврзува возраста, интересите, слободното време, начинот на размислување и на сфаќањето на животот итн. Овие мали општествени заедници (микроопштества) создаваат свој јазичен израз, пред сè, на лексичко рамниште – познат како **сленг**. Сленговската лексика е лесно препознатлива според големата изразност на зборот, заложена во оригиналноста, непредвидливоста, креативноста, остроумноста, асоцијативноста,

метафоричноста и сл. Со ваков вид лексика посебно е богат речникот на младите, кој располага со богат избор на експресивен зборовен материјал за многу поими. За илустрација, еве дел од зборовите на младите за (убава) девојка: *авион, бајадера, бомба, бомбона, маче, мачка, риба, сјејс шайл, цуце* и др.

Од стилистичка гледна точка се изделуваат и **арготизмите**, зборови и изрази познати само на мала група луѓе, еден вид тајна лексика за специјални поими (кај алкохоличарите, крадците, наркоманите, сидарите и др.). Кај наркоманите: *навлечен, шревка, шриш, флеш, цоинш*.

И дијалектните зборови од една или од друга причина влегуваат во нестандардната лексика: ограничена употреба во однос на територијата, но и на значењето, несоодветна фонетска, морфолошка или зборообразувачка приспособеност кон нормата на стандардниот јазик. Спореди: *одиш, џука, рука, сирам, цвейове, чушка*. Дијалектната лексика е постојан, природен и најдобар извор за збогатување и за освежување на лексиката. Затоа таа често се користи во уметничката литература за доловување на локалното, на месниот колорит, на традиционалното во животот на луѓето од еден крај итн.

Задачи:

1. Наведи синонимни замени за набројаните архаични зборови со значење професија: *даскал, дограмација, еким, кадија, кујунџија, курчија*.
2. Кои домашни зборови им соодветствуваат на туѓите:
акценш, аришисш, вокал, дикција, донација, дурбин, зарзавашш, зијан, имшорш, машала, шоксин, фајде, чифш?
3. Следниве зборови често се употребуваат во разговорниот јазик, а немаат место во официјалното општење. Обиди се да ги замениш со зборови од стандардниот јазик.
ваљда, џалама, доручек, зџужван, кичма, кобасица, наравно, обала, шлеменишш, шозади, шримедба, шнашш, усмерен, ушшакмица.
4. Зошто следниве зборови се сметаат за еден вид варваризми во македонскиот јазик:
билешшара, книжара, месара, шивара, цемешшара?
5. Кои зборови се однесуваат на компјутерската терминологија:
синус, скај, меџабајшш, модем, хакер, шикник, рекорд, шренд, хард-диск, ширашшсшво, шлувче, шесшш, сајшш, шосшш, секунда?

свездосан, камен, морйѹс, надринкан, нацицан, начукан, ѳресисан, ѳайа, кор-кѹѳук?

Ако еѣ за аир мноѣу еѣ
куца Еѣуйка од зад Дервен
сѣорена во кукаѣца ѣиди
донесе ѣѣревка еѣжоа.

Арно ама на Цвејници
насобравме билје на киџен
џа ни џрч веќе од гроб
ни ваџир џо дворџ.

Ова ми го раскажа на Руса среда
Никола Бика калајџијата
која свездајта Цвичимайорица
се симна во Трескаец
и лежна на манастирска совра
да го заслади постојо еѓуменски.

35

Жила врз жила
'рѣи збор винородник.
Од секое жилче кон небојад
лоза некѣар ѣодава.

Ене ѣи
сами меѓу нероденици
ѣод нив ѣоѣоци и одзвуди
и ѣаѣеки крвокрсници.

ЗБОРООБРАЗУВАЧКИ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА (Суфикси за изразување чувствен однос)

Во редица случаи зборот не е само знак за именување / означување на нешто туку е истовремено и израз на нашиот однос кон тоа што е претставено со зборот. Некои зборови се секојдневни, обични, изразно неутрални (*книѣа, деѣе, рака*). Други, пак, според некои свои признаци и форми донесуваат дополнителна содржина во вид на чувствена реакција (позитивна или негативна) кон именуваните предмети, лица, појави и др. (*книже, книвче, книшка, книжуле, книѣиѣиѣе* и сл.).

Зборовите со некои посебни форми често се користат како зборообразувачко изразно средство бидејќи се izdelуваат според емоционално-експресивната особеност. Тој признак се содржи пред сѐ во суфиксите што му се додаваат на стилски неутралниот збор. Спореди: *деѣе* – *деѣенце, деѣуле, деѣиѣиѣе*.

Ако е позитивен нашиот однос кон именуваниот поим (нежен, пријатен, галовен, благонаклонет и сл.) можеме да употребиме повеќе суфикси за образување зборови со позитивна емоционална нијанса: *носе, сѣѣче, окце, снежец, ѣревка, бавчуле, сликичка, ѣрасенце, веѣерчок*.

Кога е односот негативен (одбивен, груб, потценувачки, игнорирачки, ироничен, вулгарен и сл.) се користат неколку суфикси, а особено *-ѣиѣе* (*сверѣиѣе, бабѣиѣе, месѣиѣе, кучѣиѣе, носло, ушле, влечко, ѣлуйчо*).

Зборовите со емоционална нијансираност најчесто се среќаваат во разговорниот функционален стил. Најголема изразност имаат во јазикот на уметничката литература затоа што со нив, од една страна, посебно доаѓа до израз чувственото, емоционалното, афективното; како еден од најважните елементи на добриот стил, а од друга тие се погодни за карактеризирање на некоја општествена класа или група, за претставување на одделни историски периоди итн.

Задачи:

1. Емоционалната лексика со галовно значење е карактеристичен белег на јазикот на малите деца и на возрасните при обраќањето кон нив. Во песната *Игра со дејие* поетот Блаже Конески употребил повеќе зборови за нежниот, галовниот однос кон детето. Во наведениот извадок од оваа песна издели ги тие зборови, потоа наброј ги суфиксите со кои се образувани, а на крајот наведи ги нивните неутрални, неизразни форми.

Мило, *и*и се смееш како сребро,
*и*и се смееш како изворче:
*и*ече смеа во браздичка бис*и*ра,
*и*о зелени *и*ревки,
*и*ее смешина *и*есна,
скоко*и*лива и*г*ра –
за *и*рс*и*и*и*а*и*а
за ножи*и*а*и*а:
Мало*и*о *и*рс*и*е – *и*росенце
а до не*г*о – бобенце,
а до не*г*о – *г*розјенце,
а до не*г*о – леши*и*че,
а до не*г*о – ја*г*о*и*че,
вра*и*че да *г*о чай*и*не,
ша*и*че да *г*о ла*и*не!

2. Неколку наведени именки немаат значење на големо или грдо. Кои се тие?
*волчиш*и*е, иланиш*и*е, и*г*ралиш*и*е, забавиш*и*е, човечиш*и*е, училиш*и*е, *г*радиш*и*е, седиш*и*е.*
3. Кој од наведените зборови е со негативен признак (подбивност):
*с*и*ринка, ладовинка, снежинка, будалеш*и*инка, *г*одинка?*
4. На кој функционален стил му припаѓаат зборовите: *и*г*ремација, вревација, љубовција, бадијалција, сеурција?*
5. Во една своја песна Славко Јаневки употребил неколку зборови со суфиксот *-и*е (*иочивание, иос*и*рижение, рождение*). Лесно ќе се сетиш зошто ги вметнал тие зборови меѓу денешната лексика и што го инспирирало, ако знаеш дека песната му ја посветил на Кирил Пејчиновиќ.
6. Погolem дел од зборовите со суфиксот *-и*е во современиот денешен македонски јазик имаат признак на архаичност и затоа ретко се употребуваат (освен во јазикот на

црквата). Денеска тие не се исфрлаат, туку добиваат современ лик со замена на суфиксот *-ние* со некој друг или со негово испуштање. Во наведените примери обиди се да го замениш *-ние* со друг, почесто употребуван суфикс:

распределение, положение, богослужение, сирадание, помрачение, понижение.

7. Дали следниве зборови можеме да ги „осовремениме“ со испуштање на суфиксот *-ние*:

сиасение, иечение, очајание, сиравопочиание, сомнение?

8. Некои зборови на *-ие*, исто така, имаат нијанса на застареност (*насилие, љосилољубие, безумие, полјоделие, земјоделие, изобилие*). Кој суфикс соодветствува на денешниот јазичен израз кај наведените зборови?

ФРАЗЕОЛОШКИ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА

Поради преносниот, метафоричниот начин на искажување на некоја содржина, фразеолошките изрази најчесто се со стилистички својства бидејќи се пред сè експресивно јазично средство. Со нив на еден посебен, преосмислен и креативен начин се заменуваат секојдневните неутрални зборови или изрази со постојани синтагми во кои вторичниот начин на именување е многу поизразен и повпечатлив (импресивен). Спореди: *изобилство* – од *и*ле *м*леко; *ненадејно* – *џ*ром од *в*едро *н*ебо; *слаб* – *м*у се *б*ројат *р*ебра *и*а; *џрд* – *б*ос *и*анско *и*лашило; *ишар* – *и*ма *о*чи *и* на *и*шило *и*.

Експресивните нијансирања во фразеологизмите се разновидни. Со нив, на пример, може да се искажува негативен однос – презир, подбивност, грубост, иронија, шегобијност итн.: *Гаки нема, ѓајда сака да куи. Бисшар како боза. Има ум на кокошка. Меле како празна воденица. Мрсул да не фрлиш на него. Му се просираат ушите. Налева од празно во шуливо. Вешер го ве.*

Фразеолошките изрази се присутни во секој функционален стил, некаде повеќе, а некаде помалку, но секој од нив се карактеризира со определен тип фразеологизми. На пример, во јазикот на науката воопшто немаат место оние со експресивно-карактеризирачки својства, туку само стилски неутралните (*Од сеио досега кажано произлегува заклучоки... Ако се има предвид фактио дека... Поаѓајќи од сознаниеио...*). Во разговорниот стил на народниот јазик како и во јазикот на уметничката литература се употребуваат голем број фразеолошки изрази како

извонредно средство и за експресивна маркираност и за доловување на духот на еден народ, на неговата традиција и култура, за сликање на некој општествен слој, социјална група итн.

Како карактеристичен облик на јазични креации, фразеологизмите често содржат и естетски вредности својствени за поезијата, со голем број стилски фигури на значењето и на формата, посебно метафората, алегоријата, споредбата, иронијата.

Задачи:

1. Дали сите набројани фразеологизми се употребуваат во разговорната форма на народниот јазик?

да се биде или да не се биде; сега му е мајката; слуга на двајца господар; му шараат очите; бабини деветини; за еден мајка, за друг маишеа; долг на јазикот; му ја знае на завојот дукаша; го зеде на душа; си ги вадаат очите; има мува на калаша; влезе во колосек.

2. Наведи неколку фразеолошки изрази за многу слаб човек. Побарај помош во Фразеолошкиот речник на македонскиот јазик. (Скопје, 2002)

3. На која човекова особина можат да се однесуваат следниве фразеолошки изрази:
и нојта ден ја прави, водаша сие, тој не сие?

4. За секој фразеолошки израз наведи соодветник во вид на одделен збор:

со крстој на чело (= чесно); си ги чешаат јазиките; си легна на брашнојо; му ја вади душата; му ја покажа врајата; ѕвезди симиња од небо; зајачко срце; ситна риба; фати магла; око не му иреинува.

5. Која стилска фигура е застапена во следниве фразеологизми:

камен на соинување; во цвејот на младоси; голи со очите; гласот на судбината; од днојо на душата?

6. На кој функционален стил му припаѓаат следниве фразеологизми:

стави на дневен ред; стави ад акта; стапува во сила; правен субјект; доказна јосишка?

7. За која човекова дејност се карактеристични наведените изрази:

во границите на дозволенојо; еруиција од воодушевување; циркус на четире иркала; со последни атоми на силиите; најважна споредна работна на светиот; сееше ианика во прошивничките редови; айсолуни господар на иереној?

ФОНЕТСКО-ФОНОЛОШКИ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА

Еден ист говорен глас можеме да го изговориме различно, во повеќе варијанти, во зависност од конкретната ситуација – на пример, дали сме весели, налутени, расположени, исплашени, одушевени, револтирани и сл. Гласовните варијанти се резултат на брзината на изговарањето, на акцентот, на интонацијата, на ритмот и др. Некои варијанти на гласовите се користат како стилистичко средство, бидејќи со нив може да се долови одделно чувство, да се постигне поголема експресивност (изразност), да се карактеризира некој во однос на возраста, образованието, потеклото и сл.

Посебна изразност се постигнува со повторување на исти гласови или гласовни групирања. Со повторувањето се добива ритмичност, созвучност, хармоничност на исказот. Повторувањето на исти гласовни елементи често се користи во поетскиот јазик, бидејќи со него особено доаѓа до израз творечко-естетскиот ефект и емоционалното влијание. Целта на фонетско-фонолошките изразни средства (звучните стилски фигури) е да се постигне што поголемо совпаѓање на звукот со смислата, на формата со содржината.

Повторувањата, од различен вид, се среќаваат и во разговорниот јазик, но многу поретко. (*Мајка ми мака мачи со мене. По ѝошѝа му ѝраѝив ѝреѝорачано ѝисмо на ѝриѝаѝелойѝ.*)

Хармоничноста на фонемскиот состав во поетскиот јазик може да се постигне со десетина разновидни повторувања, кои често се сметаат за еден вид внатрешни рими или полурими.

Алитерацијата значи повторување, и истакнување, на иста или на исти согласки во зборовите на еден стих. Со свесното повторување на исти согласки се постигнува естетски и емоционален ефект кај читателот / слушателот. Така, на пр., Славко Јаневски во песната *Подземен сон* го користи зачестениот глас *с* како експресивно средство за доловување на сонот:

сон синолик син на синчеѝ синкав...

И во прозниот дел од оваа песна Јаневски го користи повторувањето како постапка за засилување на уметничкиот впечаток:

Еве љо на коњ Гоѝе и коњик е, љони веѝѝерки ѝеѝѝерски, чалми чалмаѝиски, муфѝѝѝи муволики, јаничари јаниѝиски, валиѝ валмосани...

О, ѿрајѿе, ѿрајѿе, ѿириани клеѿи! (К. Неделковски, Глас од Македонија)
со куќи од куѿи кибриѿ на каѿови (Р. Павловски, Куѿи кибриѿ на каѿови)

йрвайѳа йролей ѳо ѳоѳойѳѳе (Р. Павловски, Сејачи)

заклан бик ѓо крава. (Сл. Јаневски, Рајорѝ љред ѓролеѝѝа)

Сейак негде лежи вечно семе (Сл. Јаневски, Мртва слика)

во деснойо алчносий (Сл. Јаневски, Под каџигајџа черей)

Мошне се чести примерите на комбинирање на асонанцијата и алитерацијата:

Чум чум чума чумува (Р. Павловски, Чума)

а) повторување на исти слогови:

до сека бука јунака

на сека шумка ѝай̄ронка (Народна песна)

Кој ње го руши на крвта сидот,

кој го одзема видоџ,

кој штоа во мене невидлив седи? (А. Шопов, Небиднина 3)

Таа лузна од раѓање иио е за нас
иаа боја иаа љубов иаа слика
иаа жена Алдебаран (Вл. Урошевиќ, Јужна звезда)

в) повторување на крајот од стихот (**епифора**):

Качунице, сироице, билјаро,
ио ми цуиши иолку рано, билјаро,
среде зима, коложега, билјаро? (Народна песна)

г) повторување и на почетокот и на крајот на стихот (**симплоха**):

како кладенче на секнување,
како вејерче на иивнување,
како конче на скинување (Бл. Конески, За живоио)

Фигурите на повторувањето на цели зборови или изрази се изделуваат со нагласена емоционалност и се сметаат за мошне ефективен дел на еден исказ.

Сепак, најсилен впечаток се постигнува со истовремено комбинирање на повеќе поетски изразни средства и постапки, а не само на погоре споменатите. Еве еден стих со такви карактеристики:

зад ѓори, зад мори, зад бели биѓори (Ј. Котески)

Поради изразитата емоционалност, експресивна вредност имаат и гласовите кога се изговараат продолжено, а тоа станува често при образувањето на дел од извиците за чувствено реагирање, за повикување или за имитирање: *Море-е-е-е!* *Бре-е-е-е-ј!* *Леле-е-е-е!* *Маро-о-о-о!* *Уху-у-у-у!* *Е-е-е-е!*

Ономатопејата, која претставува имитирање на разни гласови и звуци во природата, има карактеристики на стилско средство затоа што таа, како еден вид **звучна слика**, ефектно доловува различни настани, состојби, чувства и сл., како во следниве неколку стихови од епската поема *Скендербеј*:

Од луња силно зѓрмело, а зефир бесно бучел,
и шумој ѓлуви сунеле, од земјоиѓреси везден;
од дноио на иодземјейо се чуле сосем јасно
рикојте на брановиите иредалечни од Јадран
и диви лаења од иси низ иаборои одсиваа
и ѓрачења злокобнички на иие врани ноќни...

Многу зборови со ономотопејско потекло имаат стилистички признак поради мошне изразената усогласеност на знакот (звучната страна на зборот) со неговото значење. Да се потсетиме само на имињата на некои птици во кои јасно се забележува стремежот кон целосна усогласеност на формата на зборот со неговото значење: кукавица, ѓулаб, кокошка, ѓавран, уйка и сл.

Задачи:

1. Гатанките и брзозборките се карактеризираат со повторени гласови, слогови или зборови. Еве по еден пример од овие куси народни умотворби:

Сид сидосано, вар варосано, ниџде сирка ни ѓросирка. (јајце); *Пеѓел ѓреѓа в ѓеѓел.*
Наведи уште некој пример за овие жанрови.

2. Кој глас се изделува по својата зачестеност во следниов стих од познатата песна *Езеро* од Матеја Матевски:

од окоѓо на сонцеѓо од издивоѓи на веѓероѓи?

3. Покрај повторувањето на кусите заменски форми *ми* и *ѓи* на почетокот на стиховите во песната *Коњоѓи и облакоѓи*, поетот Михаил Ренцов постигнал експресивност и со друга постапка. На кој начин?

ми ѓи ѓринуди коскиѓе да крѓкааѓи
ми ѓи сѓоѓина враниѓе на ѓавраниѓе
ми ѓи закрви зурлиѓе и ѓаѓаниѓе

4. Дали зборовите *делник*, *ѓонеделник*, *ѓоседелник* во стихот: *делник шѓо е ѓонеделник, а не ѓоседелник* се нижат според поврзаноста по значење или по звучење?

5. Во песната *Мајкаѓа на сиѓе мрѓви* од Славко Јаневски еден стих се состои само од извици (*Ај леле леле најлеле*), што е мошне редок случај во јазикот на уметничката поезија. Силен емоционален впечаток во овој стих посебно остава и необичната форма на еден извик. Во што се состои таа необичност на извикот и со каква цел е употребена?

6. Ако се поврзат наведените именки со глаголи образувани од иста основа, се добиваат експресивни изрази (поради созвучјето и поради вторичната преодност на глаголот) – често присутни во народниот јазик. Како гласат тие изрази – тавтологии: *век*, *живоѓи*, *сид*, *мака*, *ѓаѓи*, *сон*?

МОРФОЛОШКИ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА

За разлика од другите рамништа, морфолошкото рамниште на јазикот дава мали можности за стилистичка обележаност, особено кај именските зборови, затоа што збороформите (флексијата) се создаваат според строги правила, без можности за нарушување на граматичкиот систем. На пример, формата за избројана множина на именките се образува само со наставката *-а*, придавките се степенуваат само со претставките *йо-*, *нај-*, заповедниот начин има форми само за второ лице итн.

Сепак, креативната страна на јазикот понекогаш може да дојде до израз и во морфологијата. Такви поместувања се можни во оние функционални стилови што дозволуваат нарушување на нормата – разговорниот и уметничколитературниот. Со морфолошки отстапувања се изделува јазикот на народната поезија, кој носи белези на архаичност, но и еден специфичен начин на градење поетски текст.

1. И современите поети често ги користат старите форми на зборовите, надоврзувајќи се на народната поезија, особено кога за мотив имаат некоја историска личност или настан. Така, на пример, не се употребува множинската наставка *-ови*, туку старата и во денешно време поекспресивна наставка *-и*: *дари* (дарови), *двори* (дворови), *друми* (друмови), *скуџи* (скутови).

2. Збирномножинската наставка *-је* е едно од најзабележливите морфолошки изразни средства во современата уметничка литература: *џорје*, *друмје*, *дворје*, *ридје*, *робје*, *йиревје*.

3. Прилично изразна е и употребата на еднинската форма на именката место множинската: *Кај се роди олку круша ѓодинава! Американецот ѓо йрејйочийа ѓраѓанскоѓо ойиййесѓво*.

4. Несоодветната употреба на членот често носи стилистичка нијанса. Ако го употребиме, на пример, со личното име или со некое географско име, се добива нијанса на чувственост: *Лилеѓо*, *Надеѓо*, *Вардарот*, *Охридот*.

5. Двојното определување, со показна замена и со член, е забележливо стилско изразно средство, обично во разговорниот стил: *Дај ми ѓо ѓоа далечинскоѓо. Оние йосилниѓе се сѓројйивсѓавија. Оној високион иѓра за МЗТ*.

6. Степенувањето надвор од квалификативните придавки или прилози е ретко и необично, па затоа е со стилска обоеност: *йоѓавол*, *йонашинец*, *йоинаеѓчија*, *најалбум*, *најхиѓ*, *најсѓот*, *најова*, *најона*, *йонечини*, *најнесака*.

Во најново време во јазикот на средствата за јавно информирање се наметнува еден нов и впечатлив начин на степенување – со удвојување на претставката *нај-*: *Сѿоларија најнај од „Први мај“*. Довчерашниот *најнај* *ѿолемец...*

7. Личните заменки и личните глаголски форми не мора секогаш да се однесуваат на лицето што го означуваат, туку можат да имаат вторична употреба. На пример, второто лице еднина може да се однесува на кое било лице, обопштено: *Ако сакаш денес да зашѿиједиш нешѿио, ѿреба да работѿиш и дење и ноќе*. Безличната форма (трето лице еднина) може да се однесува во некој контекст (на пример во дијалогот) на првото или на третото лице: *Слушаш ли шѿио ѿи се зборува?! (= Слушаш ли што ти зборувам / зборуваме?! Слушаш ли што ти зборува / зборуваат?!).*

8. Македонскиот јазик е мошне богат со глаголски форми кои покрај основното имаат и редица други, вторични употреби и значења. Таа разновидност дава широки можности за избор како на формите, со што се одбегнува едноличното, монотono повторување, така и за употребата на една иста форма со различни значења. Врз примерот на формите на сегашното време, и тоа само од несвршени глаголи, да ги илустрираме овие можности за синонимна употреба на едно глаголско време.

Покрај основното значење – да означува дејство што се совпаѓа, што е актуелно во моментот на зборувањето (актуелно сегашно време), тоа може да има и ред други значења во вторична употреба:

а) обопштена сегашност: *Со ѿдини се реновира сѿариотѿи мосѿи на Вардар.*;

б) современост/надвременост: *Пейтелотѿи ѿее, а не кокошкаѿиа. Водаѿиа врие на сѿио сѿеѿени.*;

в) повторливост: *Секое леѿио се среќаваме на Илинден.*;

г) истовременост со други дејства: *Смеѿав дека ме слушаш.*;

д) минатост: *Излеѓувам јас денеска од училишѿиѿе, а ѿред враѿиа ме чека целиотѿи клас.*;

ѓ) идност: *Од недела сѿаѿува леѿиноѿио смеѿање на времеѿио.*;

е) готовност: *Рака сѿавам в оѓан дека е наклевеѿиен.*, итн.

Формите на сегашното време од свршени глаголи, исто така, имаат повеќе вторични модални значења (желба, заповед, молба и др.).

9. Употребата на непреодните глаголи како преодни, да се дополнуваат со директен предмет, се користи како изразно средство, особено во разговорниот стил, а оттаму го преземаат и некои автори, пред сѐ од југозападниот регион на Македонија. Неколку примери за нетипична преодност на глаголите: *Ја ближи ѿриесейѿиаѿиа*. (место: Се ближи кон триесеттата.). *Со ѿолку вода ќе ѿо изѓниеш цвеќеѿио*. *Болесѿиа ѿо ѿадна во дейресѿија*. *Не ѿо крѿкај сѿиолоѿи*.

10. Начинските форми на глаголот се поизразни од временските затоа што со нив посебно доаѓа до израз ставот на говорителот кон дејството. Со голем број значења посебно се изделуваат формите на заповедниот начин, кои можеме да ги користиме дури за раскажување. Некоја заповед може да биде нијансирана, освен со интонација, на повеќе начини. Спореди: *дојди / да дојдеш / има да дојдеш / треба да дојдеш / ѝе молам, дојди / ако можеш, дојди / не дојди, ѝа ќе видиш!* и сл.

11. Во одделни случаи како мошне изразно средство може да биде и употребата на глаголските форми што служат за директно кажување (за засведочени, веродостојни дејства), а да значат прекажување. Исто така, и формите за прекажување (за незасведочени, неверодостојни дејства) во некој случај значат засведоченост. Спореди: *Колку години имаше Иван кога се ѝресели кај вас?* = *Колку години имал Иван кога се ѝреселил кај вас?* *Види, види колку бил нервозен!* = *Види, види, колку е нервозен.* *Им даде ли јадење на ѝосѝиѝе?* – *Како не ќе сум им дадел?! (= Им дадов јадење на ѝосѝиѝе).*

Задачи:

1. Во наведената строфа од народната песна *Обложил се Дамјан јунак* пронајди ги зборовите со архаични форми.

*Обложил се Дамјан јунак:
ак ѝреѝече јасно сонце,
ќе му земе брза коња;
ак ѝреѝече Дамјан јунак,
ќе му земе сонцу сесѝра,
и месецу браѝучеда!*

2. Наведените зборови можат да добијат „поетска“ форма со наставката -је. Како би гласеле тие форми?

сноѝ, клас, лисѝ, даб, ливада, ѝланина, ѝрн.

3. Кои зборови може да се членуваат со сите три членски наставки (-оѝ, -ов, -он)?

авѝомобил, браѝ, ѝрад, збор, молив, ѝожар, ѝредлоѝ, Сѝојан.

4. Кон кои придавки може да се приклучат претставките ѝри- и ѝре-:

иѝар, јужен, кожен, леден, ѝросѝ, сѝар, учен?

5. Некои придавки морфолошки се однесуваат како неменливи зборови. Наведи неколку такви придавки (од туѓо потекло) што се однесуваат на боите.

6. Која друга глаголска форма можеш да ја употребиш место заповедниот начин во следнава реченица?

Кога видов колку е часоџ, брзај, брзај, едвај сџијнав.

7. Обиди се следниве непреодни глаголи да ги употребиш како преодни:

живее, засџие, леѓне, седне.

8. Во кои од наведените реченици формите на минатото неопределено време се заменливи (синонимни) со минатото определено време?

Сум одел дури во Романија на џечалба. Кукаџа ја куџиле од некој нашинец. Ние сме зборувае џовекеџаџи за џој џроблем. Си бил некој боѓаџ селанец со џројца синови.

СИНТАКСИЧКИ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА

Синтаксата дава многу можности за различни начини на изразување на една иста содржина. Сепак, различните начини на кои ја изразуваме истата содржина не ги употребуваме во секоја ситуација, зашто ситуацијата и соговорникот го определуваат начинот на она за што сакаме да зборуваме.

Од синтаксичка гледна точка, за македонскиот стандарден јазик е карактеристично согласувањето меѓу членовите на реченицата, пред сѐ меѓу подметот и прирокот (во род, број, лице). Од друга страна, именските делови во реченицата (подметот, директниот, индиректниот и предлошкиот предмет, како и прилошката определба претставена со именка, а не со прилог) исто така го почитуваат законот на согласувањето во род и во број со именката: само некој што не го владее македонскиот стандарден јазик може да каже *важно книѓа* или *важен книѓи*!

Има три вида согласување:

1. **по форма или граматичко.** Во негови рамки водиме сметка за бројот, за родот и за лицето: *добар џисаџел, добра џисаџелка, добри џисаџели; Ние си оџидовме, а џие оџанаа.*

2. **по смисла.** Овде се јавуваат колективни именки (учиџелсџво, население, народ) и имиња на групи, на пример: „Мизар“ џприредија концерџ. Вака можеме да се изразуваме кога разговараме со другарите, но во пишувана форма, во весници и списанија, во електронските средства (радиото, телевизијата) се препорачува еднинско согласување: „Мизар“ џприреди концерџ. Сепак, има и случаи кога е, така да се каже, озаконето согласувањето по смисла, на пример, при учтиво обраќање: *Виџ сџе многу добар.* Со формата *добар* се покажува дека станува збор за обраќање кон едно лице.
3. **согласување по блискост.** Ова согласување не се протега на целата реченица. Во македонскиот јазик е обично да се каже *џриесџи и еден ден* (а не: *денови*) и покрај тоа што е јасно дека станува збор за повеќе од еден ден.

Од сите три вида согласување, извесна слобода ни дава согласувањето по смисла, зашто можеме да избереме меѓу него и граматичкото согласување, но во неслужбени околности.

Согласувањето по род во македонскиот јазик има една особеност во врска со лицата од женски пол што заземаат високи функции, или воопшто занимања што не биле обични за жените во минатото: министри, претседатели, ректори и сл. Разговорно, ние спонтано си ги употребуваме формите: *минисџерка* (но не жена на *минисџер*), *џреџседаџелка*, *реџџорка*, (*фоџџо*)*моделка*, *дизаџнерка*. Во службена употреба малку потешко се пробиваат именките од женски род, но со време и тие ќе станат обични, како и: *учиџелка*, *џејачка*, *чисџачка* и сл.

Во врска со согласувањето по број ќе се задржиме на примерот: *Ќе се разбереме ние со џебеџ*, при што под *ние* се разбира *јас и џџи*, па се добива, всушност: *Ќе се разбереме јас и џџи со џебе.* Ваквите примери се среќаваат во разговорниот функционален стил, но не се прифатени од нормата.

Во зависност од тоа кого го сметаме за поважен: вршителот на дејството или неговиот трпитељ (поднесувач), употребуваме активна или пасивна реченица: *Марко џо навреди Илија* (активна реченица), наспрема *Илија беше навреден од Марко* (пасивна реченица). Во вториот случај, во пасивната реченица дури и не мораме да го споменеме вршителот: *Конкурсоџ е расџишан*; *Изложбаџа е оџтворена*; *Оваа книџа се чиџа лесно*; *Книџаџа „Сџилски вежби“ се џродава добро.* По правило, почесто употребуваме активни реченици, но во весниците (особено во огласите) и во законите почесто се среќаваат пасивните.

Вежби и задачи:

- Определи кои природи се пасивни:
 - Изриџе на раководсѣвојѣо околу вашиѣе акци и ѣонаѣаму ѣродолжувааѣ.*
 - Повикани сѣе да ѣо ѣоѣѣшеѣе доѣвороѣ, кој сѣ ушѣе не сѣе ѣо видеде.*
 - Наѣравен ви е целодневен расѣоред да одиѣе и да ѣоѣѣшување.*
 - Пресѣанеѣе да се ѣлашиѣе дека ќе бидеѣе оѣѣуѣѣени од рабоѣа ако не ѣо ѣоѣѣшеѣе доѣвороѣ.*
- Од весникот што го купуваат твоите родители препиши по пет примери на пасивни реченици, и тоа: пасивни реченици со *се* (*Се ѣродава „Лада“*) и пасивни реченици со глаголот сум и со глаголска придавка со пасивно значење (*Украдени се ѣедесеѣ злаѣни крсѣови*).

НАДВОРЕШНОЈАЗИЧНИ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА

Надворешнојазичните изразни средства ги дополнуваат јазичните, а во извесни случаи помагаат да се изрази нешто што е спротивно на она што се кажува.

Надворешнојазичните средства се делат на **визуелни** (т.е. оние што ги примаме со сетилото за вид) и **аудитивни** (т.е. оние што ги примаме со сетилото за слух).

Визуелните надворешнојазични изразни средства се делат на графички и кинетички.

Графичките изразни средства се однесуваат на претставувањето на текстот во пишувана форма.

Знаеме дека има секакви **ракописи**, од такви што му претставуваат задоволство на читателот, до такви што претставуваат вистинско мачење да се дешифрира она што го напишало лицето. На ова место можеме само да апелираме да се внимава на ракописот, особено во писмените работи.

Графичките изразни средства се врзуваат пред сè со начинот на **печатење на определена книга**. Обично не обрнуваме особено внимание на ова, освен во случаите кога или се олеснува, или пак се отежнува читањето. Да се задржиме на учебниците:

во нив треба да бидат истакнати дефинициите, примерите да бидат отпечатени со инакви букви, а вежбите и задачите да бидат визуелно изделени од другиот текст.

Во рамките на графичките изразни средства ги вклучуваме и **интерпункциските знаци** зашто тие, покрај граматичката служба, имаат и служба на стилски средства:

1. со трите точки обележуваме испрекината или незавршена реченица;
2. со наводниците се искажува содржина спротивна на основното значење на зборот („добар“ за лош; „совесен“ за несовесен и сл.);
3. со прашалник и извичник употребени заедно може да се обележи реторичко прашање, или пак да се изрази чувство, изненадување и слично: *Овие тии се друѓари?!*
4. заградите можеме да ги употребиме, како и цртата, меѓу другото и за вметнати зборови, како и запирката: *Ова, како што е познато, се однесува на нас.*
5. Двете точки ќе ги сретнеме и во случај кога не изнесуваме туѓи зборови, туку кога се испушта некој исказан сврзник, на пример: *Знаеја: висшата сејак ќе победи*, место: *Знаеја дека висшата сејак ќе победи*.

Кинетичките визуелни средства, кои се однесуваат на различни движења, се делат на **мимика, гестови** и **растојанија при општењето**.

Мимиката, на пример насмевката, може да биде спонтанa (кога се насмевнува некое лице што се радува што гледа некое друго), а може да биде и наместена, како знак за учтивост.

Гестовите се однесуваат на движењата на телото, најчесто на рацете и обично се служиме со гестови кога не знаеме некој јазик. Сепак, треба да се каже дека има луѓе што уживаат да гестикулираат и такви што не се служат со гестови. Постојат различни видови гестови, а меѓу нив можеме да ги споменеме оние со помош на кои имитираме, на пример: возење автомобил, пукање и сл. Некои гестови се сврзани и со начинот на поздравување: ова се однесува на некои начини на поздравување познати во минатото, а сега – на поздравите во рамките на армиите.

Растојанието меѓу соговорниците при општењето, како што му кажува името, се однесува на тоа на каква оддалеченост се наоѓаат тие што општат. Има средини за кои не е обична премногу голема блискост меѓу соговорниците, а има и такви за кои оддалеченоста е знак за отсуство на желба за општење. Овде, исто така, ги вклучуваме различните видови допири: потчукнување по рамо, прегратка, бакнување или допирање со образи при поздравување итн.

Аудитивните надворешнојазични изразни средства ги опфаќаат: **изговорот на гласовите** и **интонацијата**.

Знаеме дека кога сме дома или со пријателите, не внимаваме премногу на начинот на кој ги **изговараме гласовите**, а се случува и некои гласови да испуштиме (се'а, ко'а, ш'о место сеџа, коџа, шџо). На часовите, пак, како и во други, службени ситуации, внимаваме на **изговорот** и настојуваме да не испуштаме гласови.

Интонацијата, од друга страна, придонесува една иста содржина да добие различни значења: *Дојде советничкој*. (соопштуваме); *Дојде советничкој?* (прашуваме); *Дојде советничкој!* (изразуваме некакво чувство, извикуваме).

Покрај ова, интонацијата ни служи да го истакнеме оној дел од реченицата што го сметаме за важен (т.е. да го определиме интонацискиот врв). Така, можеме да кажеме: *Советничкој ја посети нашата гимназија* (значи: советникот, а не некој друг), или *Советничкој се запозна со редовноста на наставаа во нашата гимназија* (значи: во нашата, а не во некоја друга гимназија).

Од сето ова можеме да заклучиме дека графичките изразни средства се сврзани со пишуваната форма на јазикот, а аудитивните — со говорената. Мимиката и гестовите можат да го сменат значењето на она што го кажуваме, или пак целосно да го заменат, а растојанието меѓу соговорниците при општењето зависи од обичаите што важат во определена средина.

Вежби и задачи:

1. Кој учебник го оценуваш како најдобро графички оформен?
2. Како се поздравувале некогаш пионерите?
3. Како се поздравуваат војниците и офицерите во нашата армија?
4. Какво е растојанието меѓу соговорниците кога си шепотат?
5. Каков вид општење е тепањето?
6. Изговори ги на различни начини следниве реченици:
 - (1) Данска може да ни биде пример.
 - (2) Секој ден беше како нов филм.
 - (3) Одлично се забавуваме, правиме најразлични нешта заедно.
 - (4) Јас ќе бидам водител на ова шоу.
 - (5) Од 1983 година вежбам цудо и дојдов до оној момент кога сфатив дека сум го постигнал максимумот во ова боречка вештина.
 - (6) За мене секое ново устројење е висинско чудо, мистерија.

ФУНКЦИОНАЛНО РАСЛОЈУВАЊЕ НА ЈАЗИКОТ: ФУНКЦИОНАЛНИ СТИЛОВИ

Постојат различни видови стилистика. Меѓу другите, можеме да ги споменеме следните видови:

1. **описна стилистика** или **стилистика на изразот (на јазикот)**. Во нејзини рамки се разгледуваат особеностите при употребата на гласовите, потоа при употребата на одделните форми (од областа на морфологијата) и на одделните изрази и реченици (од областа на синтаксата), како и особеностите на употребените зборови и сл.
2. **литературна** или **генетска стилистика**, во чии рамки проучувачите настојуваат да ги приближат уметничката литература и науката за јазикот.
3. **нормативна стилистика**, која ги донесува основните барања за добар стил: јасност, прецизност, стегнатост, динамичност итн.

Во овој учебник се задржуваме на **функционалната стилистика**, која се однесува пред сè на **функционалните стилови**. Како што беше кажано неколку пати, во различни ситуации на општење употребуваме различни зборови, па и различни комбинации меѓу зборовите. Во различни области од општествениот живот: во администрацијата, во политиката, во одделните науки, во образованието, во средствата за јавно општење, во секојдневни ситуации (дома, на концерт, на спортски натпревар, на улица и сл.), јазичниот израз многу се разликува. Така се добиваат функционалните стилови, кои зависат пред сè од ситуацијата во која се употребува јазикот, од ситуацијата во која се општи со јазични средства.

Функционалниот стил претставува начин на употреба на јазикот во определени услови на јазично општење (комуникација). Тргувајќи од конкретната ситуација, од целта што си ја поставуваме, а во зависност од нашето владеење на јазикот, избираме такви зборови и изрази што ги сметаме за соодветни токму за таа ситуација.

Функционалниот стил ги има следниве особености:

1. Како најважна се јавува областа во која се одвива општењето: политика, администрација, наука, образование, секојдневие и сл.
2. Важно е исто така во какви услови се одвива општењето: дали станува збор за службено или за неслужбено (неофицијално) општење.

3. Функционалниот стил може да се пројави во пишувана или во говорена форма.
4. Функционалниот стил има определена функција и ги задоволува потребите за општење на секој член на една говорна заедница.
5. Нема остри граници меѓу одделните функционални стилови.
6. Во различните функционални стилови има различна застапеност на некои видови зборови (повеќе именки или повеќе глаголи, повеќе апстрактни или повеќе конкретни зборови и сл.).
7. Функционалните стилови имаат свој развој, зашто го следат развојот на општеството и го одразуваат.

Секој исказ и секој текст носат пред сè содржина, даваат информација за нешто, а со тоа уште информираат дали е исказот или текстот во согласност со македонскиот стандарден јазик, или пак не е, па може да се работи за:

- дијалектен израз;
- жаргон (ваков јазичен израз употребуваат спортистите, музичарите, лекарите, бизнисмените и др.);
- сленг (го употребуваат младите, за кои е карактеристична играта со јазикот);
- арго (таен јазик на некои асоцијални групи, како: крадци, токсикомани и сл.).

Секој исказ и секој текст припаѓа на определен функционален стил, а дополнително добиваме информација за неговата стилистичка и за неговата естетска вредност (ова особено се однесува на текстовите од уметничката литература).

Разгледуваме пет функционални стилови:

- **разговорен,**
- **уметничколитературен,**
- **публицистички,**
- **административен,**
- **научен.**

Покрај овие функционални стилови има и функционалностилски комплекси, како: **религиски** и **воен**, а има и меѓустилови, во кои се вклучени: **рекламите**, **мемоарите**, **сценаријата** и сл.

Вежби и задачи:

1. Наведи еден збор или израз што го употребуваш кога нешто воопшто не ти се допаѓа.
2. Како зборуваат твојата баба и твојот дедо? Дали зборуваат на дијалект и кој е тој?
3. Наведи го името на македонски писател што ти оставил најсилен впечаток.
4. На кој функционалностилски комплекс му припаѓаат зборовите и изразите: *божомладенец, возљубени чеда во Госџода, малOVERНИЦИ?*
5. Какви зборови и изрази превладуваат во јазикот на спортистите, пред сè на кошаркарите?

РАЗГОВОРЕН ФУНКЦИОНАЛЕН СТИЛ

Сите што зборуваат на јазикот што им е прв, што го научиле од мали – го владеат и го употребуваат **разговорниот функционален стил**.

Разговорниот функционален стил се однесува на употребата на јазикот во неслужбено (неофицијално) општење, а тоа значи: дома, на училиште кога не сме на час, на концерти, на спортски натпревари, на јавни места и слично. Дома, се разбира, општите со своите најблиски, на училиште – со своите другари, а на јавни места може да се случи да зборуваме и со непознати.

Како што му кажува името, во разговорниот функционален стил превладува говорената форма на јазикот, но ја среќаваме и пишуваната форма – во приватните, личните писма.

Дури и еден неписмен или недоволно писмен зборувач, зборувач што не прочитал ниедна книга, може на својот јазик да ги изрази своите потреби, па и своите чувства. Од друга страна, има луѓе што и во разговорниот функционален стил се изразуваат, барем понекогаш, како да читаат од книга.

Разговорниот функционален стил има неколку особености:

1. Во говорената форма соговорникот е физички присутен, а во пишуваната (во писмата) соговорникот е присутен во мислите на тој што го пишува писмото.

2. Има работи што не мораат да бидат кажани затоа што се јасни од говорната ситуација или (во писмата) од заедничките искуства, па затоа можеме да зборуваме за економичност на изразот: *Каде? – Дома!* Покрај тоа, кога општат блиски или другари, можни се алузии на нешто што се случило, или пак на некого во врска со кого имаме заеднички искуства.
3. Важен е односот меѓу соговорниците: во текот на општењето доаѓа до израз меѓусебната симпатија или антипатија, желбата за покажување надмоќ, потценувачкиот однос и сл. Би било добро да се однесуваме малку поучливо меѓу себе.
4. Без оглед на тоа каква цел си поставил некој од соговорниците, поради различните реакции, исказот се оформува во текот на општењето, спонтано и неподготвено.
5. Ослободени од ограничувањата што ги носи службеното општење, соговорниците си дозволуваат слобода да употребуваат зборови со кои ги изразуваат своите чувства, па доаѓа до израз: хумор, иронија, сатира.
6. Разговорниот функционален стил не е озаконет како што е стандардниот јазик, но тој си има свои правила, свои зборови, свои ситуации, а најдобар судија е соговорникот.

Јазични особености на разговорниот функционален стил:

1. Во рамките на разговорниот функционален стил не водиме многу сметка за изговорот на гласовите, па се забележува нивно губење (елизија): *м' инџереси́ра, мо'еиш, к' идеме* и сл. За овој функционален стил е важна интонацијата, зашто со неа може да се истакне зборот што ни е важен, а може да се даде и информација спротивна од она што се кажува, на пример: *Добри сѐ ми вие!* (во зависност од интонацијата можеме да заклучиме дали мисли говорното лице така како што зборува, или пак го мисли спротивното).
2. Во поглед на составот на зборовите што ги употребуваме во рамките на овој функционален стил, може да се каже дека превладуваат неутрални зборови од секојдневниот живот, како и зборови што не се прифатени од нормата, а за кои има соодветници, на пример: *мерак, муабейѝ, сабајле, кеф* и сл.

3. Во овој функционален стил ги среќаваме суфиксите:
 -ција/-чија (со кој најчесто карактеризираме некогo: *муфџеџија*);
 -ара (кој не е прифатен од нормата, но бројот на именките со овој суфикс постојано расте: *печинара, лебара, сендвичара* и сл.).
4. Во овој функционален стил се вршат и скратувања, како *маџурска* (место *маџурска вечер*), а со едно име се означува и предметот, и часот, и професорот: *Маџемаџика исџрашува; Хемија џубиме*.
5. Кај именките среќаваме множински форми обични за македонскиот јазик, а не такви што ги препорачала нормата, на пример: *цеде – цедиња*, како и еднински форми од именки што се јавуваат само во множина: *фармерка*.
6. Кај глаголите внимание привлекува употребата на глаголската именка на местото на глаголски прирок: *Јас качување на клуџа, џубење рамноџежа и џаѓање на земја*.
7. Во врска со формите на личните заменки, се забележува употребата на конструкцијата: *Ќе се разбереме ние со џебе* (кога станува збор за двајца, а ние значи: *јас и џи*), или: *Пијеме кафе со Мира* (= *Јас и Мира со Мира*).
8. Често се употребува етичкиот датив: *Во неделата сме џи оџишле во селоџо на дедо ми. Шџо ќе видиш? Пусџелија!*
9. Како една од особеностите на овој функционален стил можеме да го сметаме и удвојувањето на информацијата за присвојност: *Дедо ми мој не сака да живее во џаа пусџелија*.
10. Кај показните заменки како особеност се јавува двојната определеност: *Ова џофесорџе еџиен се занесоа со оџенкиџе!*
11. Кај сврзниците се забележува употреба на нестандартните, преземени од српскиот јазик: *али* (но, ама); *неџо* (туку, ами); *џошџо* (бидејќи); *чим* (штом); *џака да* (така што).
12. Се забележува и удвојување на сврзниците: *а додека; џа џака да; но меџуџоа*.
13. Од областа на синтаксата има неколку конструкции што се среќаваат често во овој функционален стил:
 - извични реченици: *Ама џлуџосџ кажа!*
 - конструкции од типот: *Да знам – не знам, ама можам да џрашам; Како џџо беше бесен, сџе џи исџоџеџа; Од џџо бев изморен, не можев да сџанам*.

Наведуваме неколку примери:

Пример 1:

...сум го забораил имејто на Јайонецот, иначе многу е познат во светот... Една недела во Швајцарија, една таму, една ваму... нон-стоп нешто прави... Да. Кензо Танџе... И сеа они... им го направила проектот, знаеш... Имал само три дена... тука да остане... Пред тоа им го изработил проектот, им го дал... И, ми кажуваа еден... постојар дечко од мене, другар... Мислам досега постојар... кога он... учел во Градежно, отишле на пракса на железничка... Вика, „Работай работниците ... носат – вика – градат... и зема еден Јайонец со нив работи – вика – облечен парцали целиот, цигли носи, се килави – вика – одвај оди... Бе, кој е овој – вика – овдека? Тој е – вика – инженерот што ја планирал – вика – што цела конструкција што ја направила!“ „Не зафркавај!“ „Да, бе!“ „Па што работи тука?“ „Принцип!“ Работи со работниците! Мислам, најинтересни физички работи. А он, мислам, можеш да замислиш кој мозок го има за градежништво. Ти за да ја направиш ова железничка треба... барем...на нешто некој специјален сили да предвидиш кои дејствуваат врз ова железничка... Возови, невреме, земјотрес, многу, многу, нели, работи...така да...што сакам да ти кажам!...Првобитниот план, да речеме, на железничката... тоа е фантазија, бе! Фантазија буквално... Тоа коа би било така... тоа најубава во Европа би била. Нема вистина во Европа, прва во Европа е ова... Само парите што биле дадени за неа... се во непознат правец исчезнаа... сфаќаш... Само ја направила конструкцијата и ништо повеќе...

Пример 2:

Б. Ние сме веќе цунџла!

Х. Скојје е сепак уште мирен град.

В. Да! У однос на ... на тоа, Њујорк, таму... ние сме...

А. А бе злеј, слушај! Единствено човек од нешто што треба да се илаши е човек!... Од ништо друго... Пошто долго сум со ова, со природа што се бавам, со такви работи, ништо не ме напаса без... без потреба... освен павијани, јагуари и змија сорукуку.

В. Па не знам кој рече, еден философ вика „Чоекој ѝи е ... един-сѝвено живојно шѝо убива од забава...а ниѝи едно живојно не убива од забава, неѝо заѝо шѝо ѝреба да ѝреживее.“

А. Не, има! ...Има. Сеа ќе ѝи кажам шо убива... Јаѝуар убива од забава... Само крвѝа к' исѝие и ќе си оѝиде.

Г. Ама друѝо е, крвѝа му ѝреба неѝо...

В. Луѝеѝо ѝо ѝрааѝ ѝрадоѝ, мислам, луѝе шѝо живеаѝ у ѝрадоѝ... ѝоа е... ѝоа е самиоѝ ѝрад, ѝоа е душаѝа... Ти ѝрѝни се, мислам, нека се ѝрѝнаѝ сиѝе жиѝели од Скоѝјево, да нема никој, нема никој да ѝрља, нема никој нишѝо да ѝраи, нема заѝадување, нема коли...

А. Е, да ѝо видиш ѝаркоѝ за иљаду ѝодини, никој да не ѝо фаќа, шо ќе најраи, шума ќе сѝане...

Пример 3:

Иначе, сеѝа младежов ѝо кафѝи одиѝ. Тамо дури сѝијаѝ, до сабајле. Од вечер, до сабајле. Јас не знам ѝоа... Ние излеѝувавме на корзо, имавме улица, на корзо, ќе си куѝевме семчиња, некој некоја боза ќе исѝиеше или сладолед и ѝоа беше. Ќе се сѝемнеше, девојчињаѝа не 'и ѝушѝаа од дома ѝоѝаѝ. Со некој браѝ ако ѝо ѝушѝеа. Карање, не може да осѝане доцна; или ќе му 'а заѝвори враѝаѝа, нема кај д' оди. Меѝуѝоа, сеа с' изменија рабоѝиѝе. Ние на корзо ќе се ѝледавме, ќе шеѝаме, ѝо два сааѝа, ѝри. Да заврши корзоѝо. Ко ќе се смрачи, ќе си одиме секој дома. Ни кафана, ни не знам каде. Тоа боже сачувај! Или да се ѝиетѝ или нешѝо... Тоа немало врска.

Пример 4:

Во куќаѝа наша имаше ред и бевме мноѝу деца. Мајка ми не беше ѝолку сѝособна да не научи нешѝо, баба ми ѝојќе беше со нас. Викаше: „Бабин вака, бабин ѝака...“ Мајка ми, немаше машини за ѝерење, само да ѝере и само да ѝоѝви, зашѝо и баба ми и ѝаѝко ми – деветѝ души бефме. И си имаше ред: ко ќе дојдевме за ручек, ќе си седневме, ќе се ѝрекрсѝевме, ѝаѝко ми ќе ѝочнеше да јаде и ѝосле ние сиѝе. Ко ќе имаше некој ѝолем ѝразник, ќе одевме кај друѝарки. Ама сиѝе не не ѝушѝаше – ѝоѝолемѝе,

Ко ќе дојдеме дома, мајка ми гојов ручекој, ќе не собереи сије,
ама ние ќе чекавме шајко ми да седне, јрвин шајко ми да земе да касне,
ја после сије ние деца да каснеме.

(4) *Како си?*

УМЕТНИЧКОЛИТЕРАТУРЕН ФУНКЦИОНАЛЕН СТИЛ

Уметничколитературниот функционален стил е збир од различни начини за убаво изразување и за сликовито претставување на стварноста со помош на јазични средства.

Тој се одликува со широк избор, со слобода на поврзување и со творечка обработка на јазичните средства. Исто така, тој се остварува преку множество лични начини на искажување определени теми и содржини и вклучува во себе голем број изразни разновидности со кои се постигнува соодветна естетска вредност.

Уметничколитературниот стил е особеност на уметничколитературните дела (епските, лирските, драмските) и е обусловен од односот **литературен творец (писател, поет) – литературно дело – читател**. Овој стил го употребуваат писателите во своите литературни дела, па неговите особености зависат од повеќе фактори, и тоа: од вештината на авторите за уметничко творење со помош на јазични средства, од темата на литературното дело и од неговата содржина, од структурата на делото и од неговата композиција, како и од читателите за кои е наменето делото. Притоа, изборот, поврзувањето и обработката на јазичните средства во едно литературно дело се изразито функционални.

Секој автор, по правило, има сопствен, личен, начин на изразување и на сликовито претставување на стварноста, при што се потпира врз општонародниот јазик како основа за широк избор на јазични средства и на можности за нивно поврзување. Тоа може да се разгледува и на историски план, при што го имаме предвид односот на писателите спрема јазикот на народното творештво, како и спрема јазикот на средновековната литература, но и на современ план, при што го имаме предвид односот спрема стандардниот јазик во сите области на употреба. За да го оформи делото и за да ја оствари својата творечка цел, писателот ги одбира токму оние јазични средства од општонародниот јазик со кои најдобро ќе може да ја искаже темата и да ја претстави содржината. Така, на пример, ако обработува тема од македонската историја, писателот вклучува историска лексика која не е вообичаена за современиот македонски јазик; ако обработува тема поврзана за определена средина, вклучува дијалектна лексика од соодветниот говор; ако обработува, пак, тема од современиот живот, вклучува современа лексика. Изборот на јазичните средства, особено на лексичките, исто така, е во тесна врска со содржината на делото и со ликовите кои се предмет на литературна обработка.

Од друга страна, токму овој стил преку јазичниот израз на писателите врши мошне силно влијание врз општонародниот јазик.

Личниот стил на писателите е во тесна врска со општонародниот јазик, па според оваа врска можеме да зборуваме за одделен уметничколитературен функционален стил наспрема другите функционални стилови.

Во согласност со темата и со содржината на уметничкото дело овој стил е во постојан однос со другите функционални стилови, особено со разговорниот, преку творечкиот однос на авторите спрема воспоставените модели на раскажување и на опишување и спрема разговорните форми на општење во народниот јазик. Исто така, ако се обработуваат теми и ликови од различни области на човековите дејности (на пример: науката, политиката итн.), во литературното дело ќе се воспостави творечки однос и со другите функционални стилови (научниот, публицистичкиот, административниот).

Притоа, за разлика од другите функционални стилови, во кои превладува комуникативната и содржинската функција, во уметничколитературниот стил превладува естетската функција над комуникативната, како и емотивната (експресивната) над содржинската. Притоа, естетската функција е во директна зависност од творечките замисли на авторот, а емотивната (експресивната) од неговиот творечкиот однос кон темата и содржината на делото.

Уметничколитературниот е изразито функционален и изразито експресивен стил.

Тој се одликува со голем број особености кои произлегуваат од функционалната и од експресивната употреба на јазичните средства во литературните дела. Тоа се огледува преку употребата на јазични средства од сите рамништа на јазикот како систем од знаци, и тоа:

- од рамништето на гласовите, преку постигнување соодветна звучност и соодветен ритам на искажувањето;

- од рамништето на зборовите, и од гледна точка на формата, преку употреба на разновидни граматички категории и форми, и од гледна точка на значењето, преку употреба и развивање на повеќезначноста на зборовите и на граматичките форми;

- од рамништето на речениците, преку употреба на различните изразни можности за комбинирање на зборовите во реченици.

Притоа, особено доаѓа до израз експресивната употреба на јазичните средства како фразеологизми, и особено како стилски фигури.

Секое уметничко дело, всушност, претставува одделна творечки организирана целина со сопствена структура во која на оригинален начин се вклопени особеностите на уметничколитературниот стил.

Тоа во голема мера придонесува за зацврстување и за развивање на јазикот како систем од знаци преку употреба на сите расположливи јазични средства во

уметничколитературните дела и претставува цврста основа за творење не само во литературата туку и во други уметности (филмот, мултимедијалните уметности и слично) кои се составен дел од современиот начин на човековото живеење и општење.

Задачи:

Преку одговор на поставените прашања за извадоци од одделни литературни дела (роман, песна, драмски текст), определи го личниот, авторскиот, начин на изразување и на сликовитото претставување на стварноста преку изборот, поврзувањето и обработката на јазичните средства во следните уметничколитературни текстови:

1. Роман:

Ми го одредија за другар во стројот. Проклет да бидам, другар од стројот. Ме задолжија со него, ми го натоварија на врат. Секој примерен беше задолжен со по еден таков лош другар во стројот. Реков примерен, проклет да бидам, заради тој збор за малку да го замразам целиот свет. Примерен другар, примерен пионер, примерен скоевец, примерен градител. Примерен, што уште не, проклет да бидам, примерен серко. Но таков беше редот, се колнам.

Беше пролетта 1946 година, првата пролет по војната. Оттогаш сигурно поминале илјада години. Си спомнувам само толку, фати лошо време, снег. Фуртуна. Голема снежна бура се спушти над земјата и сите дрвја што беа цутени ги претвори во мраз, во бело. И се одеднаш молкна, се изгубија прекрасните и безбројни звуци на штотуку почнатата пролет, ништо, ништо не остана од таа убава, силна светлост. Мраз. За тоа со сигурност се секавам зашто имав кратки пролетни панталонки сошпиени од шарено италијанско ќебе. Снегот беше висок, до појас. Сè, сè тој имаше згмечено, покриено.

(Ж. Чинго, *Голема ѝа вода*)

- а. Дали има форми од сите зборовни групи во македонскиот јазик (именки, придавки, глаголи, модални зборови...)?
- б. Дали се употребуваат различните можности за комбинирање на зборовите во реченицата (во активни и во пасивни реченици, во прости и во сложени реченици, во реченични еквиваленти итн.)?

в. Кои зборови особено одговараат на темата и на содржината на делото, како и на времето во кое се случуваат настаните? Каква е нивната застапеност?

г. Издвој примери за фразеологизми, фигури (повторувања, алитерација) и тропи (иронија, хипербола).

д. Кои особености на јазикот како систем од знаци доаѓаат до израз (синонимија, антонимија)?

ѓ. Кои особености на други стилови (на пример, на употреба на вулгаризми во разговорниот стил) се среќаваат во текстот?

2. Песна:

СТЕРНА

Ами моите стари зер не се плашат од Стерна што ја правел Марко Крале под Маркови кули, и што ја затнал водата со не знам колку арари со бубаќ и ковани со бруќе колку еден аршин големи, та ја затнал водата и го куртулисал Прилепското Поле да не стане како Охридското Езеро. (М. Цепенков)

Ја затнав Стерната со бубаќ,
со партали,
со песочиште, со чакалиште,
со камења, со карпи,
што ги натрунав на дувлото – да крепат.

Беше заден час!

Сонот ми скипна.
Во ни една доба
сум одел да наслушнам како приидува водата,
како гргори, јачи, и зајачува под земи,
се лути некому
– а не го разбираш зборот –
се токми да излезе
како сура мечка од пештера,
да потера лов.
Ноќе.

(Бл. Конески, *Стерна*)

а. Зборувај за односот кон народното творештво на поетот. Објасни ја врската меѓу цитатот од Марко Цепенков и песната на Бл. Конески, како и употребата на јазичните средства од народното творештво во современата поезија.

б. Препознај ги и објасни ги архаизмите, како и дијалектната лексика во текстот.

в. Определи ја експресивната лексика (аугментативите).

г. Коментирај ја функционалноста на стилските фигури (метафората, споредбата, персонификацијата, алитерацијата, градацијата) во песната.

3. Драмски текстови:

Неда: Иване, Иване.

Иван (Влегува. Уплашен е, постојано се обрнува. Сосем не е оној Иван од почетокот на пиесата.)

Неда: Иване, мили. (Му се фрла во прегратка, сета се впира во него.)

Иван: Пссст. Чекај.

Неда: Нема никој. Спијат.

Иван: Каде е Фезлиев?

Неда: Во кујната. Јаде. Пијан е.

Иван: Пссст. (Проверува и самиот. Се враќа.)

Неда (Повторно ја бара неговата прегратка, но Иван ја отклонува.)

Иван: А сега, оди си.

Неда: Иване, мили. Не оставај ме сама. Ќе се збудалам. Иване, што станува ова со нас?

Иван: Ништо. Тероризмот не може без овие работи. (Ја повлекува напред и со шепот.) Зар ти мислиш дека јас немам очи и дека не гледам што станува и каде сме? И дека сега оваа глутница што вие околу нас не ми е дојдена преку глава? Не, мила моја. Јас само чекам времињата да се смират, ќе појдам во Америка и не ќе сакам веќе да знам ниту за Луков, ниту за сета оваа вресканица што ја крчиме на дребно како борба за Македонија. Треба да се издржи, мила. Само уште малку да се издржи. Треба да се верува дури и во невозможно, да се нема ни очи ни мисла за ништо и од сета оваа луѓа да се излезе со глава на рамениците. Не гледај ме така, ти се молам. Премногу крв имам на себе за да можам сега, токму во овој момент, да се откинам од нив. Тие би ме убиле, без премислување. Верувај ми.

(К. Чашуле, Црнила)

а. Проследи ја употребата на прашалните и на исказните реченици во дијалогот меѓу Неда и Иван.

б. Објасни ја употребата на граматичките категории (време, начин, лице), како и употребата на соодветните форми (идно време, можен начин, лични заменки и слично).

в. Препознај ги особеностите на разговорниот стил во дијалогот (обраќањето, елиптичниот начин на изразување), но и на другите стилови (начинот на објаснување на ситуацијата во Македонија во тоа време).

г. Каде превладуваат тропите, во дијалогот или во подолгиот монолог? Зошто?

ПУБЛИЦИСТИЧКИ ФУНКЦИОНАЛЕН СТИЛ

Публицистичкиот функционален стил е вид општење во чии рамки редакциите на весниците, на радиостаниците и на телевизиските канали, како и одделни автори – ги информираат читателите, слушателите и гледачите за сегашни или за минати настани оценети како важни или интересни.

Публицистичкиот функционален стил се дели на следниве потстилови:

- **новинарски**
- **монографско-публицистички.**

Монографско-публицистичкиот потстил се однесува на книги посветени на определени историски личности или на определени настани од историјата; станува збор, на пример за: Гоце Делчев, гемициите, балканските војни, современите војни на територијата на поранешна Југославија, македонската економска и политичка емиграција во прекуокеанските и во европските држави и сл. Значи, станува збор за личности и за настани што се случиле во минатото кај нас и надвор од нашава држава, така што не се дозволени отстапувања од историските податоци, но се дозволува нивно различно толкување, во зависност од ставот на авторот на текстот. Настаните, сепак, можат да бидат предадени со извесни дополнувања од белетристички карактер, но основните, историските податоци мораат да бидат точни.

Новинарскиот потстил на публицистичкиот функционален стил се однесува на **печатот, радиото и телевизијата**. Овие средства за јавно општење, или поточно

– за масовно информирање – им донесуваат на читателите, на слушателите и на гледачите најнови вести од областа на внатрешната и на надворешната политика, од областа на економијата, на културата, на спортот, а исто така настојуваат и да ги забавуваат.

Овој потстил се одликува со две форми: **пишувана** и **говорена**. Пишуваната форма е основна, затоа што ја среќаваме не само во весниците туку и на радиото и на телевизијата, особено во емисиите посветени на вестите.

Основни особености на овој потстил се: **информативната** и **поттикнувачката**. Како што беше речено, читателите, слушателите и гледачите треба да бидат информирани за настаните кај нас и во светот. Со изборот на информациите, како и со коментарите, овие средства за јавно информирање можат да влијаат на јавното мислење во нашава средина, да создаваат симпатични и не многу симпатични политичари и воопшто јавни личности, а понекогаш и да поттикнуваат на некакво дејствување. Сето ова се должи на политиката на редакциите.

Новинарскиот потстил располага со следниве **родови**:

- **информативен** (се пројавува како: вест, соопштение, интервју);
- **аналитички** (го среќаваме во: уводници, коментари, прикази, рецензии, критики, полемики);
- **белетристички** (најмногу се пројавува во репортажи);
- **енигматски** (во крстозбори, ребуси).

Некои автори во рамките на овој потстил го вклучуваат и **стрипот** затоа што го среќаваме во некои весници. Има различни видови стрипови, и тоа: политички, образовен, информативен, стрип во кој се претставуваат дела од уметничката литература, репортажен, рекламен, а се среќаваат и стрипувани романи. Поради тоа е подобро да се каже дека стрипот може да се јави во скоро сите функционални стилови освен во разговорниот.

Ние денес имаме голем број **дневни весници**, уште повеќе **списанија**, голем број **радиостаници** и помал број **телевизиски канали**. Сите имаат своја уредувачка политика, а приватните средства за јавно информирање настојуваат да се изборат за колку што е можно поширок круг читатели, слушатели или гледачи. Бројот на рекламите и огласите што се печатат или се емитуваат ја покажува популарноста на определен весник, списание, радиостаница или телевизиски канал. Се случува (во дневниот печат) рекламите и огласите да го надминат обемот на другите прилози.

Дали има предност некое од средствата за јавно информирање?

Секое одделно си има свои особености.

Радиото можеме да го слушаме и притоа да работиме нешто друго.

На текстовите објавени во **весниците** и во **списанијата** можеме да им се навраќаме повеќе пати.

Најпопуларно средство за јавно информирање, но и за забава е **телевизијата** зашто го окупира вниманието на гледачот и со збор и со живи слики.

Во последно време се случува здружување меѓу весник и телевизиски канал, така што тие си помагаат во борбата за читатели и за гледачи.

Работата во редакциите на средствата за јавно информирање е динамична: весниците, радиостаниците и телевизиските канали настојуваат да ги објават најновите вести. Ова им е полесно на радиостаниците и на телевизиските канали зашто можат да ја прекинат програмата и да ја соопштат веста. Динамичноста во работата на редакциите се одразува на начинот на кој се оформуваат вестите: се забележува дека прилозите се прават по определен образец и со голем број клишеа. Ова особено важи за прилозите од областа на дневната политика, на пример: *Во еднодневна ѝосеѝа на нашава држава доѝаѝува висока делегација. Во ѝекоѝа на ѝосеѝаѝа беа разменети мислења за досегаѝнаѝа соработка. Разговориѝе се водеа во ѝриѝаѝелска аѝмосфера.*

Со голем број клишеа особено се одликуваат прилозите од областа на спортот, на пример: *жесѝок судир на ѝинови; ѝредизвика висѝинска еруѝиѝа од воодушевување; вулкан на ѝрибиѝиѝе; најѝревароѝ беше фер и корекѝен; ѝосѝиѝгнаа сигурна, висока и убедлива ѝобеда; ѝој беше висѝински јунак на најѝревароѝ итн.*

Фразеолошките изрази се исто така многу застапени во новинарскиот потстил. Ги има од различни видови, почнувајќи од разговорните (*бере ѝајле; ѝо обра босѝаноѝ; сѝрав лозје чува*), преку фразеолошките изрази од книжевен произлез (*јаболко на раздороѝ; одење ѝо макиѝе; ѝројански коњ*), сѐ до неутралните (*од ѝрва рака; излезе во ѝресреѝ; во секој ѝоѓлед; ѝо секоја цена*). Новинарите многу често ги приспособуваат фразеолошките изрази според содржината на прилогот, на пример наспрема: *шоуѝо мора да ѝродолжи – шоуѝо не мора да ѝродолжи; наспрема: иѝри без ѝраниѝи – иѝри со ѝраниѝиѝе; наспрема: дојдов, видов, ѝобедив – дојдов, видов и ѝобеѓнав итн.*

Во поглед на јазичниот израз, во новинарскиот потстил треба да биде застапен стандардниот јазик, макар што се забележува извесна слобода во употребата на јазикот, особено во забавните прилози.

Од општите особености можеме да споменеме дека во овој потстил се употребуваат најновите зборови и изрази, како: *транзиција*; *приватизација*; *партиски плурализам* и сл. Со оглед на популарноста и на ширењето на англискиот јазик во светот (процес на глобализација), се прифаќаат голем број заемки од овој јазик: *сценд-бај аранжман*; *лоби групи*; *офис дејо* и сл. Покрај ова, под влијание на англискиот јазик, се случуваат и промени во значењето на одделни зборови: *сикер* не е веќе само оној што ги кажува вестите туку сега сè повеќе се употребува за претседателот на Собранието, а *интервју* не е само разговор со некоја истакната личност туку и разговор за примање на работа.

Зборовниот состав на новинарскиот потстил е променлив. Покрај најновите зборови, фразеолошките изрази и заемките од англискиот јазик, се употребуваат и зборови од разговорниот функционален стил, како: *рушвейи; кодои; душман; есаи* и сл.

Особено место во средствата за јавно информирање имаат **рекламите**. Радиостаниците се служат со звучни ефекти, а телевизиските канали пред сè со живи слики. Во весниците може да се прочита: *OSIS ЗА ДА ГИ ОСВОИТЕ МОДНИТЕ СТАЈЛИНГ ТРЕНДОВИ ПРЕД СИТЕ*; *Суџеравиџомобили со суџерцени!*; *И вредни и дарежливи*; *Посиџојати џовеќе начини да ја џочувсиџуватиџе џриродаџиџа*; *Немој да ме викаш бејби!* итн. Во рекламите вистината е на втор план: сè е *нај*, *нај*, или *суџер*, или дава можност да се добие нешто големо за мали пари, или пак да се биде пред другите и сл. Целта е да се продаде производот или услугата.

Огласите, од друга страна, непосредно го одразуваат начинот на живот во една средина. За разлика од огласите од времето кога заврши Втората светска војна, кога се бараа исчезнати лица, сега се бараат и се нудат резиденции за дипломатски службеници, се заменуваат станovi, се продаваат стари возила, се нуди електронска опрема, а има и огласи што нудат држење часови по определени предмети (најмногу по математика, а потоа доаѓаат странските јазици: германски, италијански, англиски). Во огласите за настава по македонски јазик се наведува, меѓу другото: *ѱишувам сосѱави, класичен осврѱј кон деловѱо, обрабoѱка на дело и ликови.*

Средствата за јавно информирање се дел од нашето секојдневие, ги одразуваат состојбите во општеството и во политиката, го одразуваат начинот на живот во определена средина, како и интересирањата на членовите на таа средина.

Во продолжение даваме неколку примери од весниците и од списанијата.

Пример за **вест**:

Надслов: *Сиоред проґнозиите на Уйравата за хидрометеоролошки работи, следува период на голем студ*

Наслов: *ЦЕЛА ИДНА НЕДЕЛА ТЕМПЕРАТУРИ ПОД НУЛАТА*

Поднаслов: *Силниот ветер во Гевгелиско криеше електрични бандери*

Текст: *Студениот воздушен бран што ја зафати земјава придонесе во шекот на вчерашната ноќ температурите во целата земја да бидат исклучително ниски и под нулата. Најниската температура беше измерена во Маврово, каде што се регистрирани минус дваесет Целзиусови степен. Во Битола беа измерени минус 17, во Крайово минус 16, а во Крива Паланка, Охрид и Дебар минус 13 степен. Во Скопје најниската температура во шекот на вчерашната ноќ изнесувае минус 7 степен. Како што информираат од УХМР, и во шекот на викендов земјава ќе биде под влијание на студениот бран, кој ќе придонесе утринските и дневните температури да бидат под нулата.*

Пример за **вест од областа на електронската музика**:

Наслов: *МУЗИЧКИ СЕТ НА ЛЕГЕНДАТА ЛОРЕН ГАРНИЕ*

Во еден познат лондонски ноќен клуб, со свој осумчасовен сет се презентира една од легендите на современата електронска музика, Лорен Гарние. Се работи за француски диџеј, продуцент и пред сè музичар што е ресектиран од кралевите на техно-музиката од Дејтроит, со којшто има воспоставено добра соработка. Ова презентиравање на Гарние покажа дека се работи за иновативен и необичен диџеј-сет. Зајочна со неговото преизнајлив текхаус и техно-сил, за одвреме-навреме да изненади со хип-хоп, реге, фанки бит.

Пример за **интервју**:

Наслов: *УРБАНА ПРИКАЗНА ИЗЛЕЗЕНА ОД МАТУРСКО ТАБЛО*

Нашата соговорничка, режисерката Маја Младеновска најправи обид на едно место да собере барем дел од луѓето со кои мајурингала пред десет години и штој собир да го документира.

– Од каде идејата за ваков личен документарен филм?

- Долго време сакав да направам некој ведар документарец со секојдневна тема... Во овој момент идејата за мапурањето по една декада беше најдобра. Се уште одржувам контакти со единаесетина-дваесет друзари, со кои мапурирав пред десет години.

– За што раскажуваш во твојот документарец?

- Направив приказна за природниот развој на една генерација, без никакви интервенции од моја страна: јас само набљудував еден ден од нивниот живот. Во документарецот ми кажуваат колку им се исполниле очекувањата и колку се далеку од нив. Излезе еден многу нормален урбан производ. Снимив единаесет приказни. Ликовите се различни, но интересни. Тие раскажуваат како се развивале како личности по мапурањето, споменувајќи ги најбитните моменти: образование, вработување, брак, мајчинство, папувања... Документарецот ќе трае половина час. Ќе биде динамичен, нема да исфрлам ниеден лик, секој ќе има по минута-две.

Пример за **коментар**:

Наслов: БИЗНИСМЕНИ БЕЗ ИДЕЈА

Десетинци милиони евра странски кредити лежат неискористени додека македонското стопанство илаче за финансиска помош. Огромна сума пари се под перница и кај македонските граѓани во период кога Македонија е на последно место според инвестициите. Домашните банки ги чуваат парите во странство за да живеат од камати бидејќи не им се исплаќа да ги иласираат средствата како кредити во стопанството.

Домашните бизнисмени не знаат да направат профитабилен проект што ќе повлече пари од меѓународните заеми на меѓународните финансиски институции или од банките во земјава. Странските кредитори во никој случај не даваат кредити со кои ќе се финансира редовното работење на малите и на средните претпријатија, бидејќи немаат гаранција оти ќе ги вратат средствата. А стопанствениците најмногу бараат заеми поокму за да ги покријат долговите, да им обезбедат илоти на вработените, да свршат уште некој дојолнителен бизнис. И тоа поворно се во була.

Помеѓу нив има и многу илїо сакаат да земаат кредити со намера никогаши да не го враќаат. Таквите „проекти“ кај странските финансиери не проаѓаат.

Рејко кој од домашните ситианственици знае да понуди деловен план за управење бизнис од кој ќе произлезе нов производ, нови работни места и поголем извоз.

Пример за **рецензија**

Надаслов: „Три сестри“ на Александар Поповски

Наслов: СОЗДАДЕН УБАВ СЦЕНСКИ СВЕТ

Приситаниите, со макар искорнати од немирни води. На него којнеж, очајни желби то нешто ново. Тоа е, визуелно, атемосферската рамка на режисерот во неговата инсценација на „Трите сестри“ на Чехов. Режисерот то дефиниција во сите театарски сегменти како основа го поставува којнежот, тоенцирајќи го со внатрешниот немир на трите сестри, манифестиран во различен облик и со различни знаци. Тој немир, скриен зад рационалната педантност на Олга, на пример, или прелеиен во действото кај Ирина, режисерот не го оценува, осудува како негатиивен, како бесполезен, шуку, најротиив, го интерпретира како „креативен немир“.

Пример за **репортаж**

Наслов: ШУТКА ШУЗ ШОПИНГ

Не е можно да не ви текнува на цитираниот филм за чевличина и песничката „шу-шу-шу-шу(шка) шил“, која треба да биде нешто како придружба при ритуалните иницијации на луѓето приврзаници на Шутка шуз шопингот и со тоа да го најави новиот циклус во личниот развој на поединецот. Зашто, пазарењето низ Шутка, не преку интелектуален најор, туку преку специфични мистични доживувања ни ги отвора вратите на нашата подсвесност, затоа што таму минуваат низ искуства кои ќе ви помогнат да ги осознате универзалните факти на човековиот дух и природа.

Да знаеја луѓето која духовна моќ ја поседува Шуџка, немаше да кријат дека оштетуваат си ги купице новите чизми и сандали. Уште на почетокот на оваа, трансцендентална екстаза, се среќаваме со угостителскиот дуќан „УКУС“, како наслов за што она што следува постојано – во нејова близина сендвичарница со залепени цени на листови од театарот по истини и широки: „сендвич 10 денари, хамбургер 20“, „скара на кило“; колонијал со највисок „лек за хеморид“ (сè уште не ја одглагола еднинската форма на рекламата), и, секако, најголемата блок реклама „ПАРФЕМ ЖАДЕ – 50 денари“ (си одиш после дома ем без хеморид, ем мирисаш како Жаде). И на притоа меѓу Жаде и хеморидите, перципираш половина од скопските фаци и познати режистури, јавни личности од сите области, (е)спиритни ѕвезди...

Друг Шуџка феномен е дека таму никој со никој не вика „здраво“. Таму горенаведените фаци се добиваат со колективна амнезија...И сè така додека да сишгнеш до најпознатата продавница за чевли во Шуџка – „Беџ комерц“! Нека ми протрчаш и „Де Милано“ и „Фадил комерц“, дури и „Беџ комерц 2“, но којот е веќе институција – оштетуваат газдите на една од елитните продавници за чевли во ГТЦ, нема да сиomenам која, си пренесуваше пакети – јасно ни е дека истите чевли што ќе ги најдеме во кој било трговски центар за 4000 денари, во Шуџка се 1000, а башка ваму има повеќе избор на едно место.

Вежби и задачи:

1. Наведи ги насловите на сите македонски дневни весници.
2. Наведи наслови на пет македонски списанија и определи на каква област се посветени.
3. Објасни го значењето на следниве фразеолошки изрази:
 - даде зелено свеќило;
 - утврди дијагноза;
 - фати магла;
 - го обра босанот.
4. Во следниве исказувања на еден музичар, пронајди ги зборовите што се сврзани со електронската музика:
Кога видов првпат во живојот синтесајзер и тоа со семплер, откачив. На микрофончето кажувам: ааааа..., и потоа го семплувам и тоа изгледа

феноменално. Појтоа им се качив на глава на мошће родициели да ми кујат сајзер...

Еднаш самоиницијативно дринав некои семлови од Бјорк и наивив еден бучен ремикс. Во тој период креирав стипрашно дисторзивна електронска музика, затоа што и компјутерот што го користев во тоа време имаше технички недостатоци: немав избор да креирам поквилибен саунд. Во инејцрситово или си „бианга-шемација“ или си „андреграунд-изик“. Јас се трудев да влезам во кругот на андерграундот на мојата генерација.

Почнав да правам рудиментарен хаус. Иако си ги задржав стиприите музички навики, успеав да инкорпорирам хаус. Почнав да работам концептуален хаус. Можеби звучи илестично и смешно, ама техно-културата ме изгради како личност.

5. Дали има разговорни зборови и изрази во текстот наведен во четвртата задача?
6. Пронајди ги туите зборови во следниот текст:

За релаксиратичките мигови, кога одиш на кафе, на гости или во шопинг, наивеите комбинации што се пошкочени, а за кои е најважно да уживаш во нив. Одберете фармерки што се обелени и со дејали на криеници, дојолнеите ги со шалто од швид и чевли на високи шопиеници, но со дезен во риги. Комбинацијата со здолниите може да биде дојолнеата со елек од цинс, како и маншил од цинс со закоичување од повеќе койчиња и руска јака.

АДМИНИСТРАТИВЕН ФУНКЦИОНАЛЕН СТИЛ

Административниот функционален стил ги опфаќа односите меѓу државите, потоа односите во областа на политиката, како и односите меѓу државата и нејзините граѓани. Сите овие дејности се службени (официјални), така што нема место за разговорни зборови и изрази, ниту пак за изразување емоции: ако се изразуваат, тие треба да бидат изразени во прикриена форма.

Овој функционален стил се дели на следниве потстиливи:

- персонален (личен);
- деловен;
- општествено-политички;
- законодавно-правен;
- дипломатски.

Да почнеме со луѓето што се членови на една заедница оформена како држава: тие се нејзини граѓани, а оние што се подготвуваат да станат граѓани се учениците. Граѓаните можат да имаат различни професии, но сите пред државата се само граѓани. Односот меѓу граѓаните и државата се покрива со **персоналниот потстил**. Граѓаните пишуваат молби, автобиографии, тестаменти, полномоштија. Молбите се пишуваат по определен модел, а автобиографиите ги содржат само податоците за местото и за датумот на раѓање, за образованието и слично; тие не вклучуваат интимни моменти од животот на граѓанинот. Тестаментот и полномоштието немаат вредност ако не се заверени било на суд, било од службено лице.

Деловниот потстил ги опфаќа односите меѓу државата и одделните институции. На пример, Министерството за образование и наука е поврзано со сите училишта во Република Македонија, со универзитетите, како и со сите институции што се занимаваат со наука (институти, факултети и сл.). Овој потстил, исто така, ги опфаќа односите меѓу одделните институции: две училишта, на пример, можат да потпишат договор за соработка. Покрај ова, овој потстил се однесува и на односите меѓу институцијата и вработените во неа: тие можат да поднесуваат молби од различен вид, управата на институцијата може да ги прифати или да ги одбие тие молби; вработените можат да бидат пофалени, да добијат признанија за својата работа и сл.

Општествено-политичкиот потстил се однесува на политичкото уредување на државата и на партискиот живот. Особено пред изборите се засилува дејноста на партиите, се приредуваат митинзи, се држат говори, се објавуваат резолуции, како и програми на партиите. Некои партии имаат и свои гласила (списанија) и во нив ги изнесуваат своите ставови за состојбите во државата и за своите политички противници.

Законодавно-правниот потстил ги опфаќа: уставот (како основен закон) и сите други закони, вклучувајќи го и Законот за употребата на македонскиот јазик. На овој начин се уредуваат сите односи во државата.

Уставот може да почне со еден свечен текст, наречен преамбула. Овој текст не е задолжителен и не е обврзувачки (нема законска вредност), туку служи како вовед во членовите што имаат законска вредност. Во Уставот на Република Македонија се утврдуваат правата и слободите на човекот и граѓанинот, потоа се пропишува организацијата на државата, па се зборува за Собранието на нашата држава, се наведуваат правата и обврските на Претседателот на Републиката и на Владата на Република Македонија. Нашиот Устав содржи и членови посветени на судството, на обвинителството и на Уставниот суд. Одделно се зборува за локалната

самоуправа, за меѓународните односи, за одбраната на Државата, за воена и за вонредна состојба.

Некои од членовите на Уставот на Република Македонија служат како основа за оформување закони. Закони има многу, а овде ќе наброиме неколку: за култура, за авторски права, за наследување, за комунална дејност, кривичен закон, закон за вработување и за осигурување во случај на невработеност, за помагање на техничкиот развој итн. Со законите, државната власт го определува однесувањето на своите граѓани. Ако не се придржуваат кон законските определби – следува соодветна казна.

Во законите нема место за изразување чувства. Јазикот изобилува со зборови-термини, како: *член, сѝранка, молиѝел, бараѝел, работодавач, ѝокана, наредба, молба, уверение, доѝговор* итн. Голем е бројот на глаголски и на одглаголски именки: *сѝиѝендирање, деѝсѝвување, ѝредлаѝање, орѝганизирање; ѝоддршка; расѝределба* и сл. Како важна особеност на овој потстил се јавуваат примерите со аналитички прирок: *врѝи избор, врѝи конѝрола, врѝи именувања и разрешувања; дава амнесѝија, дава ѝомилување; донесува одлуки* итн.

Овој потстил се одликува со набројувања.

Така, во рамките на простата реченица имаме набројувања на развиени именски групи (синтагми). Пример за ова среќаваме во Членот 5 од Законот за употребата на македонскиот јазик (види подолу).

Сепак, најчести се случаите со набројување на дејствата што треба да ги вршат лицата и институциите на државната власт.

Така, Уставниот суд на Република Македонија, според Уставот, ги има следниве обврски:

- одлучува за соѝласносѝа на законѝиѝе со Усѝавоѝи;
- одлучува за соѝласносѝа на друѝиѝиѝе ѝроѝиси и на колекѝивниѝиѝе доѝговори со Усѝавоѝи и со законѝиѝе;
- ѝи ѝиѝиѝи слободиѝиѝе и ѝраваѝа на човекоѝи и ѝраѝаниноѝи ѝиѝо се однесувааѝи на слободаѝа на уверувањеѝо, совесѝа, мислаѝа и јавноѝо изразување на мислаѝа, ѝолиѝиѝичкоѝо здружување и деѝсѝвување и забранаѝа на дискриминација на ѝраѝаниѝиѝе ѝо основ на ѝол, раса, верска, национална, социјална и ѝолиѝиѝичка ѝриѝадносѝиѝе;
- решава за судироѝи на надлежносѝиѝиѝе меѝу носѝиѝелиѝиѝе на законодавнаѝа, извршнаѝа и судскаѝа власѝиѝе;
- одлучува за одѝговорносѝа на Преѝседаѝиѝелоѝи на Реѝубликаѝа.

На почетокот на 1998 година беше донесен Законот за употребата на македонскиот јазик. Еве неколку членови од него:

Член 1

Со овој закон се уредува уџопребаџа на македонскиот јазик, како службен јазик во Република Македонија.

Македонскиот јазик, во смисла на овој закон, е македонскиот литературен јазик и неговото кирилично писмо.

Уџопребаџа на македонскиот јазик, во смисла на овој закон, џи оџфака: неговата заштита, унаџредување и збоџаџување.

Член 5

Македонскиот јазик, џокрај уџопребаџа во орѓаниџе на државната власџ, во орѓаниџе на единиџиџе на локалната самоуправа и џрадоџ Скопје, се уџопребува и во:

- џрѓовскиџе друшџва, џреџџриџаџиџаџа, усџановиџе и друџиџе џравни лица реџисџрирани во Републиката;
- називиџе, рекламиџе и џлакаџиџе на џравниџе лица;
- називиџе и уџаџсџваџа на џпроизводиџе, лекарсџваџа, еџи-кеџиџе, факџуриџе и слично;
- смеџкиџе, џоџврдиџе и друџи информации на амбалажаџа на џпроизводиџе, лекарсџваџа и слично;
- обележувањеџо на јавниџе месџа;
- наџписиџе во средсџваџа за јавен џревоз и во јавниџе објекџи;
- џиџилувањеџо, односно синхронизирањеџо на филмовиџе и емисиџи на сџрански јазик џџо се џрикажуваат јавно;
- меѓународниџе доѓовори и друџиџе меѓународни акџи џџо џи склучува Републиката.

Член 6

Зашџиџаџа, унаџредувањеџо и збоџаџувањеџо на македонскиот јазик оџфакаат особено:

- наѓласена џрижа за уџопреба на македонскиот јазик во џроцесот на образованиеџо и восџиџаниеџо;
- џоџџиџкнување на џрижаџа за уџопреба на македонскиот јазик во средсџваџа за масовна комуникаџија, особено џреку џечаџот, радиоџо и џтелевизиџаџа;

- избегнување у употреба на странски изрази и заемки, односно, по можност, нивно заменување со соодветни поими од македонската лексика;
- афирмирање на македонскиот јазик во својот;
- поддршка на учењето на македонскиот јазик во Републиката и во македонските средини надвор од границите на Републиката;
- стимулирање кадри за изучување на македонскиот јазик;
- издавање публикации за македонскиот јазик.

Односите на нашата држава со други држави се покриваат со **дипломатскиот потстил**. Во рамките на овој потстил среќаваме низа термини карактеристични за него, на пример:

- *коминике* – службено известување на Владата за дипломатски преговори, за договори склучени меѓу нашата и друга држава;
- *нота* – службена пишувана дипломатска претставка од една влада до друга;
- *демарш* – акција преземена со цел да се протестира кај друга држава за нешто;
- *прошколо* – записник од дипломатска конференција; решенија донесени на таква конференција;
- *меморандум* – потсетник во кој се изнесени прашањата што се разгледувале во текот на дипломатските разговори;
- *ултиматум* – последно барање што ѝ го доставува една држава на друга, со закана дека ако не се исполни, веднаш ќе преземе определени мерки, па дури и ќе ѝ објави војна;
- *акредитиви* – заверен документ што му го предава новопоставениот амбасадор на претседателот на државата во која е испратен.

Од јазична гледна точка, овој потстил изобилува со изрази од типот: *пријателска атмосфера*; *добрососедски односи*; *тесно на добра волја* и сл. Исто така, се употребуваат изрази преземени од латинскиот јазик: *persona non grata* (за личност што не е прифатлива за некоја држава; обично се работи за дипломатски службеник); *status quo ante bellum* = состојба од пред војната (не е добро да се каже: *ситуац кво состојба*, или: *состојбата е ситуацио кво*, зашто *ситуацио* е *состојба*); *casus belli* = причина за војна. Во овој потстил се јавуваат и некои стилски фигури, како метонимијата, па се вели: *Атина* за Грција; *Белата кука* за власта во САД; *Кремљ* за управата на Руската Федерација и сл.

Вежби и задачи:

1. Преамбулата на Уставот на Република Македонија (од 2001 година) гласи:

Граѓаниите на Република Македонија, македонскиот народ, како и граѓаниите што живеат во нејзините граници, кои се дел од албанскиот народ, турскиот народ, влашкиот народ, српскиот народ, ромскиот народ, бошњачкиот народ и другите, преземајќи ја одговорноста за сегашността и иднината на нивната татковина, свесни и благодарни на своите предци за жртвите и посветеноста во нивните заложби и борба за создавање на самостојна и суверена држава Македонија и одговорни пред идните генерации за зачувувањето и развојот на сè што е вредно од божањето културно наследство и соживот во Македонија, еднакви во своите права и обврски кон заедничкото добро – Република Македонија – во согласност со традицијата на Крушевската Република и одлуките на АСНОМ и на референдумот од 8 септември 1991 година, одлучија да ја конституираат Република Македонија како самостојна, суверена држава, со намера да се воспостави и зацврсти владеењето на правото, да се гарантираат човековите права и граѓанските слободи, да се обезбеди мир и соживот, социјална правда, економска благосостојба и наредок на личниот и заедничкиот живот, преку своите претставници во Собранието на Република Македонија, избрани на слободни и демократски избори го донесуваат овој УСТАВ НА РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА.

Прашања:

- а. Колку народи се наведени во преамбулата на Уставот на Република Македонија?
- б. Кои историски моменти се споменати?
- в. Како се окарактеризирани изборите за пратеници?
- г. Што значи зборот *соживот*?

2. Членот 7 од Уставот на Република Македонија се однесува на употребата на јазиците во нашата држава. Тој гласи:

На целата територија во Република Македонија и во нејзините меѓународни односи службен јазик е македонскиот јазик и неговото кирилично писмо.

Друг јазик илшо го зборуваат најмалку 20% од граѓаните илшо илшо е службен јазик и неговото писмо.

Личните документи на граѓаните кои зборуваат службен јазик различен од македонскиот јазик, се издаваат на македонски јазик и неговото писмо, како и на нивниот јазик и неговото писмо, во согласност со закон.

Кој било граѓанин кој живее во единиците на локалната самоуправа во која најмалку 20% од граѓаните зборуваат службен јазик различен од македонскиот јазик, во комуникацијата со подрачните единици на министерствата може да употреби кој било од службените јазици и неговото писмо. Подрачните единици одговараат на македонски јазик и неговото писмо, како и на службениот јазик и писмо илшо го употребува граѓанинот. Секој граѓанин во комуникација со министерствата може да употребува еден од службените јазици и неговото писмо, а министерствата одговараат на македонски јазик и неговото писмо, како и на службениот јазик и писмото илшо го употребува граѓанинот.

Во организациите на државната власт во Република Македонија службен јазик различен од македонскиот јазик, може да се користи во согласност со закон.

Во единиците на локалната самоуправа, јазиците и писмото илшо го користат најмалку 20% од граѓаните е службен јазик, покрај македонскиот јазик и неговото писмо. За употребата на јазиците и писмата на кои зборуваат помалку од 20% од граѓаните во единиците на локалната самоуправа, одлучуваат единиците на локалната самоуправа.

Задача: Раскажи го со свои зборови овој член од Уставот на Република Македонија.

3. Пронајди ги глаголските именки во Членот 8 од Законот за култура:

(1) Национален интерес во културата, во смисла на овој закон, е културата илшо е од заеднички интерес за граѓаните на Републиката и е неопходно нејзиното континуирано вршење, како и достапност на сите граѓани под еднакви услови.

(2) Националниот интерес офаќа:

- создавање кадровски, материјални и други услови за континуирано остварување на културата;
- овозможување услови за остварување и зачувување на врвни културни вредности;
- поттикнување на разновидност и различност во културата;
- обезбедување на услови за достапност на граѓаните до културните вредности и нивно масовно користење;

- обезбедување услови за остварување и заштити на културниот идентитет на граѓанине од различно етничко појекло;
- грижа за културниот развој и остварување на културните права на македонското малцинство и населението во странство;
- создавање услови за рамномерен културен развој во Републиката;
- афирмација на културата на Републиката во странство и
- културолошки истражувања.

4. Во Членот 33 од Законот за култура се наведуваат причините за разрешување (пред истекот на мандатот) на директор на национална установа од областа на културата, па се вели:

Директорот може да биде разрешен:

1. на лично барање;
2. ако не ја остварува програмата за работа на установата;
3. ако ѝ е по нејова вина нанесена штета на установата;
4. ако не работи во согласност со законот и со статутот на установата.

Задача: Оформи ја првата причина за разрешување од директорската функција како условна зависна дел-реченица.

НАУЧЕН ФУНКЦИОНАЛЕН СТИЛ

Научниот функционален стил го заслужува највисокото место меѓу функционалните стилови. Станува збор за таква дејност во која доаѓа до израз способноста на човекот за апстрактно, аналитичко размислување и за формулирање на сознанијата до кои дошол.

Науките можеме да ги групираме на следниов начин:

- хуманистички (лингвистика, литературна наука, историја, филозофија, логика, психологија и др.);
- природнонауките (математика, физика, хемија, биологија, географија и др.);
- технички (архитектура, градежништво, машинство, електротехника и др.).

Секоја од овие науки располага со сопствена терминологија (на пример, во лингвистиката, односно во науката за јазикот среќаваме термини од типот на: *йодмей, йприок, йпредмей; условни, йпричински, йпоследични зависносложени реченици* и сл.). Покрај ова, можеме да зборуваме и за таканаречени општонаучни термини, како: *број, сисџем, функција, комйарација, сйрукйура* итн.

Научниот функционален стил се дели на:

- **строгонаучен потстил;**
- **научно-учебнички потстил;**
- **научно-популарен потстил.**

Строгонаучниот потстил го среќаваме во монографии (одделни книги посветени на определен проблем, или на определена појава), во докторски дисертации, во магистерски трудови, во статии и во реферати. Во рамките на овој потстил научникот им се обраќа на своите колеги, научници од истата област и нема потреба да објаснува работи што им се јасни на членовите на таа група, туку треба да ги изнесе своите сознанија за определено прашање, да докаже дека станува збор за нешто ново и да даде повод за дискусија.

Научно-учебничкиот потстил доаѓа до израз во учебниците. Авторите на учебниците треба, од една страна, да бидат во тек со најновите резултати и сознанија во науката на која ѝ припаѓаат, а од друга – да се приспособат кон наставната програма, кон претходните знаења на учениците и кон нивната возраст. Ова значи дека специјалист во определена научна област им се обраќа на неспецијалисти што треба да бидат воведени во таа наука, а можеби еден ден ќе станат и тие специјалисти од таа област. Учебникот треба да содржи јасни дефиниции и објаснувања за сите употребени термини. Учебникот треба да им биде достапен на учениците, да им биде интересен, но и да ги води напред, во нови сознанија за таа научна област. Учебникот, исто така, треба да содржи задачи и вежби за да може ученикот сам да утврди до кој степен ги совладал знаењата.

За **научно-популарниот потстил** можеме да кажеме дека на прво место доаѓа настојувањето на специјалистите да заинтересираат колку што е можно поширок круг читатели, слушатели или гледачи за сопствената наука и за нејзините достигнуања. Овој потстил го среќаваме во книги, во емисии и во филмови. Важно е притоа авторот да не претерува во употребата на стручната терминологија, а ако употребува некој термин – да го објасни.

Еве неколку примери од строгонаучниот потстил:

Пример 1.

Предмет на наше внимание се овдека оние глаголи што можат да се појават на синтаксичко ниво и како преодни, употребени со реализиран објект, а и како непреодни, во употреба што ја нарекуваат некои айсолутивна, кога се змени во реченицата, иака да кажеме, во состојба на ослободеност од директниот објект како именка, кога дејствието означено со нив се аспираира од објектот. Фактот што првиот случај, со реализиран директен објект, се зема како силен, маркиран член на оваа позиција ни дава извесна основа да говориме, барем условно, и овде во однос на вториот случај за интранзитивација, која, за разлика од преходната, кај повратните глаголи, би можеле да ја наречеме актуелна, а која ние ја нарекуваме дезаргументација на глаголот во однос на директниот објект или, притоа, дезаргументација на директниот објект.

(Од „На македонско-граматички теми“ – Благоја Корубин)

Пример 2.

Форезија – кога едниот вид инсект го користи другиот како транзитивно средство, за поминување во нова животна средина. За ова е добар примерот со ларвите од пананската бубачка, кои со своите приклучени канци се зацврстуваат врз телото од некоја солитарна пчела и иаа ги пренесува во своето гнездо. Тука ларвите продолжуваат со својот развојок, но во сосема други услови. Тоа е однос меѓу два вида инсекти, но исто иака некои видови инсекти транзитивираат и разни видови микроорганизми, или пак други видови животински организми. Тогаш инсектите немаат штеја од тие организми кои само ги пренесуваат. Во случај кога инсектите транзитивираат некои акари (крлежи) или патогени микроорганизми врз растенија, врз домашни животни, или врз човекот, тогаш настануваат штеи кај новиот домаќин. При форезија, односот за инсектот е неутрален, а за транзитивираниот организми – позитивен, додека за новиот домаќин може да биде негативен.

(Од „Шумарска ентомологија“ – Љупка Хаџи-Ристова; ентомологија = наука што ги изучува инсектите.)

Пример 3.

Успешен менаџер

1. Менаџерот треба да биде способен да размислува.
2. Менаџерот треба да биде способен да се изрази јасно. Најдобро сфатената идеја е безвредна сè додека не биде пренесена. Главната вистина на менаџерот е комуницирањето.
3. Менаџерот треба да поседува техничка способност.
4. Менаџерот треба да поседува способност да мисли широко. Тој треба да биде способен да види над сè. Широко разбирање е потребно за да може да го види ефектот од секоја предложена акција во целната организација.
5. Менаџерот треба да биде продавач. Продавањето идеи е една од главните задачи на менаџерот.
6. Менаџерот треба да поседува морален интегритет. Неговите претставени и неговите подчинени треба да имаат доверба во него и во неговите акции.
7. Менаџерот треба да биде емоционално стабилен. Тој треба да ги одделува личните чувства од деловните проблеми.
8. Менаџерот треба да поседува способност за оцена на меѓучовечките односи и да проникнува во мотивацијата и во однесувањето на човекот.
9. Менаџерот треба да поседува организациска способност. Оваа способност треба да се наоѓа на првите месеци од листата.
10. Менаџерот треба да биде динамичен. Ова е особина карактеристична за лидерите: таа го помага движењето напред, доведува до промени, создава нови и подобри резултати.

(Од „Менаџмент“ – Бобек Шуклев)

Пример 4.

ОБРАЗОВАНИЕ И ВОСПИТУВАЊЕ

Образование и воспитување се два меѓусебно поврзани процеси на социјализација на човекот. Преку образование и воспитување се пренесува општествена свест од генерација на генерација. Уште одамна е кажано дека

образованието е активност на сѐпаратна генерација насочена кон младата генерација, која е сè уште неподготвена за општествено животно. Во помалку развиените општества, образованието и воспитувањето се одвивало како природен процес на пренесување на најзначајните искуства врз младата генерација. Во родовското уредување, најблиските сродници ја имале функцијата на воспитувачи и учители. Подоцна, со развојот на материјалната основа на општеството, особено со посложената поделба на трудот, се појавува потребата за систематско пренесување и совладување на најнужните искуства и знаења. Во тоа смисла, во поразвиените општества се развиваат посебни образовно-воспитни институции, кои врз себе ги преземаат организирањето и изведувањето на образовниот процес.

Во системот на образованието и воспитувањето се изразени основните цели на општеството како целина. Системот на образованието и воспитувањето се приспособува кон општојната општествена поделба на трудот, подготвувајќи ја младата генерација за вклучување во класната и професионалната структура на општеството.

(Од „Социологија на комуникации“ –
Томислав Чокревски)

Вежби и задачи:

1. Наведи по пет термини од областа на географијата, на физиката и на хемијата.
2. На каква терминологија ѝ припаѓаат термините *самогласка*, *согласка*, *подмет*, *прирок*, а на каква термините: *вокал*, *консонант*, *субјект*, *предикат*?
3. Што значи терминот *комуникација*?
4. Наспрема интернационалните (меѓународните) термини: *конјункција*, *адверсативни*, *дисјунктивни*, *имејорални*, *каузални*, *консекутивни* реченици употреби ги македонските термини.
5. Од кој јазик е преземен терминот *менаџмент*?

Дијалектологија

ПРЕДМЕТ НА ПРОУЧУВАЊЕ НА ДИЈАЛЕКТОЛОГИЈАТА

Како одделна лингвистичка дисциплина дијалектологијата се развила во почетокот на XIX век. Дијалектологијата е дел од лингвистиката како општа наука за јазикот. За предмет на проучување ги има дијалектите (народните говори) на еден јазик, т.е. сите јазични пројави што не влегуваат во стандардниот јазик на еден народ. Настанувањето на дијалектот било сфаќано како цепене или распаѓање на јазичното единство на даден јазик.

Во науката за јазикот, а особено во дијалектологијата како нејзин дел, се употребуваат термините **дијалект, говор, идиолект, наречје** и др.

Терминот **дијалект** најчесто се сфаќа како поим потесен од терминот јазик. Дијалектот, според дијалектолошката наука, има и своја историја за која е карактеристично раздробувањето на помали делови. Според ваквото разбирање на лингвистичката наука, еден јазик, под влијание на одредени нелингвистички фактори (општествено-историски, економски миграции и сл.), може да се раздоби на помали јазични единици, кои, со текот на времето, се одделуваат и добиваат статус на посебен јазик. На пример, сите денешни словенски јазици, од историска гледна точка, се дијалекти на еден заеднички словенски јазик наречен прасловенски. Значи, терминот *дијалект* најчесто се сфаќа како *дел од поголема јазична целина, т.е. нејзина разновидност и е средство за меѓусебно комуницирање на определен колектив, територијално или социјално ограничени*. Така, ако се сметаат дија-

лектите за делови од јазикот, тогаш *јазикот се разбира како целина изградена од илјадни делови, или: дијалектот е резултат на итериторијално раслојување на јазикот и ирејисавува специфична карактеристика на групата зборувачи, обединети на географски, историски и општествени план.*

Секој дијалект може да ја врши основната функција на јазикот – *комуникативната* и затоа секој дијалект има можност да биде *јазик*. Како критериум за разликување на термините *јазик* и *дијалект*, најчесто се зема нивната меѓусебна разбирливост, т.е. се вели дека неа ја има меѓу дијалектите на еден јазик, а ја нема меѓу два различни јазика, иако ова сфаќање за различноста е многу релативно, зашто понекогаш разбирањето меѓу два сродни јазика (на пример, во пограничните области) може да биде полесно отколку разбирањето помеѓу два територијално оддалечени дијалекти на еден јазик. На пример, зборувачите на еден јужен македонски дијалект (солунски, воденски) тешко ќе се разберат со зборувачите на еден северен дијалект (кумановски, кратовски). Значи, *јазикот* е официјален облик на дијалектот. Јазикот има своја писмена форма. Дијалектот нема писмена форма.

Дијалектите (народните говори) имаат, исто како и јазикот, своја норма, но таа не е официјално прифатена. Јазик без норма, па и дијалектот, не може да се учи. Дијалектот се карактеризира со единство на својот граматички систем. Група дијалекти на даден јазик го претставуваат неговиот **дијасистем**. *Дијасистемот ирејисавува целина од дијалекти со делумно исти стилови.* Дијасистемот функционира преку дијалектниот јазик и претставува нестандартна пројава на општонародниот јазик.

Стандардниот (литературниот) јазик, пак, е нормирана разновидност на општонародниот јазик. Стандардниот јазик се изградува врз основа на еден или на групата дијалекти на даден јазик и ирејисавува стабилизирани, наддијалектна форма, задолжителна за припадниците на дадена општествена заедница.

Терминот **идиом** се користи со значење на целокупност од индивидуалните (професионални, социјални, територијални и др.) особини кои го карактеризираат говорот /речта на еден говорител, т.е. индивидуална варијанта на јазикот.

Терминот **говор** најчесто се објаснува како најмала територијална (локална) или социјална јазична единица, т.е. јазичниот израз на мал колектив луѓе меѓу кои нема некои позабележителни јазични разлики.

Наречјето претставува поголема јазична единица во чиј состав влегуваат повеќе блиски дијалекти или говори, кои имаат еднакви основни јазични карактеристики, на пример, западното македонско наречје со повеќето свои говори или дијалектни групи (прилепско-битолската, охридско-преспанската и други).

Задачи:

1. Во кој период се развива дијалектологијата како посебна лингвистичка дисциплина и кој е нејзиниот предмет на проучување?
2. Зошто јазикот на кој се зборува и се пишува во училиште и во другите официјални институции се вика стандарден (литературен)?
3. Зошто дијалектот се определува како нестандартна и само како усна форма на јазикот?
4. Коментирај ја разликата меѓу термините *говор*, *дијалект*, *наречје*!
5. Подолу се дадени два текста. Прочитај ги на глас!

Текст А

Служителот ме заборавил и ме оставил при часа повеќе во пустата училница. Иако сонцето уште стоеше над западните покриви на градоц, по кошињата на училницата веќе се нагласуваа сиви сенки на мракава. Се обидов да ја отворам вратата; беше заклучена. Воздивнав и со обете раце зајројав удирајќи одвреме навреме и со татнот врв на челото. Служителот не се огласи. Тоа ме разбесни и јас зајројав уште посилено, сега веќе само со нозете. Преспавав кога чув тешки чекори. Тој долго го месеше клучот во бравата, стенкаше и говореше нешто за себе. Појдоа накашлувајќи се, ја отвори вратата и ме измери зачудено.

(Славко Јаневски, Улица)

Текст Б

Еден дедо и една баба живеали во една колиба во некоја планина. Дедото оди на лоп. Првиот ден ништо не фанал. Вториот ден ја ништо. Ама на третиот ја ништо. Дедото го суреди заако и го дал на бабата да го сфари. Па ошел на лоп. Бабата го сфарила заако и една во една ситна дрвчица изела. Оти ка изела месото, пурила во којелето да се варе една сфинска подлога. Куќа дошел дедото, пошарал на бабата ручок. Бабата му пурила во една паница чорба со сфинска подлога. Дедото сфатил каква била работата, грабнал паничата и ја преснал од главата на бабата.

(Владимирово / Беровско)

Спореди ги двата текста! Кои зборови и граматички форми во дијалектниот текст се заеднички со литературниот текст? Како се запишани тие?

6. Обиди се текстот А да го „преведеш“ на својот дијалект.

7. Какви промени забележуваш на фонетски и на лексички план во дијалектниот текст?

8. Како се изговара глаголската л-форма во твојот крај: *чийале, ѝееле, свиреле, јаделе*?

9. Како се изговараат во твојот дијалект следниве зборови: *ѝченка, ѓрав, лубеница, диња, мачка, ѓулаб, зајак*?

10. Како се членуваат и како се акцентираат во твојот дијалект именките: *сесиѝра, жена, маж, нива, сной, лозје*?

ЗНАЧЕЊЕТО НА ДИЈАЛЕКТОЛОГИЈАТА ВО ПРОУЧУВАЊЕТО НА МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК

Врската на дијалектолошката наука со другите науки. Дијалектот се зема како историска појава, која зависи од определени општествено-историски, економски, културни и други околности. Тоа значи дека дијалектите при определени услови постојат, во други се развиваат, а во трети исчезнуваат. Дијалектологијата, како дел од нашата лингвистичка наука, ги проучува дијалектите кои се од особена важност за историското и за современото проучување на македонскиот јазик.

Дијалектологијата е научна дисциплина која честопати е нарекувана и „помошна наука“, затоа што нејзините резултати им помагаат на многу други науки кои се занимаваат со проучување на јазикот. Така, дијалектологијата е еднакво важна и за историјата на јазикот и за современиот јазик. Според мислењето на истакнати лингвисти-дијалектолози, дијалектите (народните говори) се најчист и најдлабок извор за проучување и на сегашноста и на историјата на даден јазик. Оттаму, дијалектологијата се смета за прво и најсигурно средство на современата наука за јазикот. Дијалектите (народните говори) се жива, конкретна и најприродна реализација на јазикот како средство за комуникација меѓу луѓето. Како такви, тие даваат материјали за многу други дисциплини кои се занимаваат со проучување на јазикот, како што се, на пример, фонетиката и фонологијата, морфологијата, синтаксата, стилистиката, социолингвистиката (етнолингвистиката) и др., како и културолошките науки: историјата, етнологијата, социологијата и други.

Проучувањето на современите македонски дијалекти претставува основен извор, заедно со писмените споменици, за историскиот развој на македонскиот јазик. Дијалектите, за разлика од пишаните споменици, се жива комуникациска форма на

јазикот, која се развива и се менува. Така, проучувањето на македонските дијалекти овозможува објаснување на многу специфични карактеристики за македонскиот јазик и придонесуваат за нивно правилно толкување. На пример, прашањето за гласот /x/, *ѿпројниот член*, конструкциите со *има/нема* + *ѿлаѿолска ѿридавка* и др.

Интересот за проучување на дијалектите се појавил многу одамна, уште во Стара Грција. Но, вистинскиот интерес за дијалектолошките проучувања започнал во времето кога се појавиле нациите и кога почнало оформувањето на писмените јазици како израз на националноста.

Дијалектологијата како одделна лингвистичка дисциплина има важно теориско и практично значење во проучувањето на националниот јазик. Таа има особено значење и за проучувањето на македонскиот современ јазик, имајќи ја предвид неговата стандарднојазична традиција.

На функционален (практичен) план, проучувањето на дијалектите и нивното познавање, им служи на зборувачите на стандардниот јазик како поттикнувач во процесот на усвојување на стандардот. Значаен е, на пример, односот и на наставникот и на ученикот кон дијалектот. Познавањето на дијалектите е една од главните задачи што ги имаат наставниците. Нивна задача е да им ја објаснат на учениците, кои доаѓаат од разни дијалекти или се во дијалектни средини, улогата и важноста на дијалектот (дијалектниот јазик) во нивното стандарднојазичното изразување.

Задачи:

1. Коментирај ја мислата *Дијалектот е најчист и најдлабок извор за проучување на историјата и на сегашноста на јазикот!*
2. Потруди се да ги откриеш несаканите, ненамерните грешки во излагањето на твојот другар. Запиши ги во тетратка и објасни ги.
3. Можеш ли, според ненамерните грешки што ги направи твојот соговорник, да откриеш од кој дел на Македонија доаѓа?
4. Какви дијалектни карактеристики забележуваш во говорот на некои луѓе од политичкиот живот (гласовни, морфолошки, синтаксички, лексички и др.)?
5. Следниве неколку реченици напиши ги на твојот дијалект:
*Ќе се одморам кога врбајќа ќе роди ѓрозје. Се фајќи на јадица. Му се одврза јазикот.
Во јајцето бара влакно. Ми поминаа ѿрпки по снагајќа. Срцејќо ми слезе в ѿејќици.*

РАЗВОЈОТ НА МАКЕДОНСКАТА ДИЈАЛЕКТОЛОШКА НАУКА И НЕЈЗИНИТЕ ПРЕТСТАВНИЦИ

Доцната кодификација на македонскиот јазик (1945) се случува во време кога во славистичката наука веќе се навестувала самостојноста и изделеноста на македонскиот јазик како посебен јазик, благодарение на резултатите од истражувањата на македонските дијалекти од страна на многу странски лингвисти-слависти. Така, македонскиот јазик скоро шест децении во практика ја усовршува својата стандарднојазична норма. Значаен сегмент во тој развој претставува неговото дијалектолошко и историско проучување, како добра основа за современиот јазик. Интересот за проучување на македонскиот јазик, на неговата историја и на неговите народни говори/дијалекти се јавил многу поодамна, уште кон крајот на XIX век, речиси едновременно со почетоките на дијалектологијата како посебна гранка од науката за јазикот. Имајќи го предвид местото и улогата на македонскиот јазик во лингвистичките проучувања, интересот за него бил уште поголем, особено кај странските лингвисти и во периодите кога Македонија немала своја држава (пред 1945).

Така, од крајот на XIX век, меѓу првите луѓе во чии проучувања и трудови се опфатени материјали и од македонскиот јазик/дијалекти се трудовите на: Вук Сџефановиќ Караџиќ (1822), Викџор Ивановиќ Гриџоровиќ (1848), Вајџрослав Јаџиќ (1877), на Сџефан Верковиќ (1889), кој издал книга со географско-етнографски опис на цела Македонија. Треба да се спомене и Вајџрослав Облак, кој уште во 1892 година посетил неколку села во околината на Солун, со цел да најде потврда за тезите на неговиот професор В. Јаџиќ за запазениот назализам во јужните македонски дијалекти. Од особена важност за историјата на македонскиот јазик и за неговата народнојазична основа е и трудот на Васил К'нчов под наслов Македонија – еџноџрафија и сџаџиџиџика, објавен во Софија, во 1901.

Подоцна, во периодот меѓу двете светски војни, кога интересот за македонската јазична проблематика се зголемува, се јавуваат трудовите на А. Белиќ (Дијалекџиџиџе на Иџџоџна и на Јужна Србија – 1905), А. М. Селиџчев (1929), а од посебно значење е неговиот труд Словенскоџо население во Албанија (Софија 1931), со кој успева да даде значајни заклучоци во врска со југозападната граница на македонската јазична територија.

Од друга страна, територијалната поставеност на македонскиот јазик (периферниот карактер) побудила особен интерес во повеќе европски научни центри. Така, во периодот меѓу двете светски војни се јавуваат трудовите на Мјечислав Малеџки (Полска), Андре Мазон и Андре Вајан (Франџија), Макс Фасмер, Гусџав Вајџанд (Германија), Л. Милеџиџ, И. Ванов, В. Думев (Бугарија), Пеџшар Скок (Хрватска) и многу други.

Нов период во историјата на македонската наука за јазикот и организирана научна дејност започнува по завршувањето на Втората светска војна и со одлуките на АСНОМ (1944), во слободна македонска држава со сопствен културен центар и со свои научни институции. Во 1946 година е основан Филозофскиот факултет. Во составот на новоформиранiot Факултет е основана Катедрата за македонски јазик.

Катедрата за македонски јазик долги години, покрај наставно-образовната работа, развила и научно-истражувачка дејност, особено по 1949 година, кога бројот на научните кадри во Катедрата се зголемил со првите дипломирани македонисти на Филозофскиот факултет. Први членови на Катедрата биле **Блаже Конески, Крум Тошев, Божидар Видоески и Радмила Угринова-Скаловска.**

Од тој период па до денес се преземале засилени и сеопфатни проучувања на македонските дијалекти. Така, за кусо време, како плод на македонската научна активност на полето на лингвистичката наука настанале, од перото на македонските лингвисти, повеќе стотици научни трудови од сите области на македонскиот јазик: фонологија, граматика, историја, стандарднојазична норма, дијалектологија итн.

На издавачки план, а од особено значење за почетоците на дијалектолошката наука во Македонија, се смета едицијата *Студентски дипломски работи*, во која се објавени седум труда кои претставувале први описи на македонски дијалекти, изработени како дипломски работи на првата генерација дипломирани студенти по македонски јазик. Овие трудови можат да се сметаат за темелници на современата дијалектолошка наука. Така, централните македонски говори биле претставени преку описот на *Прилепскиот говор* (1949) на Блаже Конески, *Поречкиот говор* (1950) од Божидар Видоески, *Говориите во Скопје* (1951) од Радмила Угринова, *Мариовскиот говор* (1951) од Милица Конеска, *Неготињскиот говор* (1952) од Илија Филиповски, *Градскиот дебарски говор* од Панче Михајлов, како и малку подоцна објавените трудови од оваа област на Трајко Стаматоски *Градскиот тешовски говор* (објавен во сп. *Македонски јазик*) и *Делчевскиот градски говор* од Методија Кушевски (исто така во *Македонски јазик*). Во 1962 година се појавува првиот и најобеман монографски опис на еден македонски говор, *Кумановскиот говор* од Божидар Видоески. Овие научни трудови, и други слични на нив, во првите години од организираната македонска научна мисла, станале поттик за истражувањата на македонските дијалекти.

Во периодот од 1965 година, кога Институтот за македонски јазик почнува да функционира како самостојна научна институција, бројот на научните работници и на научните трудови забележително растел и расте. Институтот, покрај другите задачи, презел широки активности во проучувањето на македонските дијалекти. Првиот чекор на тој план е основањето на *Одделението за дијалектологија*, кое станува носител на целокупната научна дејност врзана за дијалектолошките истражувања, за обучување и за оспособување на соработници. Иницијатор и носи-

тел на целокупната научна активност во македонската дијалектолошка наука е Божидар Видоески. Тој е основоположник на македонската дијалектолошка наука. Од огромниот број научни трудови од областа на македонската дијалектолошка наука, од особено значење е *Прашалникој за собирање дијалектѝен мајѝеријал за Македонскиот дијалектѝен ајлас*. Со овој труд, всушност, започнува современата историја на дијалектолошката наука и почетокот на работата врз *Македонскиот дијалектѝен ајлас*, уште во далечната 1959 год. Неговите планови биле издавање на неколку тома од *Ајласот* со околу 400 дијалектни карти на кои ќе бидат претставени дијалектните разновидности во сите јазични сегменти на целата македонска јазична територија. Поголемиот дел од научната дејност на Божидар Видоески е претставена во неговите посмртно издадени трудови во три тома, под наслов *Дијалектѝиѝе на македонскиот јазик* (I-III).

Во македонската дијалектолошка наука, во текот на повеќедеценискиот развој се појавија десетици научни трудови, од домашни и странски слависти, во вид на монографско или пошироко студиско претставување на македонските дијалекти. Од странските слависти во повоената македонска дијалектолошка наука се изделуваат трудовите на: *Збиѝњев Голомб* („Два македонски говора – Сухо и Висока во Солунско“), *Н. Рајѝер* („Говорот во Титоввешко“), *Пејѝер Хенрикс* („Дијалектите на Радожда и Вевчани“), *Зузана Тојѝолињска* („Македонските дијалекти во Егејска Македонија – синтакса I и II дел“) и многу други.

Современата дијалектолошка наука ја претставуваат и голем број трудови од македонски автори кои придонеле за афирмација и за унапредување на македонската лингвистичка наука. Така, освен оние што се споменуваат како основоположнички, се и трудовите на: *Блаже Конески* и неговите монографии за одделни проблеми од македонскиот дијалектен јазик, како на пример: „Загубата на интервокалното /в/ во западномакедонските говори“, „За редукцијата на неакцентираниите вокали“ и др., *Крум Тошев* („Струшкиот говор“), *Ариѝон Појѝовски* („Реканскиот говор“), *Круме Кејески* („Прилепскиот говор“), *Косѝа Пеев* („Дојранскиот говор“ и „Кукушкиот говор“ I-II) и многу други автори и трудови.

Задачи:

1. Во кој период започнува современата македонска дијалектолошка наука?
2. Наброј некои од странските изучувачи на македонските дијалекти.

3. Обиди се, во училишната или во некоја друга библиотека, да најдеш некој труд во кој се обработува дијалектолошки проблем, раководејќи се од имињата што се спомнуваат како основоположници на македонската дијалектолошка наука. Коментирај ја неговата содржина.

ДИЈАЛЕКТНА ДИФЕРЕНЦИЈАЦИЈА НА МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК

Границите на македонскиот јазик. Македонската јазична територија го зафаќа централниот дел на Балканскиот Полуостров – сливот на реките Вардар и Струма и долниот тек на реката Места.

На **запад** македонската јазична територија граничи со албанскиот јазик. Поголемиот дел од таа јазична граница се совпаѓа со државната граница меѓу Република Македонија и Република Албанија, а на географски план неа ја претставува планинскиот венец Кораб – Дешат – Јабланица, откаде се спушта на југозападниот дел на Охридското Езеро. По должината на оваа граница, на албанска страна остануваат триесетина населени места со македонско население, во долината на реката Дрим, западно од Дебар, и во областа позната како Голо Брдо и три села на брегот на Охридското Езеро околу градот Поградец. Од јужниот брег на Охридското Езеро јазичната граница свртува на југоисток и преку планината Галичица излегува на југозападниот брег на Преспанското Езеро, а оттаму продолжува на југ и преку планината Мокра излегува на Грамос, југозападно од Костур. На овој дел од границата, на албанска страна, остануваат десетина села на западниот брег од Преспанското Езеро и три села источно од Корча (Република Албанија).

На **југ** македонскиот јазик граничи со грчкиот јазик, на целиот простор од планината Грамос па сè до реката Места во Тракија. Според Божидар Видоески, јазичната граница навлегува многу подлабоко на југ од денешната државна граница меѓу Република Македонија и Република Грција. Така, македонскиот јазик може да се чуе сè до линијата Грамос – Бер – Солун. Од Солун таа продолжува на исток и преку областа Богданско (таму се наоѓаат многу познатите, во дијалектолошката наука, села Сухо и Висока) излегува на реката Места, малку посевероисточно од градот Драма.

На **исток** македонскиот јазик граничи со бугарскиот јазик. Оваа граница ја претставува планинскиот венец Деспат – Рила. Од Рила границата свртува на северозапад, малку посеверно од Благоевград (Горна Џумаја) и излегува на државната граница меѓу Република Македонија и Република Бугарија.

Северната македонска јазична граница се поклопува со границата меѓу Република Македонија и Република Србија.

Тоа се денешните граници на македонската јазична територија и тие се дадени според описот од Божидар Видоески.

На македонско-албанското јазично пограничје, на потесен ареал (територија) живее мешано население, македонско и албанско. Оваа област ја зафаќа терито-

ријата на правецот Скопје – Тетово– Гостивар – Дебар – Струга – Поградец – Корча. Во овој дел населението главно е двојазично (билингвално).

Во ареалот на македонско-грчката јазична граница, на поширок простор во Северна Грција, живее мешано македонско и грчко население. Во северозападниот дел на Грција, покрај македонското население, живее грчко, албанско и ароманско население. Тука населението во голем процент е трилингвално.

Македонското население во пиринскиот дел на Македонија, кој се наоѓа во составот на Република Бугарија, покрај службениот бугарски јазик го употребува и својот роден македонски дијалект.

ФАКТОРИ ЗА ДИЈАЛЕКТНОТО ДИФЕРЕНЦИРАЊЕ НА МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК

Процесот на дијалектното делење (диференцирање) на македонскиот јазик започнал многу одамна, уште во XI век, кога започнала вокализацијата на силните ерови со /o/ и /e/: големиот **ер** (ѣ) се заменил со **о**, а малиот **ер** (ѣ) со **е** (сѣнь = сон; дѣнь = ден). Основните ликови на денешните македонски дијалекти биле поставени уште на преминот меѓу XIII и XIV век. Развојот на многу јазични процеси започнати во минатото продолжил и подоцна, а некои се уште во тек. За дијалектното разликување (делење) на македонскиот јазик во голема мера придонеле балканските словенски, а, исто така, и несловенските балкански јазици.

Македонскиот јазик се смета за јазик што се одликува со особено голема дијалектна поделеност (раздробеност). Речиси секој географски регион, секој град и неговата околина, со по некоја особина се разликува од соседната област. Најчесто, поголеми дијалектни разлики меѓу територијалните дијалекти/говори се забележуваат на периферијата од дијалектната територија, а помали во внатрешните делови. Голема дијалектна поделеност се забележува на целата периферија од македонскиот дијалектен јазик, на пример, во костурско-корчанските говори, долно-вардарските говори (на југ), говорите во Преспанско, Дебарско и Полошко (на запад) или, пак, во говорите во североисточните делови на допирот со српската и со бугарската јазична територија.

Една од основните задачи на македонската дијалектолошка наука е да ги групира, т.е. да ги класифицира македонските дијалекти во помали или во поголеми дијалектни групи. Разграничувањето и групирањето на дијалектите е една од посложените задачи на дијалектолошката наука. За остварување на оваа задача проучувачите на дијалектите најчесто се раководат од повеќе фактори. Биле правени повеќе обиди за класификација на македонските дијалекти, како од страна на нашите дијалектолози, така и од странските истражувачи. За таа цел еден од нај-

важните услови што се поставувале пред дијалектолошката наука биле да се има системен и сестран опис на сите дијалекти. Македонските лингвисти, користејќи ги и своите и сознанијата на нивните претходници, ги направиле првите обиди за класификација уште во првата деценија на педесеттите години.

Како основни фактори за дијалектното раздрубување (поделба, групирање) на македонскиот јазик се земале предвид, главно, две групи фактори:

- 1) *линџвистички (јазични)* и
- 2) *нелинџвистички (нејазични)*.

Линџвистичкиите фактори се од два вида:

- а) *внатрешнојазични* и
- б) *меѓујазични*

Нелинџвистичкиите или *експиралинџвистички* се социјалниот, политичкиот, географскиот и други фактори.

Во процесот на дијалектното делење на македонскиот јазик земани се предвид и двете групи фактори.

СТРУКТУРНИ КАРАКТЕРИСТИКИ ЗНАЧАЈНИ ЗА ДИЈАЛЕКТНАТА ДИФЕРЕНЦИЈАЦИЈА

Македонскиот јазик, во текот на својот историски развој, развил многу нови карактеристики коишто ја менувале неговата граматичка структура и на тој начин постепено го оддалечувале од другите јужнословенски јазици, особено од соседните (српскиот и бугарскиот). Така, македонската јазична територија се јавува како извор на голем број нови јазични карактеристики. Новите јазични појави што придонесувале за дијалектното делење на македонскиот јазик не се ширеле еднакво, со иста брзина и во ист правец. Имено, некои од нив се прошириле на целата македонска јазична територија и станале разликувачки црти што го одделувале македонскиот од соседните словенски јазици (на пример, замената на еровите со **о** и **е**: *сон* и *ден*); други нови црти, пак, зафатиле само делови од македонската јазична територија, а во некои делови се зачувале старите карактеристики, што подразбира дека дадени процеси не завршиле.

Новите јазични појави ја зафатиле целокупната дијалектна структура на македонскиот јазик, т.е. тие се јавиле на: *фонетско-фонолошко, морфолошко, синтаксичко* и на други рамништа. Според своето потекло тие подновувања се делат во **две групи**.

Првата група особености, кои придонеле за дијалектното раздробување на македонскиот јазик, настанале како резултат на неговиот *внaй̄̀решен (сойс̄̀ивен) развiī̀ок*. Покарактеристични од оваа група особености се:

а) на фонетско-фонолошко рамниш̄̀иe:

- вокализација на еровите (**ѣ** = **о**; **ѥ** = **е**: *с̄̀ѣнѣ* = *сон*; *д̄̀ѣнѣ* = *ден*);
- промени во акцентот: определен на третиот слог и синтагматски: *учiī̀иел* – *учiī̀иелoй̄̀* – *учiī̀иeлиiī̀иe*; *од̄̀ ѣрeд̄̀ очiī̀ мӯ̀ љṑ зeдoа*; *ѣoлкȳ̀ вpемe нē бeшe љṑ вiдeлa*;
- губење на назализмот: **он** (**ж**) > **а**, **ѧ**, **о**, **у**: *ржнка* > *рака*, *рѧка*, *рока*, *рука*; и **ен** (**ѧ**) > **е**, **ѧ**: *чѧдо* > *чедo*, *чѧдо*;
- појавата на **ј** и **в** пред замената за почетното **он** (**ж**): *ја̄̀жлен*, *јṑжлен*, *јѧ̄̀жлен* или *ва̄̀жлен*, *вѧ̄̀жлен*;
- затврднување на старото меко л (*l'): *ѣoс̄̀иeлa*, *нeдeлa* (диј.: *ѣoс̄̀иeл'a*, *нeдeл'a*);
- загубата на консонантот **х** и неговата замена со **в/ф**, **ј**, **к**: *бeв/бeф*, *бeј*, *бeк*;
- замената на консонатските групи *tj и *dj со **ќ**, **ѓ**: *свeќa*, *мeѓa* (диј.: *свeшiī̀ѧa*, *свeшчa*, *свeшiī̀јa*; *мeждa*, *мeжцa*, *мeдјa*).

Овие нови црти придонеле за поголемо разликување меѓу дијалектите на македонскиот јазик, но и за поголема изделеност во однос на соседните словенски јазици.

б) на морфолошко рамниш̄̀иe:

- развојот на **членот**;
- множинската наставка **-ови** кај именките: *дeнoви*, *лeбoви* (диј.: *дeнyвe*, *дeнѧвe*, *лeбyвe*, *лeбѧвe*, *дeнoј*, *лeбoј*);
- наставката **-иѧѧ**: *ѣӣ̀лиѧѧa*, *ѣoлиѧѧa* (диј.: *ѣӣ̀лијѧa*, *ѣӣ̀лиѧa*; *ѣoлијѧa*, *ѣoлиѧa*);
- наставката **-мe** за 1 лице мн. кај сите глаголи: *ѣмaмe*, *бeрeмe*, *нoсимe*;
- множинската наставка **-лe**: *имaлe*, *бeрeлe*, *нoсeлe* (диј.: *имѧли*, *брѧли*, *носѧли*);
- испуштањето на глаголот **сум** во формите за минато неопределено време во 3 л. едн. и мн.: *ѣoј чiī̀ѧѧл* – *ѣӣ̀иe чiī̀ѧѧлe* (диј.: *он e чiī̀ѧѧл* – *ѣӣ̀иe cѧ/cѧ чiī̀ѧѧлe*);
- глаголските форми со **ќe**, **имa/нeмa** и **сум** и глаголска придавка на **-н** и **-т**: *ќe oдaм*, *ќe сум oдeл*, *имaм чiī̀ѧѧнo*, *ќe сум имaл чiī̀ѧѧнo*, *бeв имaл дoјдeнo* и многу други.

в) на синтаксичко рамниш̄̀иe како дијалектноразликувачки нови карактеристики се сметаат:

- позицијата на кратките (клитичките) форми (заменски и глаголски) по однос на глаголот, т.е. нивна препозитивна позиција: *сум му бил* на свадба; *му реков* на другар ми; *нe му љṑ сакаат* името;
- удвојувањето на предметот: *ѣӣ̀ видов лyѓeѣo*.

Втората група диференцијални особености се јавуваат под влијание на балканските несловенски, но и под влијание на словенски јазици. Влијанието од бал-

канските несловенски јазици (грчкиот, албанскиот, ароманскиот, подоцна и турскиот) се одразило главно во областа на граматичката структура на македонскиот јазик и на неговата лексика. Како поважни црти од оваа група, а познати како балканизми, се сметаат:

- *ѓубењето на деклинацијата*;
- *ѓубењето на инфинитивот*;
- *јосијозицијивниот член*;
- *удвојувањето на предметот*;
- *искажување на индиректниот објект со на*;
- *јрејозицијивната ујојреба на клиикиите (ѓо виде Јована, си ја чииал книѓата)*;

- *сложени глаголски форми со има/нема + ѓл. јридавка: има дојдено/нема дојдено*;

- *глаголските форми со сум + ѓл. јридавка: сум дојден*; глаголските форми со *ке*: *ке одев, ке одеше, ке сум одел*.

На промени бил изложен и лексичкиот систем на македонскиот јазик, а особено под влијание на несловенските балкански јазици: грчкиот, турскиот и ароманскиот (влашкиот). Голем дел од таа лексика се проширил на целата македонска дијалектна територија, а извесен дел станал карактеристика само на некои региони. Најмногу туѓа лексика навлегла во јужниот и во еден дел од западната македонска јазична територија.

Сите овие структурни разликувачки особености развиле едно силно иновациско огниште и најголем дел од нив останале во рамките на македонската јазична територија, зафаќајќи помали или поголеми простори. На тој начин на денешната македонска јазична територија се оформил посебен **дијасистем**. Голем дел од тие иновации се резултат на самостојниот (внатрешниот) развој на македонскиот јазик, но дел од нив се резултат на меѓујазичниот контакт со балканските несловенски јазици. Сите овие карактеристики ги прават македонските дијалекти различни меѓу себе, но и различни од македонскиот стандарден јазик.

Задачи:

1. Кои структурни карактеристики, од новопојавените, се важни во дијалектното раздобијување на јазикот?

2. Во текстовите подолу пронајди ги дијалектните разлики на фонолошко, морфолошко и на синтаксичко рамниште. Спореди ги со истите во твојот говор и коментирај ја нивната врска со современиот јазик.

Текст А

Маши и жена имали си една штирка. Еден ден штиркошо и маќаиша ошлѣ ф еднó село да кришѣваѣи деѣе. На штиркаиша рекли да виќне друшкаиша каде неа да сѣе, оѣи билó ја сѣрах. Придвечер ѣовикнала на друшкаиша, арно ама она не чула, шѣку чул вамѣре. Вука и бил вамѣр и рекол: „Ке дојда, ке дојда, само сѣржи јајца за вечера“. Она сѣржила ѣи јајцаиша, а на вечера дошѣл вамѣре и ѣочнала да ѣѣиша, вука и: „Зашиѣо ѣи са ѣаквиѣ очѣѣе?“ „Да ѣи се кокóл'а“, рекол вамѣре. „Зашиѣо ѣи са ѣаквиѣ раѣѣе?“ „Да ѣе жмѣча“. „Зашиѣо ѣи са ѣаквиѣ забѣѣе и устѣаиша?“ „Да ѣе јам“. Тогај она рекла дека к'ѣде да нарани офѣѣѣе, ѣа ке дојде. Мѣсѣо д ѣде ѣри офѣѣѣе, ошлá ѣри маѣурицаиша. Куга дошѣл вамѣре, маѣурицаиша ѣодушѣла жо и сѣанáл габа. Еѣе, ѣакá сѣанáла габаиша.

(Вирче, Делчевско)

Текст Б

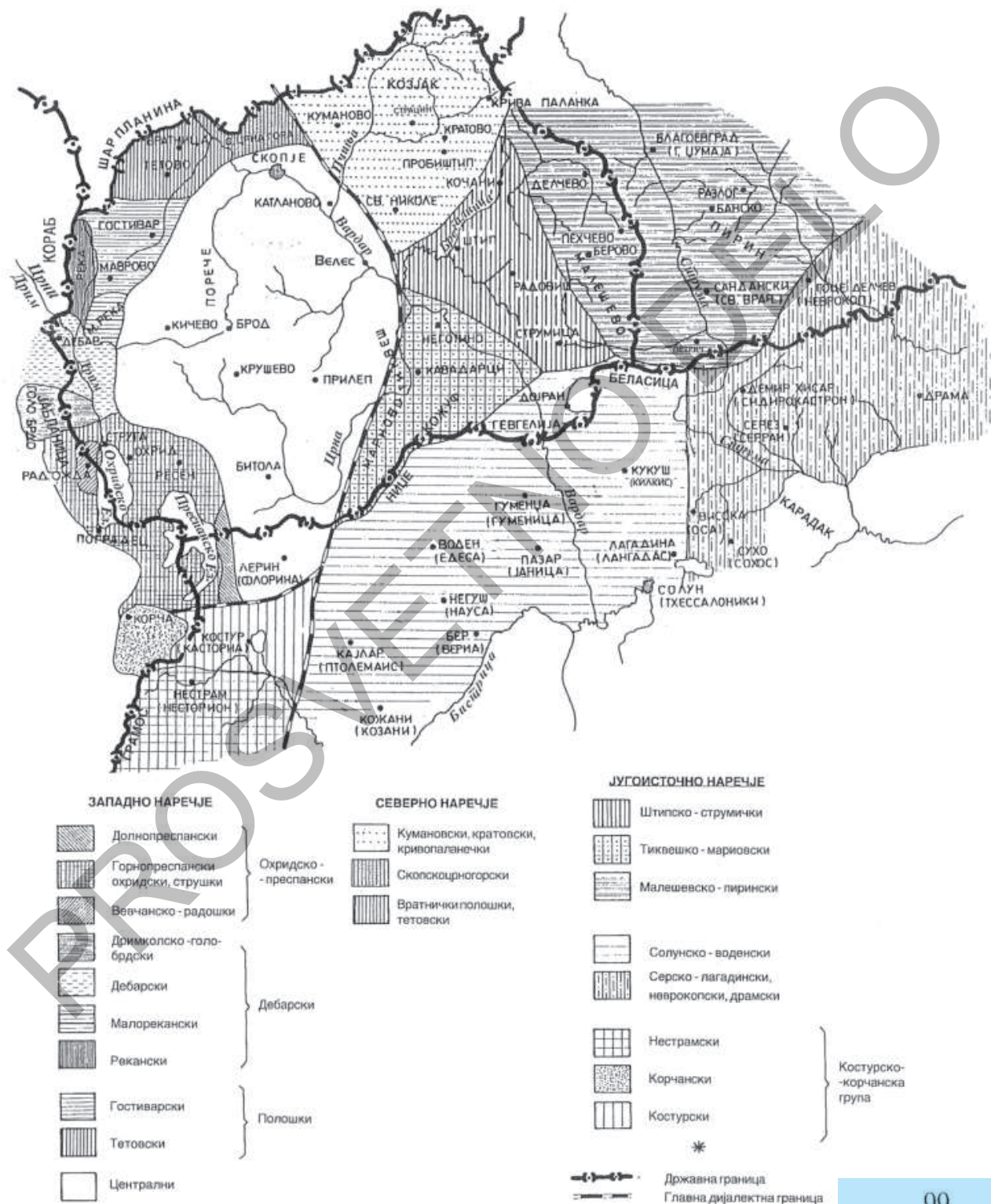
... Пошол во селошо. Тамо се оженил. Му фѣѣкнало за мајка му и за ѣаѣѣка му и је рекол жене си: „Јá к'óда ѣри ѣаѣѣка, кога ка ѣи виќна ја, да и ѣѣѣѣи кучѣн'аиша“. Таја (мајка му) не била ѣука. Тамо (дома си) нишчо не нашол, а саде сѣсѣра му. Влѣгол ф кѣки и му жо зѣла сѣсѣра му кóјн'оѣ, му жо вѣрзала на јасли и дошла жоре, ѣри браѣиша је. Паѣила да жо нажледаѣи кóјн'оѣ. „Уре браѣѣе, му рекла, кóјн'оѣ је на ѣри носе“. Је рекол браѣиша је: „Тѣја гајле за кóјн'оѣ!“ Пошла иѣи еднóи. „Ич немаѣи оѣи кóјн'оѣ“, му рекла. Браѣиша је ѣак је рекол: „Тѣја гајле за кóјн'о“.

(Себишта, Голо Брдо)

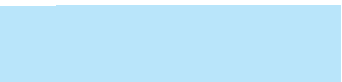
ОСНОВНИ ДИЈАЛЕКТНИ ГРУПИ

Според територијалните разлики во изговорот на некои гласови, според акцентот и според некои граматички особености, целокупната македонска јазична територија се дели на три основни дијалектни групи или наречја: **западно**, **југоисточно** и **северно наречје**, поделба прифатена според класификацијата на Б. Видоески. Пред оваа поделба, позната е поделбата на Бл. Конески, кој изделува најпрвин две основни групи говори – **западна** и **источна** – но тој, истовремено, изделува и еден преоден појас меѓу источното и западното наречје – **тиквешко-мариовските** и **костурско-леринските** говори, познати уште и како „преодни говори“, во кои се преплетуваат дијалектни особености од западните и од источните говори.

ДИЈАЛЕКТНА КАРТА НА МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК



PROSVETNO DELO



ЗАПАДНОМАКЕДОНСКО НАРЕЧЈЕ

Во **западномакедонското наречје** влегуваат говорите што го зафаќаат целиот западномакедонски јазичен простор, почнувајќи на север од границата со српската јазична територија и западните делови од Шар Планина, сè до јужниот дел на Преспанското Езеро. Источната граница од јужниот дел на Преспанското Езеро оди кон североисток, минува северно од градот Лерин и излегува на завојот на Црна Река од Пелагонија во Мариовската Клисуре. Оттука таа продолжува на север по планинскиот венец на Селечка и преку областа Клепа излегува на Вардар, го сече Вардар источно од Велес, продолжува на север, ја сече реката Пчиња кај Катланово, од каде што свртува кон северозапад и излегува малку северно од Скопје. Селата во Скопска Црна Гора остануваат надвор од западномакедонското наречје. Северната граница на ова наречје оди приближно по правецот Скопје – Тетово – Шар Планина, при што се спојува со почетната точка за западното македонско наречје.

Заеднички карактеристики на говорите во западномакедонското наречје. Говорите во ова наречје ги обединуваат повеќе од триесетина фонетско-фонолошки и граматички особености, кои се јавуваат истовремено и како диференцијални во однос на говорите од југоисточното наречје.

Од *фонетско-фонолошките особености* како карактеристични се изделуваат:

- третосложниот акцентски систем и неговиот синтагматски (фразеолошки) карактер: *учиѝел* – *учиѝели* – *учиѝелиѝе*; *не сака*, *не се јави*;
- јасниот изговор на неакцентираните самогласки;
- промената на **јат** (**ѣ**) во **е**: *цеѝна*, *цеѝдило*, *цеѝди*;
- појавата на протетичкото **ј**: *јаѝже*, *јаѝзлен* итн.;
- губењето на меѓувокалното **в**: *ѝлаа*, *ѝолоѝна*, *Пеѝреѝца*;
- отсуството на **х** и неговата замена со **в/ф**: *ѝраф*, *беф* (*ѝрав*, *бев*);
- замена на групата **цв-** во **цу-**: *цуѝи*, *цуѝиѝи* итн.

Од *морфолошките, зборообразувачките и лексичките особености* ги изделуваме:

- разликување на општата од номинативната форма кај личните и кај роднинските имиња: *Сиѝојан* – на *Сиѝојана*, *Пеѝре* – на *Пеѝреѝа*, *ѝаѝко* – на *ѝаѝка му*;
- множинската наставка **-ови** (> **-ој**): *лебови* > *лебој*;

- тројниот член: **-от, -ов, -он**: *дејшејшо – дејшево – дејшено*;
- личната замена за 3 л. *шој, шаа, шаа; шие*;
- употреба на дативните форми од заменките: *нему му, нејзе ѝ, ним им, вам ви; кому; некому, никому*;
- употреба на дативни форми кај личните и кај роднинските имиња од машки и женски род: *му рече Сшојану, Пејшеве/Пејшеју, е рече Мари/Маре, шајкове*;
- наставката **-т** во 3 л. едн.: *шој шииш, јадиш/јадеј, одиш*;
- конструкции со **има/нема** и глаголска придавка: *имам рабошено, имав рабошено, имал рабошено*;
- честа употреба на конструкции од типот **е дојден, беше дојден**;
- предлогот **в/во**;
- предлогот **од** со посесивно значење: *внукој од брај ми*;
- суфиксот **-уле** е карактеристичен само за западното наречје: *дејшуле, мажуле, брајшуле*;
- местото на кратките заменски форми пред глаголот: *шо виде Сшојана, му рече Пејшеју*;
- испуштање на формата од помошниот глагол **сум** во 3 л. едн. и мн. на минатото неопределено време: *шој чиишал – шие чиишале*;
- употребата на двојниот предмет во ова наречје е најдоследна: *шо видов човекој; му реков на дејшејшо*.

Разликувачки особини во западномакедонското наречје. Покрај големиот број обединувачки дијалектни особености што го прават ова наречје единствено, сепак тоа не е така единствено. Тоа единство е нарушено со неколку карактеристични црти, од кои ги изделуваме:

- замената на **назалната** самогласка **он** (**ж**);
- замената на **вокалното р и л** (**р** и **л**);
- присуството или отсуството на фонемите **ф, з, ц, s**;
- употребата и честотата на фонемите **ќ** и **ѓ**;
- употребата на групите **шт** и **жд**;
- употребата на некои вокални групи (**-еа-, -оа-, -ое-**).

Разликувањето се прави и според наставките за **3 л. мн.** на сегашното и на минатото определено време, според глаголските групи итн.

Според овие карактеристики во **западномакедонско наречје** се изделуваат повеќе групи говори. Најопшта е поделбата на **централни** и **периферни** говори.

Централната група говори ја сочинуваат: *скојско-велешкиот*, *прилејско-биџолскиот* и *кичевско-поречкиот* говор. Западните периферни говори ги претставуваат: *горнополошкиот*, *дебарскиот*, *малореканскиот* *дебарски говор*, *реканскиот* *торбешки говор*, *дримколско-голобрдскиот*, *струшкиот*, *вевчанско-радошкиот*, *охридскиот* и *преспанскиот* говори.



ЦЕНТРАЛНИ ЗАПАДНОМАКЕДОНСКИ ГОВОРИ

Граници. Централните говори зафаќаат најголем простор во рамките на западното македонско наречје. Оваа група говори/дијалекти ја претставуваат говорите во познатата Пелагониска, Кичевска, Поречка и Скопската котлина (без Скопска Црна Гора) и говорите во Велешко по долината на реките Тополка и Бабуна. Така, според географските називи на областите, оваа група говори ја претставуваат: *скојско-велешкиот*, *прилејско-биџолскиот* и *кичевско-поречкиот говор*.

Сличности и разлики. Дијалектните карактеристики на централните говори, според описот на Б. Видоески, можат да се групираат во две групи:

1) дијалектни карактеристики со кои централните говори се разликуваат од западните периферни говори;

2) карактеристики по кои се разликуваат меѓу себе говорите во централната група говори.

1. Првата група ја претставуваат оние дијалектни карактеристики со кои централните говори се разликуваат од западните периферни говори. Како позначајни се изделуваат следните карактеристики:

- петчлениот вокален систем (**и, е, а, о, у**);
- вокалното **р**: *крѣф, ѿрн, ѿрсѿ*;
- замената на вокалното **л** со **ол**: *солза, ѿолно, волк*;
- замената на **ж** со **/а/**: *рака, мака, ѿаѿ*;
- затврднување на старото меко **л** (***l'**) на поголем дел од централното дијалектно подрачје: *ѿријаѿшел, недела, ѿосишела*;
- замената на **/ч/** со **/ц/**: *црвен, цреша, црево*;
- поголема распространетост во употребата на **/к/** и **/г/** во споредба со периферните западномакедонски говори: *цвеке, браќа, луѓе, лаѓа*;
- наставката **-аѿ** за 3л. мн. сегашно време (*викаѿ, носаѿ, бераѿ*) и **-а** за 3л. мн. минатото определено свршено и несвршено време (*викаа, коѿаа; дојдоа/дојдоја, сѿанаа/сѿанаја*).

Поголем број од наведените карактеристики ги поврзуваат централните говори со источните и со северните македонски говори.

2. Втората група дијалектни карактеристики се оние со кои централните говори се разликуваат меѓу себе. Такви се:

- реализацијата на самогласките **/е, о/** во акцентирана позиција;
- реализација на самогласните групи **/еа, ео, оа, ое/** кога се под акцент;
- појави сврзани со меките согласки **/њ, к, г/**;
- реализацијата на согласните групи **/шт и жд/**;
- формата на членот **-о(т)** (*чѿеко, ѿѿѿѿѿѿ, цѿро, Гѿсѿѿ*);
- множинските форми на *рака* и *ноѓа*: *раце, нозе*;
- дативните форми кај личните и кај роднинските имиња;
- формите на глаголскиот прилог;
- глаголските групи и др.

Прилеп: Му кажал Гóсio на Нóја, ќе биди iбóиoй. Нóјo рéкол: „Кóгa ќе биди iбóиoйo да знáм“. „Кóгa ќе биди, коa ќе jáдиш на жéлезна сiниjа, iбóгaш да се сéиш, да се сéиш oиiи ќе биди. Ама да си нáпpáиш кóрaй iбóгoлeм, да зéмиш oиi сéкоa лiшкa iбo двé да не се зáзуби сéмeйo.“ Бiлo лéиe, жнiјaлe. Озгopa врнi, óздoлa вóдa iзвирáј. И клáлe сpиoјиe вáкa, и скpсiшлe, и клáлe лeб да jáдaи, и iбóгaш се сéишлe oиiи ќе биди iбóиoй, кaкo шo рéкол Гóсio. Сe нacóбрaлe oиi сiиe лiшкi iбo двé, iбo двé, влéглe вo кóрaбo и нa нeкoј рид нáјгoлeм шo бiл нa свéиoи, нáјвисок, iшáмy ќе зo iшéрaл Нóјo. Сe скiнaл iуcии кóрaб нéгдe, влéглa вóдa, змiјaишa co oйáшкaишa зo зáтiнaлa. И коa iзлéглe iшáмy вéкe нa сýвo, рéклa змiјaишa: oиi кóјa кpф je нáјблáгa oд нéвa дa iијaи. Пa чoéчкaишa кpф бiлa нáјблáгa. Гáрвaнoи зiнaл дa кáжи, дури рéкол зa, лáсiиујцaишa мy зo скiнaлa jáзикo co клýнoи, óсiнaл зáврaнo бeз jáзик вeк и сýи. А iяк лáсiиoјцaишa зéлa чéс, сeа зáишoа вo кýкa iрáј сéдeлa....

(Прилеп, Дунавка Конеска, 1949)

Бишoлa: Си бéишe шo нe сi бeишe. Си бéишe eднa бáбa и eдeн дéдo. Си нéмaлe дéцa. Си нáшлe eднo чýиe и мy зo клáлe iмeишo Кáчкa Кáличкa. Едeн дeн дéдoишo и бáбaишa óјдојa црквa и мy рeклe нa чýиeишo дa нe iшáрaшвa ф кýкi, дa сéди мiрнa дури дa дóаи. Нa мánгaлo iмaлo eднo зpнe co зpá дa сe вáри. Кáчкa Кáличкa вiдeлa нa iпoлицaишa нa зидo eднo jáбoлкo и сe кáчилa нa сiиoлeишo дa зo зéми. Сe слiзнaлa и iáднaлa вo зpнeишo co зpá и сe iпoиáрилa. Кo сe вpáтишлe бáбaишa и дéдoишo óи црквa, iшpóиaлe, iшpóиaлe нa iпopиaишa дa мy óиiвopи Кáчкa Кáличкa, aмa нiкoј нe мy óиiвopи. Јa скpишлe iпopиaишa и влéглe дóмa. Чéкaлe, чéкaлe дa дóји чýиeишo дa рúчaaи, áмa нé дoшлo.

(Христина Димоска, 1970)

Кичeвo: Дóјдe eднa áждeјa co дéвeи злaj. Кo и сe сjáдe, сe кáчe нa eнo iиeиe вiсoкo. Сe рáсiлaчe и iуишiи iшpи солси. Тiе iшpи солси зo oднécoа Сiшáмбoл iпoлóјнaишa. Рáзбрaл цáрои зa iшajа рáбoишa, сe óиулeл нa iиeиeишo и рéкол дa e iрáшaиш aждéaишa ишiо сáкaиш. Áждéaишa рéклa: „Или мáиш мi нáјдоји цáрои, или цiл Сiшáмбoл ќе зo óднeсa“. Цáрои сe сéишл зa iшpóјцa брáкa ишiо живéелe вo Сiшáмбoл. Пpáишл лýгe дa iрáшaиш зa iиe iшpóјцa брáкa. Кo зo iрáшaлe éднoиш aли сáкaиш дa и бiдeиш мáиш нa áждéaишa, iшoј рéкол oиш нéкe, iпoишo си iмaл жéнa. Го iрáшaлe двéкиoи. Тóј рéкол: „Јá си iмaм жéнa и eдeн зóлeм iиф кaј ишiо си вóзa кáјк“. Пóишлe кaј iпocиáриoиш и мy рéклe: „Али сáкaиш дa и бiдeиш мáиш нa áждéaишa?“ – „Мóжa, сe coзлácoа“ – рéкол iшpéкиoиш и e зéл áждéaишa зa жéнa и iшáкa зo кýришулeл Сiшáмбoл.

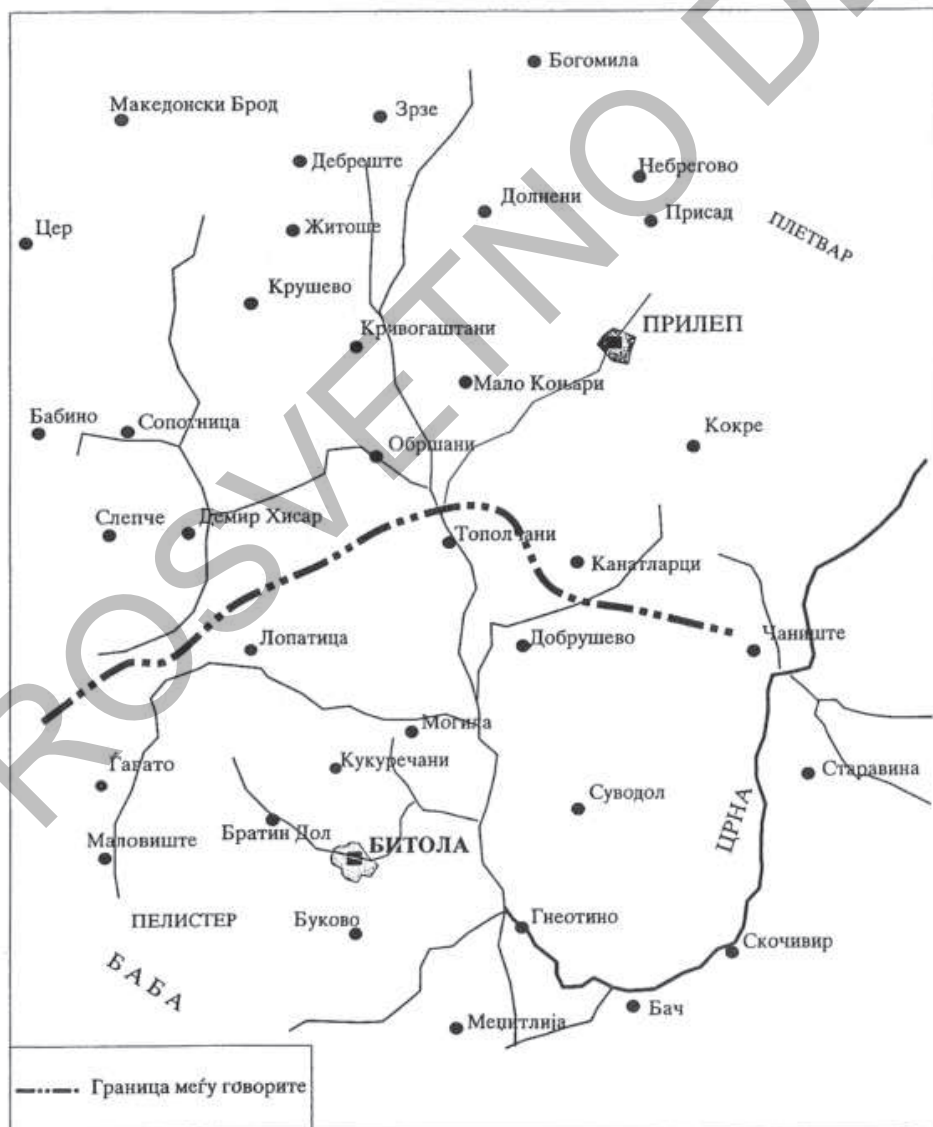
(Менда Сарандоска, 1958)

Порeчe: Си бiл eдeн сiрoмaф. Бiл злáвeн кa óфчaр. Еднуш óфциишe си лéжaлe нa iлaднe и iшoј си лéжaл дo óфциишe co рóкaишa iпoишpен. Сe зaiяáлилo кpáј óфциишe óгeн’.

Піишійііі нѣишійо во ђгин'оїі, лѣлєєїі жѡраїїа. Ожноїі му се їрїбїраїї на змїїаїїа и їїаа їїишїїїїї. Овїа шїїо бїл ѡбо срце, кáко да је сїїáсиїї змїїава, се їлáшил да не жѡ їзєєїї. Се їрѣдумал нáїїослє и жѡ їрўжил сїїáїїоїї кєї змїїаїїа. И змїїаїїа се зафáїїїла за сїїáїїо и ўжѡре їѡ рѡка и ѡколу врáїї со жлáаїїа нáїїрєїї. И му вѣлїїї змїїава на ѡфчарѡїї: „Аїде, кєї кє їїє нѡса їá, їїáмо к ѡїме“.

(Методија Јосифоски, 1957)

БИТОЛСКО-ПРИЛЕПСКИ ДИЈАЛЕКТ



ПЕРИФЕРНИ ЗАПАДНОМАКЕДОНСКИ ГОВОРИ

Граници: Западномакедонските периферни говори ја зафаќаат северо-западната македонска јазична територија; нивната западна граница се поклопува со јазичната граница меѓу македонскиот и албанскиот јазик. Оваа поголема група говори, како дел од западното македонско наречје, ја претставуваат следниве говори: *џорнојолошкиот, дебарскиот, малорекански, рекански, џорбеи-ки, дримколско-џолобрдскиот; сџирушкиот и вевчанско-радошкиот, охридскиот, џиреџанскиот* и др.

Поважни **заеднички (обединувачки) карактеристики** за овие групи говори се следните:

- постоењето на палаталното (мекото) л': *кл'уч, џосџел'а*;
- чувањето на /s/ пред множинската наставка **-и**: *бубреси, белеси, носу/носе*;
- ограничена употреба на /ќ и ѓ/;
- место *џ и *дј превладуваат примери со **шт/жд**, одн. **шч/жц**;
- на потесен појас од оваа територија се чува групата **чере-**: *череве, черејна, череша*;
- наставката **-т** во 3л. едн. сег. време: *имаџ, носџ*;
- наставката **-ет** во 3л. мн. сег. време: *имаеџ/имееџ (име:џ), носеџ/носе*;
- глаголскиот прилог се образува со **-ештем/-ешчем/-ешчи**: *викаешџи, викаешчем*.

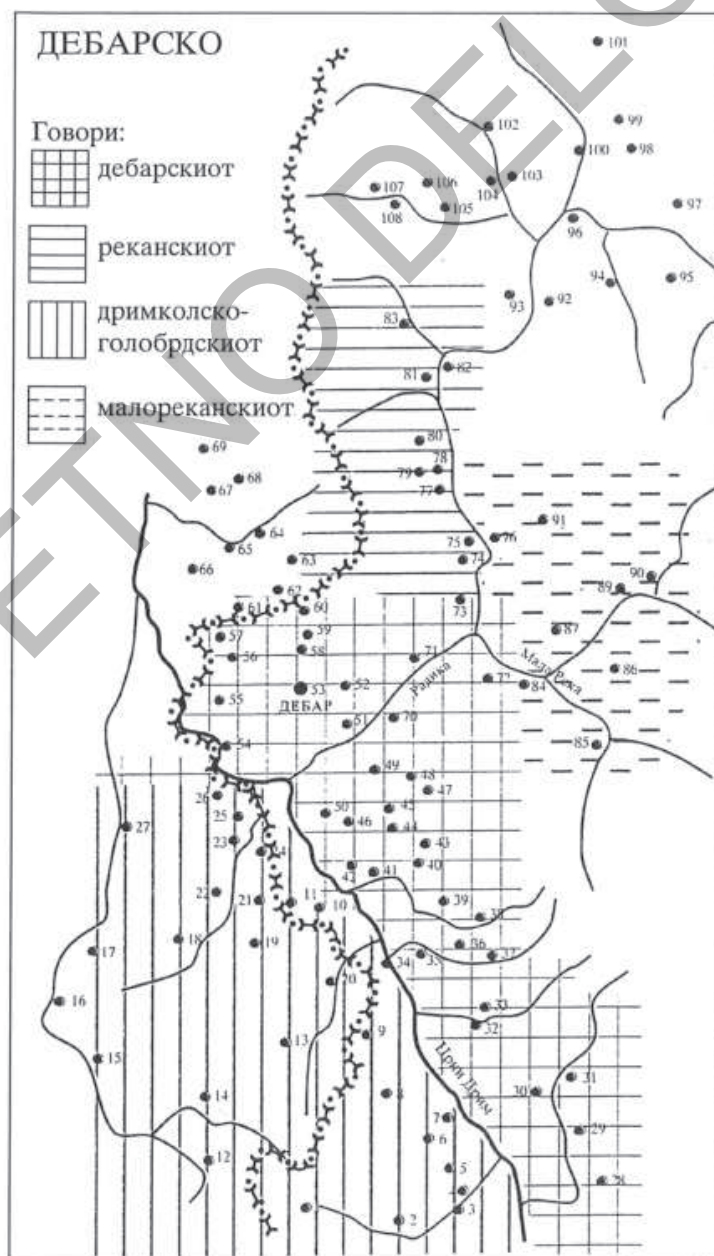
Со овие карактеристики периферните западномакедонски говори се разликуваат од централните говори.

Разликувачки карактеристики. Дијалектното единство во периферната група говори е нарушено со нееднаквата замена на носовката **он (џ)**, и вокалните **р** и **л** (**р** и **л**), при што на оваа македонска дијалектна територија се изделуваат најмалку десетина дијалектни групи, како што ги дадовме погоре.

Следнава табела ја претставува разликата меѓу групите говори по замената на старите **џ, д** и **р**.

џериферни џовори							
дримкол. џолобрд.	вевчанско-рад.	малорек.	рекан. џорб.	џосџ.,	дебар.,	сџируш.,	охрид.
џ > а : рака	џ/а : рџа/рака	о : рока	а/џ : рака/рџа	џ : рџа	џ : рџа	џ : рџа	џ : рџа
р > р : џрџи	џр/ар : џџрџи/џрасџи	р : џрџи	ар/џр : џџрџи/џџрџи	џр : џџрџи			
д > а : салса	џл/ал : џалџаџи	д : салза	ал/џл : салза/сџлза	џл : сџлза			

Во рамките на западномакедонските периферни говори се изделува како поинтересна дијалектна посебност говорот на исламизираниите Македонци, познати како Торбеши, во областа Река, Дебарско. Нивниот говор, од другите дебарски говори, се разликува по замената на **он(ж)**, на вокалното **л(л)** и вокалното **р(р)**. Во овој говор, зависно од акцентот, овие гласови имаат по две вредности (види ја табелата).



Карта на дел од периферните
западномакедонски говори
(дебарски говори)

Задачи:

1. Текстот што е подолу обиди се да го „преведеш“ во твојот дијалект.

Многу често се случува човек да ја носи оригиналноста во себе, но да не знае да ја искаже. Токму тука е значајната улога на професорот, односно неговата уметност да ги препознае способностите на ученикот и да му помогне да ги развие до максималното ниво. Но тоа е долготраен процес дури и кога зборуваме за големи уметници, тоа нема крај. Од друга страна, пак, способноста во секоја професија, па и во музиката, е услов да се занимаваш со неа. Листајќи на потребни способности е долга – треба да се има слух, чувство за ритам, но пред сè креативност, односно способност да се размислува на оригинален начин.

(Тел, 10.03.2004)

2. Разговарај со твоите другари во класот на тема: Професорот треба да ја заслужи почитта на учениците, служејќи се со еден од периферните македонски говори.

3. Кои се заедничките карактеристики на периферните западномакедонски говори?

4. Со кои дијалектни особености се разликуваат периферните од централните македонски говори? Наброј неколку! Користи географска карта!

5. Прочитај ги текстовите дадени подолу и коментирај ги нивните фонетски, морфолошки и лексички сличности и разлики!

Текст А

Кога кајо измлезе млеко, кајо изцеди во една каца и кајо му клаеи маја да се пошери. Штом кајо пошери, кајо цеди и кајо клаеи на шезгаф во цедило и кајо му клаеи озгора шешко, за да се изцеди убаво. Ако се работи наместо, кајо му предае на мајсторот што го прави кашкавалот. Мајсторот кајо презледе сирене, ал је фиасано за да се прави кашкавал. Ако је фиасано, кајо излеже во корито и кајо реди во коритици и со се коритици кајо вари во казан врена вода за да се собори како шесто. Отује го изваге, го реди на шезгаф, го меси и го прави како сомуни и го реди во калаи за да се собори кравајче. И така сити дваесе и четири саи во калаите за да се здрави. После го изваге от калаите и го соли по мрва и после секој ден го пошолува и го реди едно надруго така секој ден дур да се собори седом краваи едно надруго.

(Галичник)

Сте биле ли некогаш во Галичник? По што е познат Галичник? Раскажи го тоа, на твојот дијалект! По што се разликува овој говор од твојот? Има ли зборови кои не се исти со оние во твојот дијалект?

Текст Б

Си бiле девeиш браќа, eднa мајкa и шaишкo им. Сeсiтpa нeмaлe нeднa. Еднoш мајкa им рeклa: „Еј, Гoсiоди! Дaј ми eднo мoмичe, шa мaкaр и лaмјa нeкa je“. Гoсiош ja пoчул и му дaл eднo мoмичe. Нa пeиштe гoдини мoмичeшo сe сшoрило лaмјa, и изeлo свишe брaќa; oсшaнaл сaдe eдeн. Тaшкo му рeкол сiну си: „Oдaј, бeгaј, сiнкo, oш и шeбe кa шe изeеш!“ Сiн му јaвнaл кoјн'oш и шaишкo му му дaл шри слiви и си oшшшoл сiн му. Oдeл, oдeл, нaшoл eднa кучкa co кучин'a и je рeкол: „Кa ш oшeрa, или дaј ми eднo кучулe“. Тaјa му рeклa: „Избирaј, зeмaј“.

(Себишча, Голо Брдо)

Текст В

Однадвор ёдно мѣсто, Крі́на го ви́ке, та́му коли́бје́йю и ѿ́ме тї́е, ко́либје́йю за ѿ́ман'е, ле́йшо́ю шо го држеа. Та́му си и држеа и чу́нкиѣ. Чу́нки му ви́ке тї́е, ка́јциѣ и држеа до́ма. Чу́нкиѣ еѣ́ та́ка, гѣ́рѣ оѣ́ сї́рнайа и́ркале́сїа, и́ркале́сїа гѣ́рѣ оѣ́ сї́рнїѣ ко ме́ој. Та́а еѣ́ ѿ́сто да́жа, а́ма гѣ́рѣ ко ме́шлесе́а, шї́рока, ко и́ркале́сїа. А ка́ко еѣ́ ра́мен о́ддолу, ѿ́оши́рок. Та́му све́ си са́деа: и́че́јнца, ри́, ми́серка, гѣ́раф, бо́стани, гѣ́ради́'е, и́йперки, ло́зја, и́аїлі́цани зе́лени, чѣ́вени. Ка́йш'е та́му не́ видо́ф. Све́ ѿ́ма во ѿ́оа́ село: кру́ши, го́рници, чѣ́рници, че́реши, дре́нки, ко́сїени, о́реј, ја́бука, ду́ни. Цело́ѿо ри́и́че да ѿ́ули́ши све́ о́воши.

(Роби, Долнопреспанско)

Текст Г

Бі́ле ма́йка і́ ќерка. Ќе́ркава бі́ла ші́рудна. Имала ске́йар на ўо́лица кла́јно
и і́ла́челе се́кој ден, си́ мислеле: ка́ се ро́диш де́йше, ка́ і́адни́ш ске́йаро́ш и
ка́ зо́о і́ерви́ш де́йшеі́о. До́шол зе́шоф и́ нашо́л кеј і́ла́чеші́. И о́иші́вші́:
„Ші́о і́ла́чеші́?“ И і́и́је му́ ка́жвеі́ о́шу ске́йаро́ш ка́ і́адни́ш и ка́ зо́о і́ерви́ш
де́йшеі́о. То́ј се за́чуди́л, не́мал ші́о да і́м і́рајі́; се чу́дил да́л д и бі́јеі́ш али́-не!

(Вевчани)

ЈУГОИСТОЧНО МАКЕДОНСКО НАРЕЧЈЕ

Граници. Втора поголема дијалектна група/наредје претставуваат говорите во Источна и во Јужна Македонија. Југоисточното наредје ги зафаќа деловите од македонската јазична територија источно и јужно од југоисточната граница на западното наредје. Во него влегуваат говорите јужно од линијата Скопје – Велес – Свети Николе – Злетово – Пробиштип, со тоа што на овчеполскиот дел границата со северното наредје е малку повлечена кон југ. Во ова наредје се вклучени и говорите во солунско-воденскиот регион во Егејска Македонија и македонските говори во Пиринска Македонија.

Заеднички дијалектни карактеристики на говорите во југоисточното македонско наредје се:

- слободен акцент: баба, жена – женаиѝа, царица, деиѝе – децаиѝа, коне, дрваре;
- доследно чување на гласот х: бех – бехме; кожух; да ја ѝечѝе са̀нцѝѝо и да ја ѝлѝуваиѝ мухиѝѝе;
- множинската наставка **-ове** кај именките: кл'учове, волове, сиѝбове;
- во сите овие говори старата група **цв-** има вредност **цав/цаф**: цафѝѝи, цаф;
- замената на **јат (Ѣ)** со **а** зад **ц**: цал, цалина, ца̀на; ца̀ди;
- појавата на вметнато **в** во почетокот на зборот: ва̀глен, ва̀же или ва̀глен, ва̀же;
- испуштање на самогласките пред членската наставка: рабо̀ѝѝа, ниѝѝа, деѝѝо;
- интервокалното **в** се чува: чове́к, гла̀ва, ѝоловѝна – ѝуловѝниѝа.

Разликувачки особености со кои говорите од југоисточното македонско наредје се одделуваат од западното македонско наредје се:

- изедначувањето на номинативната со дативната и со акузативната форма: Сиѝоја̀н – на Сиѝоја̀н – видо̀ ѝо Сиѝоја̀н;
- отсуството на членските морфеми на **-ов** и **-он**;
- употребата на личната замена за 3 л. **он, она, оно, они** и отсуството на **тој**;
- искажувањето на дативниот однос со **на**: на на̀с ни речѐ, на ко̀го му речѐ;
- отсуството на **-т** во формата за 3 л. едн. сег. време: он но̀се/но̀си, вѝка, ѝѝе;
- формата **са** место **се** од помошниот глагол **сум**: они са̀ донѝле;
- сложените глаголски форми со **има**, особено оние во кои влегува глаголот **сум** и **ке**, се ретки;

- необични се исто така и формите **е дојден, беше дојден** итн.;
- предлогот **в/во** овдека гласи **у**: *у нас, у Скопје*;
- удвојување на предлогот **со** во **сос/сус**: *сус рака, сос нас / сус вас*;
- местото на кратките заменски форми е зад глаголот: *речо му, расија се работила*;
- се чува употребата на формата од помошниот глагол **сум** во 3 л. едн. и мн. на минато неопределено време: *ке е донел, прекарало се даго време*.

Поделба. Во однос на западното македонско наречје, југоисточното наречје покажува поголема раздробеност, т.е. поделеност. Голем дел од неговите дијалектни особености, било да се тие зачувани стари или се нови црти, не претставуваат некоја поцврста целина. Така, според повеќе дијалектно-разликувачки особености, во југоисточното македонско наречје се изделуваат две поголеми дијалектни целини:

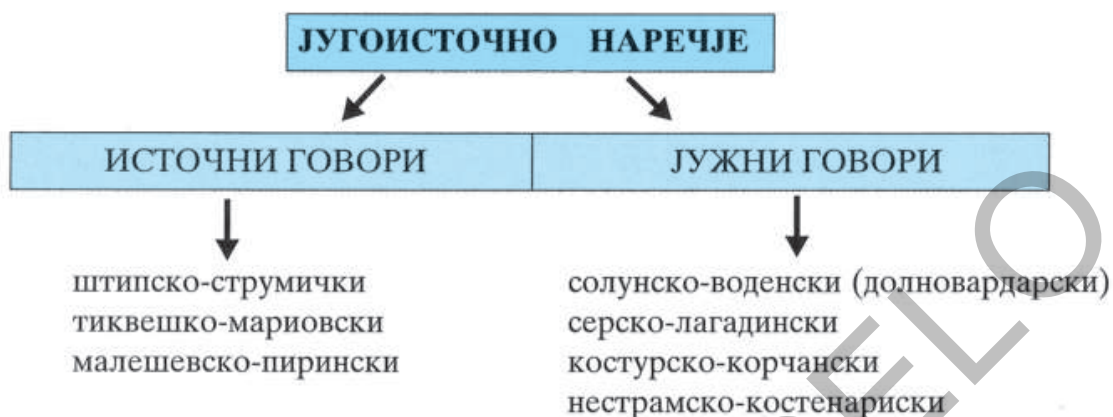
1. **источни говори** и
2. **јужни говори**.

Источна и јужна група говори ја претставуваат три помали дијалектни целини:

- а) *источно-сирумички*,
- б) *малешевско-иришки* и
- в) *ишквешко-мариовски*.

Јужна и јужна група говори во рамките на југоисточното наречје го зафаќаат просторот на правецот Кајлар – Воден – Пазар – Солун – Серез – Драма – Гоце Делчев (Неврокоп) – на север сè до планината Беласица и Кожуф, пробивајќи се по долината на Вардар сè до Демир Капија. Според местото на акцентот, во оваа поголема група говори се изделуваат три подгрупи:

- а) *солунско-воденска или долновардарски говори* и
- б) *серско-лаѓадинска група говори*.
- в) *косиурско-корчанска и група говори*.



ИСТОЧНОМАКЕДОНСКИ ГОВОРИ

Поголема целина во југоисточното македонско наречје претставуваат источните говори: **штипско-струмичкиџе**, кои го зафаќаат централниот дел од источната македонска јазична територија, од планината Беласица па сè на север до границата со северното наречје; **малешевско-пиринскиџе**, кои го зафаќаат граничниот појас со бугарската јазична територија и **тиквешко-мариовскиџе** говори, кои ја зафаќаат областа Мариово и Тиквешката котлина.

Заеднички карактеристики на источномакедонските говори се следните:

- слободен парадигматски акцент : *жéна – жéни – жéнаџа – жéниџе*;
офчáр – офчáре – офчáреџо; *деџé – деџéџо – децá – децáџа*;
- назалната самогласка **ж** е заменета со **/a/**: *рака, мака, џаџи*;
- вокалното **р** е вокално: *срџе, џрс, крџф*; вокалното **л** е заменето со **џл**: *сáлза, џáлно*;
- наставката **-м** за 1л. едн. сег. време: *бéрам, вíкам, нóсам*.

Разликувачки карактеристики на источномакедонските говори се следните:

- акцентот;
- глаголските групи;
- старата множинска наставка **-е** (*конé*) и **-еџа** (*џрасéџа*);
- замената на старите ***tj** и ***dj** со **шт** (*кашџа*) и **жд** (*вежди*);
- членска морфема **-е** (*мажé*) и др.

источномакедонски говори

шћишско-сћрумички	ћиквешко-мариовски	малешевско-ћирински
ж : а : рака, ћаћ, мака	а : рака, ћаћ, мака	а : рака, ћаћ, мака
р : р : ћрсћ, крф, срце	р : ћрсћ, крф, срце	р : ћрсћ, крф, срце
л : а : сјаза, ћано, вјк	а : сјаза, ћано, вјк	а : сјаза, ћано, вјк
акценти : слободен ћарадићмаћски	ограничено слободен на вћориоћ слоћ	ћарадићмаћски и ћодвижен
ћл. ћрућ : -а и -е	-и и -а	-а, -е, -и
— —	—	мн. наставка -е: коне / /-ећа: ћрасећа *tj, *dj : каића, вежда

РАЗЛОШКИОТ ГОВОР



Карта на дел од источните говори (разлошкиот говор)

Задачи и вежби:

Текст А

Две врайчи́на на́правеле си седа́лко у ло́згѣио на еде́н мрзли́ф чове́к. Седа́лкоио им би́ло ба́ш у сре́и ло́зге под е́днa зму́шка. Ду́дело вре́ме да се ко́иати ло́згѣиати. Се́кој шо имáл ло́зге у́дѣл љ́рво да зо зри́ба, ља́ љосле да зо крбе́ и да зо ко́иа. У́дѣл мрзли́вјо чове́к у ло́згѣио да зо о́зриба. Флезе́л у ло́згѣио и љ́раво у́дѣл љод е́днo дрво шо зо имáл у ло́згѣио, ља́ седна́л ма́лко да се одмо́ре, ои́и од да́леко иде́л ље́шки. Шом зо виде́ле врайчи́нати, изле́иале од седа́лкоио, заси́анале на вро на дрвоио и љочна́ле да си ви́каи: „Еј, мо́ре, дома́кине – рече́ла му враби́цати – ку́кати на́ша у́дѣ, ја́ зо за́здаи на ло́згѣио, ду́дѣ да зо о́зриба ло́згѣио. Ке́ ни зо на́јде седа́лкоио и ке́ ни зо раси́иe“. Врабе́цо ја уи́ешувáл: „Ка́ко е зóсио́и, дома́ки́нко, не́ е нико́ј. Бе́лки ке́ не љо́жале и не́ма да ни зо раси́иe седа́лкоио“. Зе́мјати би́ла но́зо тв́рда и не зо ко́иал за́здаи. Рече́л си да љоче́ка неко́ј до́ш, ља́ љосле да зо ко́иа. На́јадѣл се у́баво љод е́днa сенка, на́ијáл се ви́нце, исљи́и́л е́днo лу́ле сас љу́шљн, заси́и́јáл и исље́рал е́де́н со́н како ља́ша. По́сле си́анáл, расони́л се и љоздра́вил се сос ло́згѣио. У́дѣл си до́ма.

(Радовишко)

Текст Б

Собра́ли се моми́ ф е́днa водени́ца. Та́ би́ла водениче́рка е́днa си́ара ба́ба. Ти́ја би́ла ја́ко си́рума́шка. Е́днa момá донéсла ма́с, е́днa – да́рва, е́днa – ље́ици́а, е́днa – вра́шник, е́днa – бра́шно, е́днa – си́рене, ља́ си на́и́рили љу́љла да ве́чѣраа. Тама́н' ја исље́кли, љо́ку се љочука́ло на вра́иати. Помисли́ли ке́ е мо́мче. Па о́деро на ба́бицати би́л на ма́гарљци. Ба́бицати љо́ку ље́рне́ла ље́ици́ати љод о́деро, ља ои́вори́ла. А́жа виде́јала, а́жале не́ е момче́, ми́ е ва́мљр. Моми́и љре́ли, љре́ли, ља љо́ј љо́ку ре́ка́л: „А́јдаи да ве́чѣраме, мо́ми“. Па љи́а ре́кли: „А́јда, ма́ не́ма љчо́“. Па љо́ј ре́ка́л: „Ја́ ке́ ви до́неса ве́чѣре“. Ои́и љи́ел да до́несе ве́чѣре. Ф зроби́ицати имáло зако́љан човја́к љрез де́не. Иско́иáл зо, ља́ зо одне́сáл, да зо изе́да. А љи́а љо́ку излја́зáл ле љо́ј, заљре́иáли с ље́љел о́љине, ља́ си ле́жна́ли. Та́јали се, ља́јали, не ои́вори́ли. Па ље́љли́и љо́јјали. Ти́а си́анáли ф уи́ринља, ои́вори́ли вра́иати, љо́ку љухна́л умрја́л човја́к ф ода́јати. Иси́лаљи́ли се фно́зо, ља́ нја́кои ои́ си́рах умрја́ли.

(Банско, Пиринско)

1. Спореди ги двата дијалектни текста. Коментирај ги дијалектните разлики.
2. Можеш ли да определиш од кој крај е говорителот на следниве реченици: *Ма́и и жена́ нема́ли си де́ца. Е́днaи ои́ел ма́жo на ља́зár и е́днa жена́ рекá му да си зе́ме е́днo з́рне неокóљлано и да зо за́љине со не́каква за́љка да зо чу́ва два́ де́на и две но́љи.*
3. Спореди ги тие карактеристики со оние од двата претходни текста.

ЛУЖНОМАКЕДОНСКИ ГОВОРИ

Поголема дијалектна целина во рамките на југоисточното наречје претставуваат **јужномакедонскиите дијалекти**, кои го зафаќаат просторот на правецот Кајлар – Воден – Пазар – Солун – Серез – Драма – Гоце Делчев (Неврокоп) – на север сè до Беласица и Кожуф, пробивајќи се по долината на Вардар сè до Демир Капија.

Заеднички карактеристики на оваа група говори се следните:

– редукијата (скратувањето) на неакцентираните самогласки. Тоа значи дека секоја неакцентирана самогласка се изговара повисоко, т.е. секое **а** се изговара како **ǎ**, на пример: *рабóџиѝа* > *рǎбóџиѝа*, *разбóј* > *рǎзбóј*; секое неакцентирано **е** се изговара како **и**, на пример: *зелén* > *зилén*, *елén* > *илén*; секое неакцентирано **о** се изговара како **у**, на пример: *човéк* > *чувéк*, *боžáџиѝ* > *буžáџиѝ* итн. ;

– испуштање на самогласките во некои слогови: *дѣтѣиѣ* > *дѣтѣиѣ*, *жѣнаиѣ* > *жѣнѣиѣ*, *ѣблѣиѣ* > *ѣблѣиѣ*, *вуденѣиѣ* > *вуденѣиѣ* итн;

– изедначување на придавските и заменските форми за машки и за среден род:
īō čuvék// īō déīīīō; īō māī// īō īīīīīō;

– употреба на предлогот **на** со директен предмет: *Го ви́де на чувéкуиш, Го ви́де на жéнииа, Гу зéма на дéишшү.*

Замената на носовката **он** (ж), на вокалното **р** (р) и **л** (л) ги изделува јужно-македонските говори од централните и од некои источномакедонски говори. Јужно-македонските говори се разликуваат меѓу себе и по својот акцент. Така, според акцентот во оваа група говори се изделуваат три подгрупи:

- а) солунско-воденски или долиновардарски (дојранско-џевџелиски, кукушки, воденско-меѓленски, кајларски, еницевардарски),
б) серско-драмско-лаѓадински и
в) косиџурско-корчански џовори.

а) Солунско-воденскиите (долновардарскиите) говори имаат акцентски систем скоро ист како и штипско-струмичките говори, т.е. имаат акцент определен на еден слог во низата од форми на еден збор (парадигматски), на пример: *уфчár* – *уфчáре* – *уфчáрејто*; *жéна* – *жéни* – *жéниѝа* – *жéниѝе* итн.

б) *Серско-лагадинскиите* (Сер, Драма, Лагадина и др.) говори имаат подвижен акцент; тоа значи дека во формите на еден збор акцентот го менува слогот (се движи), на пример: *жéна – жéна́йѝа; жéни – жéни́ѝе*.

в) Косџурско-корчанскиите говори (Костур, Лерин, Нестрам, Корча) имаат слободен акцент со тенденција за стабилизирање на вториот слог од крајот на зборот и со оваа карактеристика оваа група говори се блиски со тиквешко-мариовските говори. Спореди ги примерите: човекоѿбо̀го – човекоѿбо́му, ѓра́нди, ѓранди́ише, ѿла-нинáиша итн.

Костурско-корчанската група говори, особено говорот на корчанските села Дреновени и Бобошчица, се изделува од останатите јужномакедонски говори со своите архаични особености, како што се:

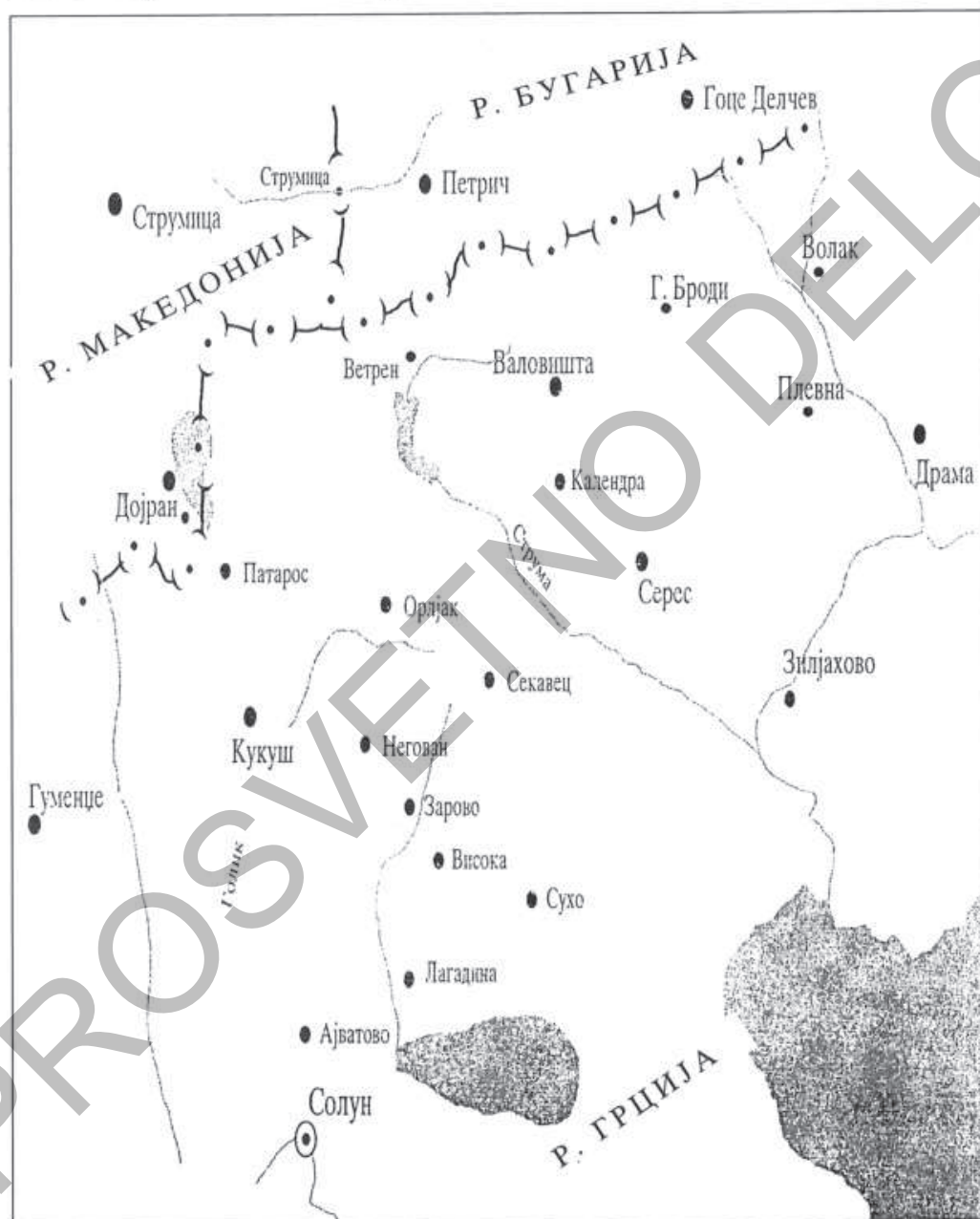
- остатоци од назализмот: *ѣра̃нди, за̃мби* : *ѣради, заби*;
- консонантски групи **шч** и **жџ** или само **ж**: *све̃шча, чу̃жџо, чу̃жо*;
- наставка **-тје** (место **-ње**): *си̃яни̃је* итн.

КОСТУРСКИ ГОВОРИ



Карта на костурските говори

СЕРСКО-ДРАМСКО-ЛАГАДИНСКА ГРУПА ГОВОРИ



Карта на дел од југоисточните македонски говори
(серско-драмско-лагадинските говори)

Задачи и вежби:

1. Според кои дијалектни особености се групираат јужномакедонските дијалекти и во колку групи?
2. Кои дијалекти се долновардарски и по што се разликуваат тие од костурско-корчанските дијалекти?
3. Кои се најпрепознатливите карактеристики на корчанската група говори?
4. Препиши го на стандарден јазик следниот дијалектен текст:

Имаше адна́ дуви́ца сус адно́ ма́шко де́ше. Таа́ ̑у учí зéнееш̑. Ни́иш̑о зéнееш̑ не фа́иш̑ – са́мо риба́р. Куи́ш̑ му ма́јка му и́ри ва́дици. То́ уи́иде на́ ре́киа́ риба́ да́ лóве. Фа́иш̑ си адна́ ри́бичка. Тра́гна́ на́ и́а́а́ро да́ о́де, сре́шна́ ̑у Евре́јш̑о. Пи́иш̑аи́ ̑у:

– Ко́лко, мо́мче, ри́баи́а?

Ади́н да́ва де́сеш̑ ̑ро́ша, дру́зи – и́еш̑на́јсе, на́и́кача́ве до́ с̑и́о. Де́иш̑о се за́ра́дува мно́го. Куи́ш̑ си бра́шно, куи́ш̑ си со́л и ус̑и́а́на́лии́е и́ари ̑и уи́и́есе до́ма. При́чека́ ̑у ма́јка му ра́дусно, и́иш̑а ̑у: „Ш̑и́о излу́ви, си́нко?“ Де́иш̑о ка́жа: „Ри́бичка фа́иш̑их, ска́аи́о ̑а́ и́руда́дех. Бра́шно куи́ш̑их, со́л куи́ш̑их и ус̑и́а́на́лии́е и́ари ̑и дунс́ех.“

(Кукушко)

5. Тексто́ви

А. Не́куга́ш уф̑ ̑ра́до До́јран живе́јале ма́ш и же́на. Ти́и има́ле два́ де́ца – Иван и Ти́на. Ма́жо би́л ри́бар и че́с̑ио уди́л на́ ло́ф, а же́ниш̑а ус̑и́а́нува́ла до́ма. Дуде́ка и́а́и́куи́ш̑о лувíл ри́би, да́цаи́а си и́г̑ра́јале крај ̑о́ло. Та́ка уф̑ и́г̑ра рас̑и́еле. Ама́ и́о́о не и́ра́јало да́лго вре́ме. Ка́ имáл Ива́н де́саи́ш̑ ̑удíни, а Ти́на се́дам, ма́јка им и́и́еш̑ко са́ ра́зболе́ла и умре́ла. Пу́идна́ ̑удíна и́а́и́куи́ш̑о и́ак са́ ужи́ни́л. Уф̑ ка́иш̑аи́а дунце́л мла́да же́на.

(Дојранско)

Б. Се́лош̑о се́ ме́на, но́гу уба́о се́ с̑и́ори. И ко́јиш̑о ̑ре́ј во́ на́иш̑о се́ло но́гу о́бенди́све. Но́гу уба́о се́ с̑и́ори. Се́а и́о́до́бра е́ жи́вои́иш̑а, и́о́арна. Не́ рабо́иш̑а́ме ко́ и́она́йре и́о́ку шо́ рабо́иш̑а́ме, со́ с̑ри́о шо́ жни́еме. Се́а си́ рабо́иш̑а́ме са́е со́ и́лану́чкии́е, чи́си́а рабо́иш̑а. Не́ о́јме и́ри́ш̑а́и́, ко́ она́йре шо́ одéме. Има́ со́ о́и́чо да́ се́ о́лече́име, и́ма шо́ да́ се́ на́ра́ниме. И до́ма ни́ е уба́о. Ку́кии́е си́ и́а́ме

наружа́но уба́о, че́жмиѝе до́ма, не изле́жваме на́двор да о́јме да ми́еме мису́рки,
рабо́ѝи. Си и ми́јме до́ма на до́лаѝо. По до́ма во́дје си ѝа́ме се́кој е́ден. Ба́нја ѝа́ме,
ка а ве́л'ѝе ви́е? Ба́нја а ве́л'ме ни́е. Се́ си ѝа́ме. По до́ма че́жми, до́лаѝи, ѝелиора́си,
шо са́каш ѝа́.

(Нерет, Костурско-корчанско)

Кои дијалектни карактеристики ги забележуваш во двата погоре прочитани текста?
Најди ги синонимите на дијалектната лексика во текстовите А и Б.

СЕВЕРНО НАРЕЧЈЕ

Говорите што го претставуваат ова наречје ја зафаќаат областа која на север се граничи со српската јазична територија, а јужната граница допира приближно до линијата Тетово – Скопје – Свети Николе – Пробиштип. Во ова наречје влегуваат *ѝовориѝе во северниѝе ѝолошки села, ѝовориѝе во Скојска Црна Гора, ѝовориѝе во Кумановско, Овчејолско, Крајовско и Кривојаланечко.*

Дијалектно-разликувачки особености. Дијалектната раздробеност на ова наречје главно била обусловена од соседството со другите две македонски наречја. Заеднички дијалектни особености на северното македонско наречје, а истовремено и разликувачки во однос на другите македонски наречја се следните:

- изедначувањето на еровите (големиот и малиот ер) во еден глас ѝ:
даѝш, саѝ; лаѝн, даѝн; ѝеѝѝаѝк, коѝѝаѝл;
- предлогот **в/во** во овие говори гласи **у**: *иде у шкóлу, у ѝраѝѝ;*
- за старословенското **он** (ж) овдека речиси во сите позиции на зборот има замена со **у**: *ру́ка, ѝуѝѝ; ѝду, ѝмау/ѝмав;*
- вокалното **л** (л) е заменето со **у/лу/ла**: *ја́бука, ву́на, ву́к, слу́за; сла́нце, кла́че;*
- наставката **-у** во општата форма кај именките на **-а**: *имам же́ну, ѝѝву;*
- наставката **-ога** во заменско-придавските форми: *ѝе́ѝа, ѝѝо́ѝа, до́броѝа;*
- множинската наставка **-е** кај именките од женски род: *же́не, шами́е, ѝѝѝе, но́ѝе;*
- наставката **-мо** за мн. во 1 л. сег. време: *о́димо, ѝде́мо, сѝѝо́имо;*
- наставката **-ше** во 3 л. мн. од аорист: *о́ни има́ше, дојдо́ше, оѝѝидо́ше;*
- губење на гласот **х**: *со́а, сиромá, ора́; бе́мо, дојдо́мо;*

Задачи и вежби:

1. Со кои карактеристики се одделуваат северните македонски говори од западните?
2. Кои говори влегуваат во северното наречје?
3. Со кои карактеристики се разликуваат меѓу себе северните македонски говори?
4. Како е заменета носовката **он** и вокалното **л** во северните македонски говори?
5. Наброј некои разлики меѓу кривопаланечките говори и кумановскиот!
6. Како се изговараат во твојот говор следниве зборови, а како се изговараат во северните говори: *сѝаѝка, сѝолб, солза, многу, јаребица, гулаб, јаглен, кожув, пријаѝел, ламја*. Ако има разлики, објасни ги!
7. Како гласат формите од личните заменки во кумановскиот, а како во кратовскиот говор?

Вежби:

Текст А

У сѝаро време мене коѝај ме свршиле, нишан коѝај смо мениле, дошле салѝе пријѝа људи на свршѝење. А младожењѝа не, не ка сѝѝа. И после при недеље сам сѝдела ја свршена. Имаше свѝдба у ма̀лово на̀ше, сва̀ка ми Ефка се мѝжеше и при́баше да је до̀ем на свѝдба. По̀шѝо овде свршена, ја не о̀шѝидоф, не до̀јдоф овде да не се ви́димо. Коѝај ме зѝдоа, ја пребу̀лена ва̀ке со шѝа̀мија. И до̀јде ма̀јорош да ви́ди свѝдба ва̀мошна, ја скрѝена по̀шѝ шѝа̀мија. И не сли́ка ма̀јорош. У на̀ше време, у Турско, не́ма да се ви́диш и́ч за̀едно. И по̀сле зѝмени и́а шѝо́ е шѝо́а за̀едно, де́ка мо̀же шѝо́а.

Текст Б

Било зимно време, ка̀ш имáло но̀го снѝк. У по̀лешѝо лисѝѝа̀ш била но̀гу глáдна. Одеднáш осѝѝила мири́зба на ри́ба, ошѝрчáла на ѝу̀шѝо и видѝла едѝн човѝк де́ка и́де сáс ко̀ла ри́би. Лисѝѝа̀ш ле́гнáла на ѝу̀шѝо и при́равѝла се божѝе умрѝена. Ка̀ш гѝу видѝл човѝко, по̀мислѝл си: „Тѝ де́ка била срѝка̀ш, ке си на̀йра̀вам на жѝна ми по̀лка“. Ванáл гѝу за ошѝѝѝа̀ш и врлѝл гѝу у ко̀лашѝа врз ри́бишѝе.

Текст В

Еднá жѝна имáла мло̀го де́ца. Сви́ву срѝкни, а еднó не. Ма̀јка му шѝури́ла ле́бѝц у шѝорбѝче на шѝо́ј шѝо́ не́ма срѝку: „Иди си, сѝнко, шѝи́ срѝку не́маш“. Онó си по̀шло. Па имáле ма́чики и узѝло еднó ма́че. И онóј ма́че (мачóр би́ја) по̀раснáло гóлѝмо. Под бѝку на̀йравѝло ду̀йку. Сѝде́ле си шѝу́ј и онóј де́шѝе по̀раснáло гóлѝмо. Насѝанáло да се жѝени. Она́ј мачóр рѝка̀л: „Кѝ шѝе жѝену ја́“. Пришѝо̀рија се онóј мачóрче у човѝка, ошѝшѝло кудѝ

некога краља и рекнало: „Краље, ја имам сина, да ми дадеш девојку“. „Ке ти даду – рече краљ – само кај ти да дојду?“. „У среду да догеш, у шуб и шуб среду“.

Прочитај го секој од дадените текстови. Обиди се да го откриеш дијалектот на кој се напишани, според фонетските, акцентските и морфолошките карактеристики. Коментирај ги нивните сличности и разлики. Регионот на текстот намерно не е обележан.

МЕТОДИ ВО ДИЈАЛЕКТОЛОШКИТЕ ПРОУЧУВАЊА

Дијалектологијата, како дел од науката за јазикот, во процесот на своите проучувања поставува различни задачи, се служи со најразлични методи и средства. Се смета дека најдобрите проучувања дијалектолошката наука ги прави преку описот на дијалектите, т.е. користејќи го класичниот/традиционалниот описен (дескриптивен) метод.

Самиот збор *метод* значи постапка, начин или пат во некоја работа, според однапред избран ред, за постигнување на некаква цел. Во секој вид проучување најпрво се одредуваат целите и задачите, како и изборот на темата, т.е. проблемот на научниот интерес, потоа изработка на планот за истражувањето во кој се предвидени и методите на истражувањето.

Методите (постапките) во научните проучувања можат да бидат:

- а) *описни (дескриптивни)* и
- б) *причински (каузални)*.

Во дијалектолошките проучувања се применуваат и двата вида методи.

а) *Описниџе (дескриптивниџе) методи* во дијалектолошката наука се применуваат, главно, за опис на дијалектите, на нивните фонетски, граматички, лексички и други особености. Описните методи даваат можност за подобро и за поцелосно одделување на автентичното од евентуално новото во дијалектот, но и за согледување на оние специфичности кои се јавуваат во дијалектот како резултат на меѓујазично влијание (на пример, влијанието од стандардниот јазик или од друг јазик).

б) *Причинскиџе (каузалниџе) методи* се однесуваат на пронаоѓање на причините за појава на одредени јазични проблеми, процеси и сл. На пример, со примена на причинските методи ќе се бара одговорот на прашањето за навлегувањето на туѓи јазични елементи во еден дијалект или јазик.

Најчесто применувани методи во дијалектолошките проучувања се: *описниот (дескриптивниот), методот на анализа и синтеза, историско-споредбениот, контрасивниот, географскиот (ареалниот) метод* и др.

Описниот (дескриптивниот) метод претставува постапка која се состои во опишување на дијалектот, т.е. метод кој овозможува најисцрпно, економично и точно претставување и дефинирање на опишуваниот проблем. Како основна, традиционална, методолошка постапка која се применува при описот на еден или на група дијалекти е *анкейирањето*. Оваа постапка (начин) во дијалектолошките проучувања се спроведува преку две форми: 1. *разговор (дијалог)* и 2. *запис (бележење)*.

Постојат неколку принципи кои се важни во примената на *методот на анкейирање*, т.е. неговите форми на работење.

1. *Разговорот* или *дијалогската форма* подразбира разговор со носителот на дијалектот. Во дијалектолошките проучувања како прв принцип во примената на формата *разговор* е *водење разговор со поединец* или, поретко, со група претставници на даден дијалект. Разговорот со група претставници е помалку препорачлив, иако таквите разговори имаат посебна вредност, затоа што анкетираниите/информаторите во разговорот заемно се дополнуваат и се поправаат во своите кажувања.

Вториот принцип во процесот на *анкейирањето* и формата *разговор* е *пронаоѓање* што подобри и поавтентични зборуваачи – една од најтешките и најодговорни задачи во примената на овој метод. Ова подразбира дека анкетираниот/информаторот треба да располага со: свежо, остро и изразено јазично чувство, чиста артикулација на гласовите, живо и пластично раскажување, јазичен израз со никаква или минимална повлијаеност од друг дијалект или од стандардниот јазик, по можност „неписмен“; пронаоѓање што поголем број зборуваачи – информатори со цел да може да се одбере најдобриот. Важен елемент во анкейирањето е и возраста на информаторот.

Третиот принцип се состои во *изборот на темите* за разговор. За што поцелосен и поавтентичен опис на дијалектот/говорот потребен е добар избор на теми за разговор. Од големо значење е опфатеноста на сите области од животот на зборуваачот, учесникот во разговорот, со цел дијалектниот материјал, особено лексичкиот, да биде колку што е можно поцелосен. Тука спаѓаат темите поврзани со земјоделството, сточарството, занаетчиството, домаќинството, покуќнината, облеката, обичаите, верувањата, празниците итн.; со еден збор за животот „на село“/во град. Тука треба да се користат и темите како што се: „моменти од вашиот живот“, „моменти од младоста“, теми кои се добри за разговор не само за тоа што е младоста

најомилениот период од животот на информаторот туку и затоа што таа лексика е најсочувана во свеста на зборуваачот.

2. Втората форма во примената на анкетниот метод во проучувањето на дијалектите е **зайисоѝ** или **бележењето** на дијалектен материјал. **Зайисоѝ** или запишувањето се прави со помош на: а) **прашалник (квесѝионар)** и б) **ѝонски (маѝнеѝофонски) зайис**.

Прашалникоѝ (квесѝионароѝ) претставува структурно составена книга која содржи инвентар на дијалектни проблеми групирани по јазични области и список на лексички единици предвидени за теренско истражување, распоредени по значенски групи. Во зависност од карактерот на дијалектолошкиот проблем, има два вида прашалници: а) **ѝемаѝски** и б) **ѝроблемски**.

Во современите дијалектолошки анкетирања најчесто се користи **маѝнеѝофонско (ѝонско) зайишување (снимање)** на дијалектниот материјал. Се снимаат, главно, текстови за најразлични теми и области. По правило, запишаниот материјал од страна на истражувачот, најпрво се дешифрира (се симнува) од лента, се ексцерпира (се вадат, се одбираат проблеми), се систематизира и, пред да се прави описот, се проверува додека е уште „свеж“ и додека е сè уште во „увото“ на истражувачот.

Ексцерпирањето е важна постапка во **оѝисниоѝ метод**. Тоа се состои во испишување на важни податоци, јазични карактеристики од испитуваниот дијалект, од група дијалекти или од наречје, како и нивно систематизирање.

Методоѝ на анализа и синѝеза се состои во расчленување/разоткривање на целокупната структура на дијалектот за полесно објаснување на дадени дијалектно-јазични проблеми, а синѝезата е постапка која претставува слика изградена врз заклучоци од систематизиран опис на даден дијалект.

Исѝориско-споредбениоѝ метод во дијалектолошките проучувања се состои во истражувањето на историските причини за појавата на некои дијалектно-јазични процеси и појави, на пример, објаснувањето за промените во гласовниот систем во македонските дијалекти и нивната периодизација, или проблемот за потеклото на словенските јазици – нивните сличности и разлики се откриваат со споредбениот метод, потоа развојот на членот и сл.

Конѝрасѝивниоѝ метод претставува опис на откриени (евидентирани) сличности и разлики меѓу дијалектниот и стандардниот јазик на современ план, без посебно објаснување на причините за појавата на разликите и сличностите. На пример, во даден дијалект има извесен број особености кои се исти со стандардниот јазик и затоа заслужуваат внимание исто толку колку и разликите.

Геоѝрафскиоѝ или **ареален** метод е резултат на брзиот развој на науката за јазикот и потребата за усовршување на методологијата во научните проучувања.

Така, во почетокот на XX век во дијалектолошките проучувања се развива нов метод наречен **лингвистичка географија** или **ареална лингвистика** (ареал = област, регион). Лингвистичката географија како метод се занимава со географско претставување на дијалектните појави и ги установува границите на нивно територијално (ареално) распространување. Географскиот метод е особено важен во дијалектолошките проучувања и претставува метод кој се состои во картографирање на јазичните елементи по кои се разликуваат дијалектите на еден јазик (на пример, лингвистичка карта за замената на старословенското он (ж) во македонските дијалекти и сл.), како и установување на границите на територијалното распространување на тие појави. Тие граници се наречени **изоглоси**.

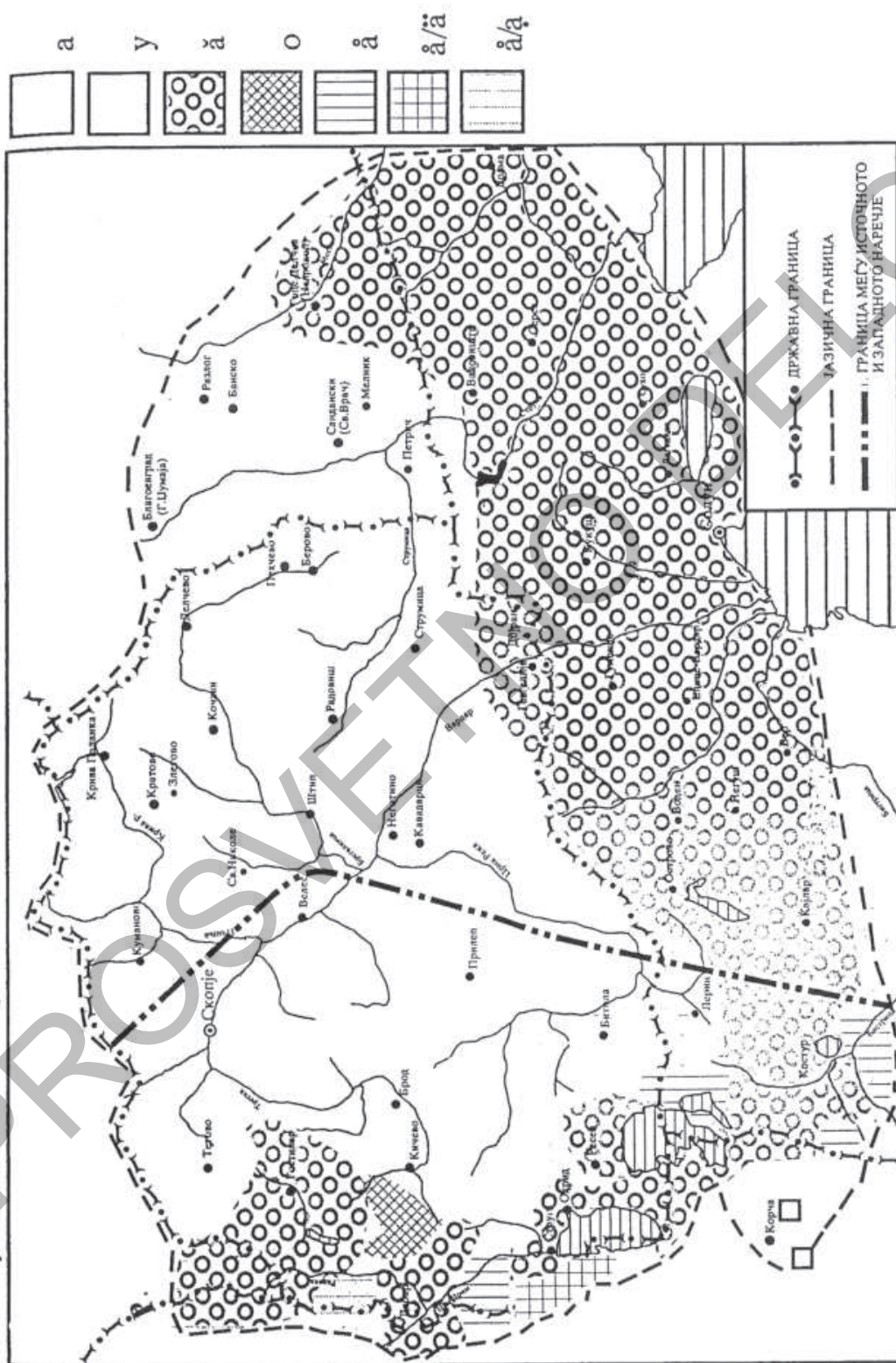
Резултатите од своите проучувања, во форма на картографирање на дијалектните материјали, лингвистичката географија ги претставува преку составување на **лингвистички (дијалектни) атласи**. Дијалектниот атлас претставува збир од географски карти кои ја прикажуваат регионалната распространетост и границите на одделни карактеристики на некој дијалект, наречејќи ги.

Почетокот на XX се смета за епоха на изработка на дијалектни атласи. Така, почнале да се изработуваат дијалектни атласи на сродни јазици како што се словенските опфатени преку *Ойшлословенскиот лингвистички атлас (ОЛА)*, лингвистички атласи на јазици на континенти, како што е *Европскиот лингвистички атлас (АЛЕ)*, атласи на одделни региони – *Ойшлословенскиот дијалектен атлас (ОКДА)*, дијалектни атласи на еден јазик како, на пример, *Македонскиот дијалектен атлас (МДА)* или атлас на даден регион како што е атласот под наслов *Македонските дијалекти во Егејска Македонија* итн. Работата на Македонскиот дијалектен атлас се реализира во Институтот за македонски јазик, а негов долгогодишен раководител и автор на општата концепција како и на прашалникот за неговиот материјал беше Божидар Видоески.

Задачи:

1. Кои методи ги користи дијалектолошката наука во своите проучувања?
2. Користејќи го методот на анкетирање обиди се да снимите материјал од народните обичаи во твојот крај. Со помош на дешифрирање направи фонетски запис на снимениот текст. Потоа направи дијалектен опис на твојот роден говор. Спореди го со говорот на околните региони.
3. Позајми го, од библиотека, **Прашалникот за собирање дијалектен материјал** и со помош на најстарите претставници од твојот роден дијалект запиши го материјалот за еден вид лексика.

Континуанти на носовката *q



* Јазичната расцепканост на западната периферија најдобро ја илустрира географијата на континуантите на *q

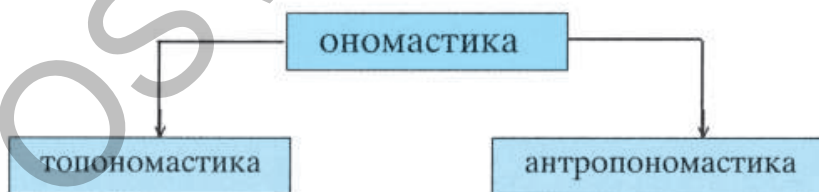
Ономастика

Името **ономастика** потекнува од грчки збор што значи „вештина за давање имиња“. Ономастиката е наука (според некои, дел од науката за јазикот) која ги проучува сопствените имиња.

Ономастиката е релативно млада научна дисциплина. Кај нас таа почнала да се развива и да бележи конкретни резултати во XIX век. Долго време оваа научна дисциплина се сметала како помошна дисциплина на географијата, историјата, археологијата, етнографијата и на други блиски науки.

Раздели на ономастиката се:

1. **топономастика**
2. **антропономастика**



Топономастиката е гранка на ономастиката која се занимава со изучување на топонимите, односно имињата на местата или на географските имиња и нивното настанување.

Според тоа каков топоним проучува, топономастиката понатаму се расчленува на:

– **хидрономасѝика**, дел кој ги проучува хидронимите, односно имињата на водите: *Вардар, Црна Река, Охридско Езеро*;

- **орономастика**, дел кој ги проучува оронимите, односно имињата на планини, ридови, висорамнини, долини, котлини, полјани: *Шар Планина, Црна Гора, Полож*;
- **ојкономастика**, дел кој ги проучува ојконимите, односно имињата на населби, населени места (град, село): *Кавадарци, Скопје; Маврово, Пешиани; Баргала, Хераклеја*.

Топономастиката во своите проучувања се користи со **топономастичка историографија**. Таа ги проучува разните слоеви на имиња на места што настанале заради менување на јазикот и народот на дадената територија (миграција, разни освојувања на територии итн.), коишто се отсликуваат во географското име. Стратиграфијата се базира на принципот дека јазиците и народите можат да исчезнат од дадената територија, или, пак, имињата што ги дале исчезнатите народи на географските објекти на дадената територија можат да се одржат во народот кој го заменил исчезнатиот народ.

Така, овој дел од топономастиката дава голема помош на археологијата (при проучувањето на старите населби) и на етнологијата.



Антропономастиката е раздел на ономастиката кој ги проучува антропонимите, односно сопственото име на еден човек или на група луѓе (*Павле, Конески, Стојановци, Дериволски*).

Личните имиња се одраз на минатите цивилизации, па неретко се и живи сведоци на некогашните верувања и сфаќања.

Личните имиња по образување се прости (*Драги, Љуба*) или сложени имиња (*Драгомир, Љубислава*).

Личното име уште во дамнешни времиња се добивало во зависност од вкусот на луѓето, од начинот на живеење, од условите во кои живеел човекот итн.

Личното име, неговото создавање и неговата форма се од особена важност во ономастичките проучувања, зашто од личните имиња и нивните разновидни форми се изведени многу презимиња или фамилијарни имиња.

Презимињата во нашиот јазик најчесто се образуваат со наставките **-ов / -о(в)ски** (*Асенов, Пејковски*), **-ев / -е(в)ски** (*Светицев, Триевски*) и сл.

Прекариџе се дополнителни имиња на луѓето и содржат некоја забележлива црта на карактерот, на надворешноста, или, пак, на активноста. Прекарот не е службено име и служи за карактеризирање на лицето. Тој е моментна креација и ја одразува основната особеност на лицето што треба да го носи, на пример: *Лимониџе* (Павлина), *Лешиџе* (Димо), *Меуро* (Димче), *Чибуко* (Кирил), *Цевкаџа* (Стеван), *Шииџа* (Василе), *Теџа* (Петре), *Шииџа* (Драган), *Шииџа* (Гога), *Личко* (Илија), *Бабиџе*, *Грабалеџо*, *Пиџе*, *Заџа* итн.

Текст А

Раскажи, на твојот роден дијалект, како настанало името на твоето село/град!

Текст Б

Еве како Марко Цепенков, на почетокот од својата Автобиографија го објаснува настанувањето на својот прекар: „Татко ми раскажуваше за дедо ми како му го клале прекарој. Еден неделен ден бил обуен со едни бели гаќи, многу расцејени дури до гази и излегол на среќ село да играат со децата. Едно го виделе и му свикале: „Марко цејенко, Марко цејенко!“ И од тој ден беше му осејанал прекарој Цејенко“.

Прочитај некоја народна приказна од збирките на Марко Цепенков и објасни ги прекарите што ќе ги сретнеш таму!

PROSVETNO DELO

ЛИТЕРАТУРА

1. Бојковска Ст., Минова-Ѓуркова Л., Пандев Д., Цветковски Ж. *Македонски јазик за средното образование*, Скопје 2000.
2. Видоески Б., Димитровски Т., Конески К., Угринова-Скаловска Р. *Правилник на македонскиот литературен јазик*, Скопје 1998.
3. Видоески Б., *Дијалектите на македонскиот јазик*, Том 1 (1998), Том 2 (1999), Том 3 (1999), Скопје.
4. Видоески Б., *Текстови од дијалектите на македонскиот јазик*, Скопје 2000.
5. Кепески Кр., *Грамматика на македонскиот литературен јазик за училиштата за средното образование*, Скопје 1978.
6. Конески Бл., *Грамматика на македонскиот литературен јазик*, Скопје 1972.
7. Конески К., *Зборобразувањето во современиот македонски јазик*, Скопје 2003.
8. Конески К., *Правилен речник на македонскиот литературен јазик*, Скопје 1999.
9. *Македонски јазик* (група автори), редактор Минова-Ѓуркова Л., Ополе (Полска) 1998.
10. Минова-Ѓуркова Л., *Синтакса на македонскиот стандарден јазик*, Скопје 2000.
11. Минова-Ѓуркова Л., *Стилистика на современиот македонски јазик*, Скопје 2003.
12. Паноска Р., *Современ македонски јазик*, Скопје 1994.

PROSVETNO DELO

НАТАША АВРАМОВСКА

ЛОРЕТА ГЕОРГИЕВСКА-ЈАКОВЛЕВА

PROSVETNO DELO

ЛИТЕРАТУРА

PROSVETNO DELO

На претходната страница

М. Шагал: ВЮЛИНИСТ

РЕАЛИЗАМ – НАТУРАЛИЗАМ

Реализмот е книжевен и уметнички правец, кој се јавува во четвртата деценија од XIX век и згаснува во периодот помеѓу седумдесеттите и деведесеттите години на столетието. Натурализмот ја претставува неговата последна фаза на развикот во периодот од седумдесеттите до деведесеттите години.

Под терминот реализам се подведува заедничкиот *аналиички интерес* на писателите кои во XIX век ја истражуваат условеноста на поединецот од општествените механизми. Заеднички им се: 1. постапката на набљудување на човекот во општеството, односно, на неговата одреденост од социјалната средина и од економските услови во коишто се развива, како и од страстите на човековата природа и 2. тенденцијата за научно класифицирање и обопштување на резултатите на набљудувањето (анализа), па оттаму – типизација на ликовите што се прикажуваат како *описувани типови* условени од законитостите на општеството и на човечката природа. *Дејалноста на описот и на интериорот* кај овие писатели е во функција на вистинито прикажување на ликовите и на околностите во коишто тие дејствуваат. Притоа, реалистите истражуваат различни аспекти на човечката општественост зависно од разликите во нивното поимање на тоа што е основата на човековата стварност: 1. надворешните услови на човековото опстојување во општеството или 2. внатрешна (психичка) стварност на човекот како општествено битие. Оттука произлегуваат и основните разлики помеѓу *критичкиот* и *психолошкиот* реализам.

(Доколку е потребно, освежи ги своите сознанија за реализмот стекнати минатата година!)

Терминот натурализам во книжевноста е преземен од филозофијата, во чии рамки се јавува како древен термин за материјализмот, епикурејството и световноста

воопшто. Како и реализмот, тој е поставен наспроти филозофскиот идеализам. Во текот на XIX век, често се јавува како сопернички термин наспрема реализмот. Денес е востановен како последна и радикална фаза на развитокот на реалистичките тенденции во XIX век. (Не треба да се меша со терминот „натурално“ и „натурална школа“, што беше промовиран во Русија од страна на првиот теоретичар на реалистичките тенденции во Русија, В. Белински!)

Натуралистите ја пренагласуваат човековата условеност од **биолошкото потекло** и од **влијанието на средината, го увеличуваат детаљот** во фактографскиот и аналитички приказ на стварноста. Инсистирањето на фактографијата и деталноста на описот, пак, доведува до разлабавување на фабулата (приказната) за сметка на описот и анализата. На пример, во романот *Еден ден* на Емил Зола, на четиристотини страници е прикажана дилемата на главната хероина дали да го изневери својот маж или не. Во романот речиси ништо не се случува, детално се прикажани настаните и разговорите кои се одвиваат во текот на еден единствен ден. Меѓутоа, токму ваквата раскажувачка постапка, во која детаљот, фактицитетот, „документот“ преовладува над приказната (фабулата) ги открива алтернативите на натамошниот развиток на модерниот роман. (Во романите на Џејмс Џојс, Марсел Пруст, и Вилијам Фокнер раскажувањето ги следи деталите и „фрагментите“ на текот на свеста, и притоа, речиси наполно отсуствуваат „надворешни“ случувања или приказна во класична смисла на зборот.)

За разлика од реализмот, натурализмот инсистира на фактографска доследност и во описот на грдите сцени на насилството, го нагласува биолошкиот аспект на телесноста и во нагласено отсуство на секаков идеализам ја предизвикува, шокира и бранува општествената јавност навредувајќи го општото чувство за убавото и пристојното.

Главен теоретичар и заговорник на натурализмот е францускиот писател Емил Зола, кој во седумдесеттите години програмски ќе се огласи во предговорот на својот роман *Тереза Ракен*, (1868, второ издание). Натуралистичката поетика на Зола главно ги опфаќа идејните основи на неговиот *научен, експериментален роман*, како и техниките (постапките) на неговото создавање. Она што го разликува Е. Зола од неговите претходници – реалисти, всушност, се состои во радикалното свртување кон научниот светоглед, при што тој отфрла секаков интуитивен, творечки и фиктивен карактер на писателската дејност. Според Зола, писателот пред своите ликови е поставен како лекарот пред своите пациенти, а романот е едноставно „записник на експериментот што писателот го



Емил Зола, детаљ од
масло на Едвард Мане

изведува пред очите на публиката“. Суштината на литературниот експеримент Зола ја гледа во проучувањето на механизмите на човековите страсти, како и на влијанието на наследниот материјал што го одредува човекот (*хередиитарноста*). Писателот експериментира на тој начин што ликовите ги поставува во различни ситуации и околности. Ваквите негови поимања на писателската дејност најдобро ги илустрира неговиот циклус од дваесет романи насловен *Ругон – Макарови, природната и општествена историја на една фамилија под Второто царство* (1870–1893), напишана по урнек на Балзаковата *Човечка комедија*. За овој свој литературен проект самиот ќе забележи:

„Сакам да објаснам како едно семејство, мала група суштества, се однесува во општеството и ширејќи се, раѓа десет, дваесет единки, кои, на прв поглед изгледаат различни, но за кои анализата покажува дека се тесно поврзани меѓу себе. Наследството има свои закони, како Земјината тежа.

Ќе се трудам, решавајќи го двократното прашање на темпераментот и средината, да ја следам нишката која математички води од еден до друг човек. А кога ќе ги имам сите нишки, кога ќе имам в раце една цела општествена група, јас ќе ја покажам на дело како актер на еден историски период.

Ругон-Макарови, групата, семејството што имам намера да го проучувам, како особина има претерани барања, што е честа појава во нашево време кое јуриша на задоволствата. Физиолошки, тие претставуваат нижење на нервозни и сангвинични случаи, кои се јавуваат во истиот сој, како последица од првобитното органско оштетување. Историски, тие потекнуваат од народот, се шират како зраци во сето современо општество, се искачуваат до сите позиции... и така ја раскажуваат историјата на Второто царство преку своите индивидуални драми.“

Романите на овој циклус широко ја распостилаат сликата на француското општество во овој период: провинцискиот живот (*Боѓавиштво на Ругонови, Освојувањето на Пласан*), различните сегменти на животот во престолнината (*Мевот на Париз, Неѓовата екселенција Ежен Ругон, Нана*), историските битки (*Слом*), но и животот на работниците и на рударите (*Трујачка, Жерминал*). Меѓу овие дела особено и по своите уметнички квалитети, се издвојува *Жерминал* во којшто го прикажува штрајкот на рударите во рудникот за јаглен во Северна Франција. Новината што ја донесува овој роман се масовните слики на рударите кои во својата побуна се јавуваат како моќен општествен субјект кој ја осознава својата положба во општеството и иако сè уште неорганизирано, го крева својот глас. Дотогаш, во рамките на реалистичките тенденции работништвото е прикажувано единствено како објект на експлоатацијата. Фантазмагоричната сцена од

V дел на романот, која прикажува илјадници прегладнети жени кои пеејќи ја Марсељезата одат кај директорот на рудникот да бараат леб е една меѓу повеќето колективни сцени во кои најсилно доаѓа до израз уметничкото мајсторство на Зола, а бојата на крвта во оваа сцена честопати се споредува со жестокоста што таа ја има на платната на Делакроа. Неговото мајсторство на ползување на симболиката на боите, на играта на светлината и на темнината, во француската литература е можно да се споредува единствено со Игоовото.



Ги де Мопасан

Натуралистичката (меданска) група се формира околу Емил Зола во 1876 година. Членовите на групата се среќаваат во неговиот париски стан, а потоа и во неговата вила во Медано крај Париз. Оттука и насловот на збирката раскази *Медански вечери* (1880) со која групата манифестно го огласува своето настапување во светот на литературата. Освен Зола, како автори на одделни раскази во оваа збирка се јавуваат тогаш младите автори: **Ги де Мопасан, Пол Алексис, Анри Сеар, Леон Еник и Уисманс**. Сите раскази во збирката *Медански вечери* ја тематизираат француско-пруската војна, а ги обединува *антихеројскиот* видување на војната во приказот на: бесмисленоста на колективната смрт, залудноста на жртвата, бруталноста и гротескноста на страдањето, слепиот бес на одмаздата. Соочувајќи се со разни кризи, натуралистичкото движење престанува да постои во деведесеттите години на XIX век.

Натуралистичкиот театар во Франција ќе биде поттикнат најнапред од заложбите на француските романописци (браќата Гонкур, Зола), кои сметаат дека постапките на натуралистичкиот роман треба да бидат пренесени во театарот. За таа цел романите на Зола доживуваат повеќе драматизации, но на овој начин нема да биде изнајден патот до новата драма и до новиот театар. Натуралистичкиот театар опстојува со заложбите на театарскиот аниматор **Антоан**, кој го основа *Слободниот театар* (1887-1896), и на неговиот репертоар се поставуваат врвни дела на европската драматика: *Сенишата* (Ибзен), *Моќ на мракот* (Толстој) и др. Антоан настојува да создаде нов театар не само со оглед на изборот на



Сцена од „На дното“ од Максим Горки, во режија на Станиславски

делата туку и со начинот на нивното поставување на сцената: сценската игра, режијата, сценографијата. Тенденцијата кон „вистинитоста“ на театарското прикажување е основното начело на овој театар. Го одликува **детален приказ на баналностите на секојдневието**: *реален декор* (вистински парчиња месо во месарница, вистински приказ на ручек), *реален приказ на времетраење на дејствието* (траење на ручекот). Иако натуралистичкиот театар не остава многу значајни дела има големо влијание во натамошниот развој на драмата и на театарот.

Хенрик Ибзен (1828–1906) е норвешки драмски писател, којшто ќе го обележи развитокот на драмата кон модерната драматургија, не само во норвешкиот туку и во европскиот културен простор – создавајќи ја т.н. **аналитичка техника** во водењето на драмското дејство. Прикажувајќи ја кризата на класичната драма (драмата на дејството), ја прикажува кризата на општествената интеракција (општествениот дијалог). Неговата драма од натуралистичкиот период поставува нов драмски облик на морална анализа, поставен наспрема општествениот морал на средната класа.

Подрачјето на авторското истражување во Ибзеновите драми е во постојаното соочување и откривање на драмската напрегнатост помеѓу внатрешната и надворешната стварност на драмските личности, нивното минато и нивната сегашност. Притоа, минатото никогаш не е однапред дадено, туку се открива низ сегашноста на драмските личности, низ „парчињата“ на дијалогот што го водат, па *минаа сегашноста секогаш одново се реализира како аналитичка реконструкција на минатото*. Излезот кон полнотијата на живеењето е загубен во мрачниот лавиринт на дамнешните случки. Споредбата на Ибзеновата драма со Софоклевата *Царот Едип (Ојдип Тиранин)* би можела да ја илустрира новоста на Ибзеновата драматургија. Имено, иднината на Софоклевиот Едип еднакво е затворена во лавиринтот на минатото што тој треба да го открие. Но дејството на драмата сепак ѝ припаѓа на сегашноста, која се остварува во „сегашноста“ на Едиповото трагично себепознание како таткоубиец и родоскверник што ги менува релациите на поставените меѓучовечки односи прикажани во драмата. Ибзеновата драма е потполно лишена од таква драмска сегашност. Реконструкцијата на минатото ја преплавува сегашноста на Ибзеновата драма. Дијалогот на сегашноста е само рефлекс на меѓучовечкиот однос и им припаѓа на внатрешните длабини на меѓусебно отуѓените и осамени луѓе. Оттука, дејството на драмата не доведува до некаква разврска, туку со посредството на аналитичката техника ја воспоставува стварноста на минатото (*Куклен дом, Сенишша, Јохан Габриел Боркман*).



Скица од поставката на Ибзеновата драма „Сеништа“ од Е. Мунк

Во своите драми, Ибзен својата критика ја насочува против двојниот морал на социјалната експлоатација на работниците олицетворен во „добротворниот ангажман“ на буржоазијата (*Столбовиите на ошшесјвоишо*), против деспотскиот однос на мажот над жената во граѓанскиот брак (*Куклен дом*), но и против неморалноста на родителот чиј постапки му ја уништуваат иднината на потомството. Во *Сеништа*, во која најсилно доаѓаат до израз натуралистичките тенденции, Освалд, иако млад, ја чека својата смрт поради сифилисот наследен од татка си, а неговото откритие на љубовта е уништено со сознанието дека Регине е всушност, вонбрачна ќерка на татко му. Во основата на драмата е проклетството на семејното наследство. Ибзеновата критика остро се осврнува и на механизмите на политичката борба во општеството (*Ромерсхолм*). Погледите на Ибзен често го бранувале јавното мнение и биле предмет на остри и жолчни критики, меѓутоа, како уметник, тој докрај опстојува на линијата на беспопштедната општествена критика.

Во рамките на развиениот реализам ги создава драмите: *Столбовиите на ошшесјвоишо* (1877), *Куклен дом* (1879), *Сеништа* (1881), *Народен нејријашел* (1882), *Дива пайка* (1884), *Ромерсхолм* (1886).

Да се запамети:

Натурализмот е последната фаза од развитокот на реализмот, во којашто под идејното водство на Емил Зола *се радикализира* научниот пристап кон литературното творештво (сфатено како експеримент), како и инсистирањето на фактографијата во приказот на стварноста. Последица на ова инсистирање е разлабавување на фабулата за сметка на описот и анализата, како и приказот на грдото и на „непристојното“ во литературата. Ибзен го создава новиот облик на модерната драма. Неговата *аналитичка* *последица* во водењето на драмскојто дејство ја посочува кризата на дијалогот во општеството.

Прашања за утврдување:

1. Посочи го односот помеѓу реализмот и натурализмот земајќи ги предвид твоите претходни познавања на делата од европскиот реализам!
2. Кои се погледите на Зола за улогата што треба да ја има романописецот?
3. Кои одлики на натуралистичкиот роман го најавуваат развитокот на модерниот роман?
4. Наведи ги основните одлики на натуралистичкиот театар!
5. Во што се состои новината на Ибзеновата драма и која негова драма има изразено натуралистички потстрек?

За натамошно истражување:

Поделете се во групи и истражете одредени аспекти (дела) на творештвото на Емил Зола и Хенрик Ибзен. Истражете го и приемот на нивното творештво (пред сè преку преводите и театарските поставки) во македонската литература и театар. Подгответе куси соопштение за резултатите од своето истражување кои ќе им ги пренесете на другите!

АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ

(1860–1904)



На залезот на епохата на реализмот, кога во руската литература постоел впечатокот дека сè е веќе речено, ненаметливата појава на Антон Павлович Чехов ја открива острицата на кусата прозна форма. Неговите раскази се минијатурни ремек-дела на рускиот реализам, а неговата лирска драма неповратно го трасира патот на новата драматургија.

Роден е во Таганрог, крај Азовското Море во семејството на Павел Јегорович, ситен трговец, кој поради долговите во кои запаѓа, со семејството се засолнува во Москва. Антон, меѓутоа, останува во Таганрог, самиот издржувајќи се во текот на своето гиманзиско школување. Во Москва му се придружува на семејството запишувајќи се на тамошниот медицински факултет во 1870 година. Како студент заработува објавувајќи во московските сатирични весници под псевдонимот Антоша Чехонте, а со писателската дејност се занимава и во текот на својата лекарска пракса во руската провинција. Пишувајќи по весниците, Чехов го изучува занаетот на кусата раскажувачка форма и кога во 1887 година ќе се појави со избор од своите нај-успешни остварувања (*Во самрацијџе*) веќе настапува како зрел автор. Во 1890 година патува преку Сибир до островот на прогонетите, Сахалин, а поразните слики на човековото страдање и понижување, што таму ќе го пресретнат ќе ги осведочи во својата мрачно обоена **патописна проза** (*Осџировој Сахалин*). Во полн творечки подем, во период од седум години Чехов, објавува **пет збирки куса проза**, а интензивно му се посветува и на драмското творештво. Во 1901 година се жени со Олга Книпер, глумица на Художествениот театар. Последните години од животот ги минува на Крим, но и по европските лекувалишта борејќи се со подмолната болест. Умира од туберкулоза во Баденвајлер (лекувалиште).

Меѓу неговите најпознати прозни остварувања се вбројуваат и **новелите** „Степа“ (1888), и „Павиљон бр. 6“ (1892). Негови **драми** се: *Галеб* (1896), *Вујко Вања* (1897) *Три сесџири* (1901) и *Вишиновата градина* (1903).

ПОД ОСТРИЦАТА НА ХУМОРОТ

Одлики на прозата на Чехов. Во својата долгогодишна писателска дејност Чехов ги има опфатено сите аспекти на руската стварност на своето време. Она што, притоа, секогаш одново го изненадува современиот читател е универзалноста на човековата вистина со која се понижуваат судбините на неговите ликови, иако се вграмени во конкретно прикажаната општествена стварност на Русија од крајот на XIX век. Покрај кусиот облик, можеби токму *хуморой* што во неговата проза се јавува во сите нијанси и варијанти: од простосрчана комика до иронично и гротескно прикажување на собитојата; најнепосредно го поврзува со чувственоста на современиот читател. Низ игливоста на хуморот Чехов напати лирично ја слика противречноста помеѓу неостварените, но некаде во длабините на битието, насетени можности на полнотијата на живеењето и стварноста на реализираниот живот. Оваа Чеховска тема на соочување на мечтаењето (побуденото) и оствареното (инаку особено доминантна во неговите драми), а во спрега со неговото мајсторство во ползувањето на можностите на хуморот, е илустративна во расказот „Шега“. Централниот мотив на расказот е шегата што раскажувачот ја изведува со Надја, или Надењка, како што од милост ја ослонува и за што соопштува во прво лице. Во само неколку потези Чехов ја доловува сета драма на доживувањето на Надја, што од неверба, кулминира во емотивна напрегнатост на очекувањето, сè до потполна збрканост пред противречноста на фактите: фантазмагоријата на изјавената љубов (дури на санката јурат низ ридот) и потполното одрекување на ваквите изјави во држењето на нејзиниот пријател кога повторно се искачуваат по ридот. Крајот на расказот, меѓутоа, одненадеж го менува планот на раскажувањето. Најнапред се менува временскиот план на раскажувањето, кое сета претходна „сегашност“ и драматичност на јас-раскажувањето („Ведро, зимско пладне... Студено е, камен пука, и на Надењка што ме држи подрака, ѝ се фатил сребрен скареж по кадриците на косата...“) одеднаш ја префрла во минат временски план.

Тоа беше одамна. Сега Надењка е веќе омажена; ја дале, или пак самата тргнала - тоа е сеедно – за секретарот на дворјанскиот старателен фонд и сега веќе има три деца. Тоа, како заедно сме оделе некогаш на лизгање и како ветерот и ги носел зборовите: „јас ве љубам Надењка“, тоа сè уште не е заборавено; за неа е тоа најсреќен, најнежен спомен во животот...

А мене сега, кога станав постар, уште не ми е јасно зашто ги зборував тие зборови, зашто се шегував...

(Превел: Д. Солев)

Притоа, се добива и впечатокот дека во ваквата измена *субјективниот план на раскажувањето* (доживувачкиот) се изменува со *објективниот* (промислувачки) *план на раскажувањето* од дистанца. Во таа смисла раскажувачот дополнително ја воведува и недоумицата во поглед на сопствената позиција „од некогаш“. Поставена во контекстот на изминатото време (како нејзин најнежен спомен и како негова недоумица во поглед на себеси), оваа мала, анегдотска епизода во животот на Наја и раскажувачот станува многузначна. На тој начин малите нешта во светот на Чехов стануваат знаковити во огласувањето на човековата судбина во контекстот на времето и на општеството. Токму *новелистичката постојанка на пресвртот во раскажувањето*, која Чехов ја ползува на најразлични начини и за различни цели, му овозможува – во кратки црти – да ја прикаже противречноста или конфликтноста, а напати само комплексноста на човековата позиција во светот. Во расказот „Дебелиот и тенкиот“, на пример, со приказот на наглиот пресврт во однесувањето на тенкиот (кое од нагласено срдечно станува нагласено понизно), а од моментот кога тој разбира дека неговиот некогашен соученик (дебелиот) е сега висок државен чиновник, Чехов речиси карикатуристично ја слика општествената болест на своето време: полтронството, снисходливоста, понизноста, камелеонството. Токму во овој расказ е уочлива уште една краткостепена поетичка одлика на Чехов. Во приказот на двајцата соученици, *опстојува секаков обид за нивно психолошко пориштирање, илзе се едноставно индексично или карикатурисично посочени како „Дебелиот и тенкиот“*.

Тематското разнообразие во расказите на Чехов критички ги опфаќа сите сегменти на руското општество: општествената хиерархија („Смртта на чиновникот“), зачмаеноста на малограѓанската средина („Човек во футрола“), хипокризијата на социјалната грижа („Павиљон бр. 6“), институцијата на бракот и љубовта („За љубовта“, „Агафја“), руското село („Селани“). Критичноста на набљудувањето на Чехов, притоа, како што впрочем и ѝ личи на големината на неговиот гениј, не се повлекува пред никаков налог што пред него како очекување го поставува средината. Така, во неговото време му е префрлано што во груби слики ја прикажува заостанатоста на руското село, неговата нечистотија, примитивност и необразованост. Прозата на Чехов го руши рускиот мит на XIX век со кој се идеализира селото во неговата морална чистота (што, на пример, ја заговараше и Толстој). Неговото набљудување во поглед на љубовта, од друга страна, не запира пред бариерата на општествените норми, туку ја прикажува сложеноста и тежината на човековите избори во општеството („За љубовта“), но притоа, критички се осврнува и на двојниот општествен морал во кој постои „официјална“ и „неофицијална сцена“ („Агафја“). Острицата на неговата критика, меѓутоа, е недвосмислена во подрачјето на социјалните теми, во описите на состојбите во

селото, во грижата за болните. Неговиот опис на „Павилјонот бр. 6“ е само увод во потресната слика на механизмот на општественото насилство над немоќните (болните), што во духот на чеховската иронија ја обработува истоимената новела:

„Штом ќе ја отвориме првата врата, влегуваме во куќниот трем. Тука, покрај сидовите од печката, нафрлени се цели ридишта болнички старудии. Мадраци, стари искинати мантили, панталони, кошули со модри линии, неупотребливи и дотраени чевли – сета таа старудија натрупана на куп, испреметкана, гние и рее задушлива смрдеа.

Врз купот старудии, секогаш со луле меѓу забите лежи чуварот Никита, (...) Понатаму влегувате во голема, пространа соба, што ја зафаќа целата куќа, ако не се смета тремот. Сидовите тука се измачкани со нечистогулабова боја, таванот е исчаден, како во зачадена шупа, - јасно е дека овде зиме чурат печки и воздухот е отруен. Прозорците однатре се нагрубени со железни решетки. Подот е неугледен и нерамен. Смрди на расолна кисловина, на саѓи од фитил, на стеници и амонијак, и таа смрдеа уште веднаш остава на вас впечаток како да влегувате во кафез со животни.

Во собата има кревети, прицврстени за подот. На нив седат и лежат луѓе во модри болнички мантили и како во старо време, во болнички капи. Тоа се – лудите.“

(Превел: Д. Солев)

Од друга страна, и прозното творештво на Чехов, како впрочем и неговата драма; ги премавнуваат рамките на „доцниот реализам“ и го внесуваат духот на модерната во литературата. Неговата подолга новела „Степа“, од една страна, како критика на општеството – ги содржи сите одлики на реализмот, но од друга, во описите на пределите на степата, им се препушта на силината на доживувањето и впечатоците (импресиите), па во спрега со музичката фраза на раскажувањето – им се приближува на модерните текови во литературата и во уметноста (импресионизмот).

МОДЕРНИТЕТОТ НА ЛИРСКАТА ДРАМА

Во своето драмско творештво, Чехов е несомнено модерен писател. Тој им припаѓа на петтемина творци на модерната драма која се создава кон крајот на XIX век, меѓу кои, покрај него и Ибсен, се вбројуваат уште и Стриндберг (1849–1912), Метерлинк (1862–1946), и Хауптман (1862–1946). Кризата на драмата на дејството (што е воопшто одлика на модерната драма) во *лирската драма* на Чехов еднакво

е посочена како *криза на дијалоџиј*. Ликовите на Чехов додека животот им се одвива во сивило и монотонија, како сите да се потонати во своите мечти, тајни желби и надевања што секогаш се осудени на неостварување. Во својата пасивност, остварувањето на своите мечти тие секогаш го одложуваат за некогаш подоцна. Живеат во знакот на одрекувањето: од сегашноста, од комуникацијата, од среќата во реалноста. Живеат меѓу минатото и иднината, а сегашноста е простор на нивната небиднина. И токму таа противречност помеѓу сивилото на нивната стварност, преплашеноста од спомените и проекцијата на нивните мечтаења, а во отсуство на решителна акција, го произведува лирскиот тон на нивното огласување и опстанување во светот. Во нивните реплики, најчесто се има чувството дека говорат сами со себе така што и самиот дијалог меѓу нив често се јавува како маскиран монолог. Ирина, една од сестрите во драмата *Три сестри*, која во предаденоста на работата се обидува да ги надмине тагата и незадоволството (како впрочем и Соња од *Вујко Вања*), заклучува:

Имам дваесет и четири години, работам сега веќе одамна, и што постигнав? – Мозокот ми е како исушен, ослабев, огрдев, остарев и ништо не најдов. Ниту најмало задоволување во мојата работа. Времето прелетува така бргу и така ми е како сè повеќе да се оддалечувам од мојот стварен, вистински убав живот – како да пропаѓам во некоја провалија. Сосема сум очајна – дека сè уште живеам, дека сè уште не сум се убила, тоа ми е непоимливо...



Сцена од „Три сестри“, Скопје, МНТ

Во оваа драматуршки најцелосна драма на Чехов, сестрите Олга, Маша и Ирина Прозорови, и нивниот брат, Андреј Сергеевич, веќе единаесет години живеат во еден гарнизонски град во источна Русија, каде што нивниот татко презема служба. По неговата смрт престојот во гарнизонскиот град, за нив, губи секаква смисла па животот им се одвива во преплашеноста од сеќавањата за некогашниот убав живот во Москва и постојано одложуваната замисла за враќање таму. Дејството на драмата ја прикажува оваа „меѓусостојба“ на нивното бидување, во опкруженоста со

офицерите од гарнизонскиот град, коишто еднакво ги колва истиот замор и истиот копнеж. Во драмата *Вујко Вања*, престојот на Серебрјаков и неговата млада и убава сопруга (Елена Андреевна), на имотот на неговата прва (покојна) жена, ќе го разбранува установениот ред во животот на Вујко Вања, Соња и докторот Астров. Самобендисаноста и саможивноста на Серебрјаков, од една страна, како и провокативната убавина на Елена, од друга страна, се повод да се огласат придушуваните мечти и копнежи на овие луѓе, кои освен во работата, преплавени од монотонијата, не наоѓаат друго исполнување. Завршницата на драмата, меѓутоа, не донесува разврска на нивните судбини. Со заминувањето на гостите, заминува и надежта дека состојбата на нивните животи ќе се измени.



Сцена од „Вујко Вања“, режија на Станиславски

Да се запамети:

Доцниот реализам на Чехов ги открива можностите на кусата раскажувачка форма во која се остварува и како хроничар и како бескомпромисен критичар на своето време. Палетата на комиката, виртуозноста и разнообразието во пресвртувањето на раскажувачките планови (новелистичките пресврти) ја чинат основата на неговата раскажувачка „економија“. Како творец на лирската драма тој се вбројува меѓу првите модерни драматичари.

Прашања и задачи:

1. Проследи ги различните начини на поставување на новелистичкиот пресврт во расказите на Чехов. На пример, во расказите „За љубовта“, „Агафја“, „Павиљон бр. 6“ или пак во други раскази од него!
2. Проследи ја постапката на карикатуристичното, а не психолошко портретирање и во други раскази на Чехов (на пример: „Камелеон“, „Смртта на чиновникот“, „Човек во футрола“ и др.).
3. Што би мислел за лекар (доколку сретнеш таков во животот), кој наместо да го лекува телото (материјалното), вели дека материјалното е сосема неважно и дека телесното страдање е последица на она што се случува во главата (во светот на идеите), па оттаму,

воопшто и не нè лекува? Токму таков лекар е Андреј Ефтимич во текот на сиот свој живот. Заблудата на својот идеализам, рака на срце, ја сфаќа на крајот од својот живот, кога и самиот ќе биде затворен како пациент во павиљонот бр. 6. Светот на идеите тогаш ниту најмалку не му помага да го надмине ужасот на материјалните услови што ќе го снајдат. Но пред тоа, тој сиот живот го тврдеше токму спротивното.

Во следнава одломка од „Павиљон бр. 6“ проследи ја конфронтацијата на идеалистичките ставови на лекарот Андреј Ефтимич наспрема материјалистичките што ги застапува неговиот умоболен пациент Иван Дмитрич. Дискутирајте кои моменти ги откриваат ваквите нивни филозофски позиции и препознајте го реалистичкиот ангажман на оваа новела! Зошто се добива впечаток дека лекарот е луд во неговиот идеализам, наспрема разумните (материјалистички) аргументи на умоболниот?

– Меѓу топлиот, пријатен кабинет и овој павиљон нема никаква разлика, – рече Андреј Ефтимич. Мирот и задоволството не се надвор од човекот, туку во самиот него.

– Како тоа?

– Обичниот човек го очекува доброто или лошото однадвор, тоест од кочии или од кабинети, а оној што мисли од самиот себеси.

– Повелете да ја проповедате таа филозофија во Грција, каде што е топло и мириса на калинки, а овде тоа не оди со климата. Со кого тоа зборував јас за Диоген? Со вас?

– Да, вчера со мене.

– Диоген немал потреба од кабинет и од стоплена просторија; таму и без тоа е топло. Си лежи човекот в боцва, да си јаде портокали и маслинки. А да му се паднало да живее во Русија, тогаш не само во декември, туку и во мај би молел да се прибере под strea. Би се свиткал како клопче од студ.

– Не. Студот како и секоја болка може да не се чувствува. Марк Аврелиј рекол: „болката е само жива претстава за болката: дај си сила на волјата, за да ја измениш таа претстава, отфрли ја, престани да се жалиш, и болката ќе исчезне“. Токму така е. Мудрецот, или попросто речено, оној што мисли, што се вдлабочува, се одликува токму со тоа, што го презира страдањето; тој секогаш е доволен и на ништо не се чуди.

– Тогаш, значи, јас сум идиот, зашто страдам, недоволен сум и се чудам на човечката подлост.

– Тоа ви е попусто. Ако почесто се вдлабочувате, ќе сфатите колку е ништожно сето надворешно, што нè возбудува. Треба да се стремиме кон осознавање на животот, во тоа е вистинското богатство.

– Осознавање... – се намршти Иван Дмитрич. – Надворешно, внатрешно... Простете, но јас тоа не го разбираам. Знам, само, рече, станувајќи и налутено гледајќи во лекарот – знам дека господ ме створил од топла крв и нерви, да! А органското ткиво, ако е животоспособно, треба да реагира на секое дразнење. И јас реагирам! На болката одговарам со писок и солзи, на подлоста со негодување, на пакоста со гнасење. По мое токму тоа и се вика живот. Колку понизок е организмот, толку помалку е чувствителен и толку послабо реагира на дразнењето, а колку е повисок, толку поприемчиво и поенергично реагира на стварноста. Како да не го знаете тоа? Лекар, а не знаете такви дребности!

(...)

Иван Дмитрич се насмеа и седна.

– Да претпоставиме дека спокојството и задоволството не се надвор од човекот, туку во самиот него – рече. Да претпоставиме дека треба да се презира страдањето и дека на ништо не треба да се чудиме. Но, врз основа на што го проповедате вие тоа? Да не сте мудрец? Филозоф?

– Не, јас не сум филозоф, но тоа секој терба да го проповеда, зашто е умно.

– Не, јас не сакам да знам зошто вие, кога е во прашање осознавањето, презирањето на страдањата и слично, се сметате за компетентен? Зарем сте страдале некогаш? Зарем имате поим за тоа што е страдање? Дозволете, ве тепале ли како дете?

– Не, моите родители чувствуваа одбивност кон физичките казни.

– А мене татко ми без милост ме тепаше. Беше суров, имаше мајасил, долг нос и жолт врат. Но да зборуваме за вас. Во целиот ваш живот никој ни со прст не ве пипнал, никој не ве плашел, не ве удрил; здрави сте како бик. Сте растеле под закрила на таткото и сте се учеле на негова сметка, а потоа веднаш сте се грабнале за синекюра. Повеќе од дваесет години сте живееле во бесплатен стан, стоплен, осветлен, со прислуга, имајќи при тоа право да работите како и колку што ќе ви се присака, па макар и ништо да не правите. По природа сте мрзлив и слабичок човек, па затоа сте се труделе така да си го нагодите животот, за ништо да не ве беспокои и да не ве крева од место. Работата сте си ја предале на помошникот и на другата тајфа, додека вие сте си седеле на топло, во тишина, сте збирале пари, сте почитнувале книги, сте се насладувале, сте се насладувале во размислувања за различни возвишени глупости и (Иван Дмитрич погледна во црвениот нос на лекарот) сте си потпивнувале. Со еден збор, не сте виделе ништо од животот, вие апсолутно не го познавате, а со стварноста сте познати само теоретски. А ги презирате страдањата и на ништо не се чудите од многу проста причина: суета над суетите, надворешното и внатрешното презирање на животот, страдањата и смртта, осознавањето, вистинското богатство – сè е тоа филозофија, што најмногу му лежи на рускиот дембел. Ќе видите, да кажеме, како селанецот си ја тепа жената. Зошто да се мешаш во таа работа? Нека ја тепа, сеедно – обајцата ќе умрат, порано или подоцна; а освен тоа, тепачот не го навредува со ударите онега што е долу, туку самиот себеси. Да пиеш е глупо, недостојно, но и да пиеш и да не пиеш – пак ќе умреш. Ќе дојде селанка, ја болат забите... Е, па што? Болката е претстава за болката, а освен тоа без болести не се живее на светов, умирачката е за сите, та затоа жено оди си, не ми пречи да мислам и вотка да пијам. Млад човек бара совет, што да прави, како да живее: пред да одговори, секој друг ќе размисли, а тука веќе одговорот е готов: стреми се кон осознавање на животот или кон вистинско богатство. А што е тоа фантастично „вистинско богатство“? Одговор, се разбира, нема. Нè држат тука зад решетки, нè скапуваат, нè мачат, и тоа е прекрасно и умно, зашто меѓу павилјонов и топлиот, пријатен кабинет нема никаква разлика. Удобна филозофија: и нема зошто да се работи, и мудрец се чувствува... не, господине, тоа не е филозофија, ни мислење, ни широчина на погледот, туку мрзливост, самоизмама, летаргија... Да! – пак се разлуту Иван Дмитрич, а прстот да ви го прогмечи вратата ќе зарикате на сет глас!

– Може и да не зарикам – рече Андреј Ефтимич, кротко насмевнувајќи се.

(Превел: Димитар Солев)

4. Размислувајте понатаму за иронијата на разговорот што се одвива помеѓу лекарот и неговиот пациент – и во контекстот на новелата!

РЕАЛИЗМОТ ВО СВЕТСКАТА ЛИТЕРАТУРА (XX ВЕК)

(СОЦ-РЕАЛИЗМОТ И НАСПРОТИ НЕГО)

Иако реализмот како книжевен и уметнички правец згаснува во периодот помеѓу седумдесеттите и деведесеттите години на XIX век, тој во XX век ќе доживее низа трансформации.

Реалистичката традиција се обновува во триесеттите години на XX век во т.н. социјалистички реализам, најпрвин во Советскиот Сојуз, а потоа и во сите земји со социјалистичко општествено уредување. Доктрината на социјалистичкиот реализам била влијателна и на т.н. „книжевна левица“ во земјите каде што постоеле силни комунистички работнички движења.

Во процесот на разградбата на соц-реализмот, тенденциите на реалистичкото писмо продолжуваат да опстојуваат и во рамките на модерните текови на литературата и остануваат актуелни сè до денес.

Формирање на нормативната естетика на социјалистичкиот реализам.

Победата на Револуцијата во Русија и формирањето на Советскиот Сојуз бараат нов однос кон животната стварност во сите сфери на личното и општествено живеење. Земањето на власта во рацете на работничката класа и колективизацијата на приватната сопственост, ќе влијае и на уметноста со воспоставување на строги правила кои го одредуваат односот помеѓу книжевноста и општеството. Едно од највлијателните здруженија, Руската асоцијација на пролетерските писатели (РАПП), на Првиот конгрес одржан во 1928 година ќе го постави барањето за *воспитувајќа функција на книжевноста* (книжевноста станува средство за идеолошко воспитување на народот). РАПП-овците ќе бараат, врз основа на

реалистичката традиција, писателите да ја опишуваат колективизацијата на селата на и индустриските градилишта. Своите норми настојувале да ги „интернационализираат“ преку Меѓународното здружение на револуционерните писатели. Во името на своите сфаќања за книжевноста РАПП-овците организирале хајки против одделни писатели и со тоа многу талентирани писатели биле принудени на молк. Тие пишувале дела по нарачка со што слабеела уметничката вредност. За сметка на естетската вредност, ангажираноста била силно изразена.

Доктрината на соц-реалистичкиот метод. Платформата на социјалистичкиот реализам е донесена по распуштањето на РАПП со залагањето на Сталин и авторитетот на Максим Горки. На Првиот конгрес на советските писатели (1934) е формулиран „методот“ со кој морале да се служат сите членови на Сојузот, односно воведена е клаузулата за *задолжителност на социјалистичкиот реализам*.

Реализмот подразбира верно предочување на стварноста, испитување на животот без притоа да се внесуваат страсти, односно дава опис на животот кој е објективен и безличен. Прифаќајќи го реализмот како погоден за марксизмот, Фридрих Енгелс во 1888 година вели: „Реализмот, по мое мислење, освен точноста во детаљот, подразбира вистинито репродуцирање на типични карактери во типични околности“. (Уочи: натурализмот го отфрла типот, соц-реализмот го враќа). Оваа изјава на Енгелс во 30-те години на XX век станува основа врз која ќе се гради советската теорија на реализмот како „метод“.

Наспроти натурализмот кој дозволува опишување на грдото, недоличното како составен дел на стварноста и како таков претставува своевидна критика на општеството, социјалистичкиот реализам поставува барање за „здрав и ведар реализам“. Книжевноста треба да им биде достапна на широките народни маси и кај нив да дејствува врз издигнување на идеолошката свест. Соц-реализмот од уметниците бара „вистинито, историски конкретно прикажување на стварноста во нејзиниот револуционерен развој“. При тоа вистинитоста и историската конкретност на уметничкото прикажување на стварноста мора да се спои со задачата за идејна



Монументалноста на соц-реализмот.
Скулптура на Вера Мухина „Работник и колхозарка“ – симбол за советската уметност во тоа време

преобразба и воспитание на трудбеникот во духот на социјализмот“. Оттука од книжевноста се бара да создава ликови достоинствени за имитирање и ликови кои ќе бидат *репрезентации на подобни општествени и политички појави*. Со тоа се обезбедувал апологетски однос (однос на величење) кон општествените процеси.

Според доктрината на социјалистичкиот реализам, книжевноста по својата форма треба да биде национална, а по својата содржина – социјалистичка. Во делата се губи општествено-аналитичката функција на реализмот (присутна во натурализмот) и таа функција се заменува со нагласување на политичките и на моралните квалитети или слабости на одделните ликови и нивните постапки. Овие барања воделе кон чиста шематизација на делата. Во нив ликовите се градени по црно-бела шема: позитивни и негативни.

Романот станува најпогоден жанр заради фактот дека во него може да дојде до израз хиерархијата на општествените, моралните и етичките вредности. Тој го фаворизира т.н. *производен роман* со тематика од индустријализацијата, колективизацијата и освојувањето на поларните краеве. Меѓу познатите дела со соц-реалистичка постапка е романот на **Михаил Шолохов**: *Разединејќа целина* (1932) или обемниот роман на **Алексеј Николајевич Толстој**: *Од њо макије* (1921–1941).

За претходница на соц-реалистичкиот роман се смета делото на **Максим Горки** (1868–1936), особено романот *Мајка* (1906), кој во целина е посветен на борбата на работничката партија. Темата на израснување на мајката на Павел Власов во свесен борец за социјализмот е обликувана програмски и со свесни дидактички цели. Затоа, подоцна станува пример за социјалистичката книжевност и норма врз која ќе се угледуваат многу писатели кои творат во услови на социјализам.

Во **поезијата** се напушта авангардизмот и се приоѓа кон секојдневните советски збиднувања. Тоа придонесува за наративизација и тематичност на поезијата. Покрај ваквите тенденции кои се општо прифатени, дел од писателите, особено оние кои претходно биле вклучени во авангардните движења, се обидуваат да направат компромис помеѓу задолжителноста на соц-реализмот и нивните афинитети. Пример за таквиот однос е творештвото на **Борис Пастернак** (1890–1960). Пред револуцијата тој дејствувал во рамките на авангардата, но кога футуристите својата поезија ја ставаат во служба на револуцијата, Пастернак ги напушта. Сепак, тој не останува имун на општествените збиднувања, при што во последните свои спевови (*Висока болест*, 1924; *Поручничкиот Шмиј*, 1926) го третира односот помеѓу интелигенцијата и револуцијата, тема која и подоцна ќе биде провокативна во надминувањето на соц-реалистичката доктрина.

Драмата нагласено го изразува барањето за историскиот оптимизам. Тој оптимизам не попушта и во најтешки услови, какви што се на пример логорските или тешката работа при изградбата на монументални градби. Во овој период биле

изведувани и делата на веќе афирмирани автори, како што е **Исак Бабел** (1894–1941). Неговите две драми: *Залез на сонцеј* (1928) и *Марија* (1935), се критикувани од официјалните советски критичари како неподобни за социјализмот. Во триесеттите години тој занемува, плашејќи се, како што самиот вели, од банални зборови, а подоцна станува жртва на Сталиновите репресии. Под влијание на идеолошкиот učinok **Михаил Булгаков** (1891–1940) морал да внесе тематски измени во драмата

Бела ѓарда, како што е отстранување на етички позитивните ликови на белогардејците, преобразување на лекарот во полковник на белогардејската армија кој со смрт ги плаќа гревовите на минатото и сл.



Исак Бабел, цртеж на Јуриј Аненков

Отстапување од нормата и пробивот на модернистичките елементи. И покрај силниот притисок од страна на влијателните политички структури за строго почитување на нормите на социјалистичкиот реализам, целата книжевност од овој период не се држи строго до поставените правила. Всушност, строгоста на нормите ја почитуваат само епигоните, додека писателите со изразен талент наоѓаат начини да ја надминат. Нормативната естетика ѝ нанесува најмногу штета на советската книжевност во 1936 година кога се заострува борбата со авангардната (поради негирањето на општествената функција на уметноста) и со натурализмот (поради критичкиот пристап кон стварноста). Во судирот помеѓу политичките лидери на чело со Сталин и писателите кои не можеле да творат на пропишаниот начин имало и многу жртви: некои биле принудени на молк (Исак Бабел), други прогонувани (Михаил Булгаков), а некои дури биле и ликвидирани. Меѓутоа, она што сепак не можело да се спречи било изнаоѓањето начини да се надмине неповолната состојба. Начелно признавајќи ја нормата, пропишаните барања се видоизменувале, се развивале и така се создавале нови естетски вредности. Тој процес се одвивал пред сè преку внесување на *ѓројескно-сајиричној* и *лирско-ѓоејичној* во романот.

Под изговор дека создаваат ангажираност во книжевноста, писателите внесувале многу нови елементи и со тоа создавале нов, модерен облик. Со оглед на советската стварност, проследувањето на улогата на уметникот во општеството ќе

биде провокативна тема. Овој однос е предмет на интерес на светски прославените романи *Доктор Живаго* на **Борис Пастернак** и *Мајсторот и Маргарита* на **Михаил Булгаков**. Ако првиот ги надминува доктринарните барања на соц-реализмот преку внесување на силни лирски елементи, вториот тоа го прави преку сатирата и гротеската. Во средиштето на романот *Доктор Живаго* е поставен ликот на Живаго, лекар и поет, кој носен од историските преврати и фаталната љубов, станува осаменик кој гине оставајќи само неколку песни. Романот *Мајсторот и Маргарита* е работен



Борис Пастернак



Ново осмислување на евангелиската легенда: филозофот и власта. Цртеж на Вадим Сидур, од романот на Булгаков „Мајсторот и Маргарита“

врз традицијата на Гогољ. Гротескно-фантастично обликуваните московски чиновници се споредуваат со фаустовскиот лик (лик на сатаната) на оспоруваниот мајстор, при што сатирата овозможува филозофско поставување на односот добро-зло во конкретен историски период. Овој роман е еден од културните романи на модерната.

Судбина на забранет и прогонет писател доживеал и нобеловецот **Александар Солженицин** (1918). Користејќи го искуството на Достоевски, неговите романи ја воведуваат *полифоничноста* (многугласието) како можност за изнесување спротивставени ставови на ликовите носители на идеологијата на социјализмот, а со тоа ја надминува црно-белата шема во сликањето на ликовите. Неговите два забранети романа *Оддел за рак* (1968) и *Во првиот круг* (1969), се реконструкција на авторовото тешко животно искуство. Првиот е втемелен во граѓата што ја стекнал додека престојувал во болница за време на прогонот, а вториот во познавањето на состојбите во „специјалните“ затвори.

Надминувањето на нормативната поетика преку креативноста на писателите, добила потврда и на 20-от Конгрес на КПСС (1956) кога била побарана „искреност во книжевноста“, односно кога била критикувана „теоријата на бесконфликтност“ и „лакирање на стварноста“. Реалистичкото писмо доживува низа трансформации, тоа се „модернизира“ и како такво и денес е актуелно.

Карактеристики на реалистичното писмо во XX век: Ако реализмот на XIX век проблемот го поставуваше во врска со деградираниот свет, во реализмот на XX

век станува збор за „проблематичен“ лик. Ситуирањето на проблемот на ликот има за последица психолошки модел на нарација, каде што случувањата не се одвиваат во надворешниот свет, туку во свеста на ликот.

Сакајќи да биде коректив на стварноста (критичка нота), реализмот на XIX век создаваше галерија ликови. Реализмот на XX век, третирајќи го односот поединец – општество, се концентрира на еден лик и на неговиот психолошки портрет.

Ако во реализмот на XIX век ликот дејствува во несимболичен, реален простор, во реализмот на XX век просторот е симболичен. Затоа, ако описот на деталите во XIX век е во функција да ја потврди веродостојноста на она што се раскажува, во XX век тој е повод за асоцијација.

Раскажувачот во XIX век знае сè за ликот, за настаните што се случиле или што ќе се случат во иднина. Тој говори од една сезнаечка и надредена позиција. Раскажувачот во XX век знае онолку колку и ликот, па тој или раскажува од аспект на некој лик или ја менува позицијата во зависност од тоа од чиј аспект раскажува (многугласие).

Да се запамети:

Релистичката традиција се обновува во триесеттите години на дваесеттиот век со воведувањето на доктрината на социјалистичкиот реализам. Барањето за „здрав и ведар реализам“ ќе ја исклучи критичката димензија на реализмот и ќе ја истакне нејзината воспитна, социјална и општествена функција. Соц-реалистичката доктрина бара реалистичко прикажување на стварноста во нејзиниот револуционерен развој. Оттука, ликовите се прикажуваат како општествени типови во црно-бела шема. Надминувањето на соц-ралистичкиот метод во книжевната практика се остварувал како креативен процес. Во тој процес битна улога имало внесувањето на сатирично-гротескни и лирски-поетични елементи. Различните трансформации кои ги доживува реалистичното писмо придонесуваат тој да биде актуелен и денес.

Прашања за утврдување:

1. Кога и во какви услови се јавува соц-реализмот?
2. Објасни ги заложбите на РАПП!
3. Кои се основните одлики на доктрината на соц-реализмот?
4. Опиши ги тенденциите во романот, поезијата и драмата!
5. Кои постапки придонесуваат за надминување на соц-реалистичката доктрина? Кои се авторите што го спроведуваат тој процес?

За натамошно проникнување:

Прочитај го извадокот од романот *Мајка* од Максим Горки! Пронајди ги одликите на соц-реалистичката постапка!

– Вчера им судеа на политички обвинетите, таму беше мојот син – Власов, тој држеше говор – све го! Им го носам на луѓето, за да го читаат, да мислат за вистината...

Масата народ замолча и растеше, стануваше сè погуста и тесно ја опкружи жената со прстен од живо тело.

– Сиромаштија, глад и болест, ете што им дава на луѓето нивната работа. Сè е против нас – ние издвинуваме целиот свој живот од ден на ден во работата, секогаш во нечистотија, во лага, а со нашата пот се сладат и се прејаднуваат други, и не држат како кучиња на синцир, во незнаење – ништо не знаеме и сме во страв – ете од што се плашине! Нашиот живот е – ноќ, мрачна ноќ!

– Така е! – се чу тап одговор.

– Затвори ѝ ја устата!

Зад масата народ, мајката го забележа шпионот и двајцата жандарми и брзаше да ги раздаде и последните свиоци, но кога раката ѝ се спушти во куферот, таму осети нечија туѓа рака.

– Земајте, земајте, – рече таа веднејќи се ...

Шпионот се стрча пред неа, заплашувајќи, ѝ ја покажа тупаницата пред лицето и пискотливо свика:

– Молчи, ти никаквице!

Очите ѝ се раширија, светнаа, вилиците ѝ затреперија. Опирајќи се со нозете на лизгавиот камен на душмето, викна:

– Нема да ја убиете душата којашто воскреснала!

– Кучке!

Шпионот со краток замав на раката ја удри по лице.

– Така ѝ треба на старата стрвина! – се чу злобен извик.

Нешто црно и црвено одеднаш ѝ ги заслепи очите на мајката, солен вкус на крв ѝ ја наполни устата.

Зачестениот, јасен изблик на извици ја оживеа.

– Не смееш да тепаш!

(Превод: Мето Јовановски)

МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ ШОЛОХОВ

(1905–1984)



Прозното творештво на Михаил Шолохов, потпирајќи се на традицијата на Толстој, претставува слика на советското општество во неговите пресвртни моменти. Неговиот изграден стил, на некој начин, се наметнува над тесните норми на соц-реалистичката доктрина.

Роден е во Кружилино (регионот на реката Дон), во селско семејство. Посетувал црковно училиште и гимназија, а школувањето го прекинал по избувнувањето на Граѓанската војна. Неког време живее во Москва, учествувајќи во активностите на групата „Млада гарда“. Потоа се враќа во родното место каде што живее до смртта. Бил член на РАПП, но доаѓа во судир со раководството на ова здружение заради објавувањето на првите книги од романот *Тивкиот Дон*. На поволниот развој на неговата кариера влијае Сталин, со чие залагање излегува и четвртиот том на романот. Во татковинската војна учествува како дописник на „Правда“. Во 1938 година е избран за член на Академијата на науките во СССР. Станува почесен доктор на повеќе универзитети и во земјата и во светот, а светската слава ја стекнува со добивањето на Нобеловата награда за книжевност во 1965 г. за идејата и реализацијата на *Тивкиот Дон*.

На романот-епеја *Тивкиот Дон* (1928–1940), му претходат две **збирки новели**: *Приказни од Дон* и *Азурна синеџа* (1926). По 1940 година Шолохов објавува многу помалку. Меѓу најзначајните дела е **приказната-епеја** *Судбината на човекиот*, **романот** *Разорана целина* и недовршениот роман *Тие се бореа за џајковина*.

Тивкиот Дон е едно од најголемите дела на постоктомвриската книжевност во СССР. Замислен како синтеза на роман-епеја и роман-трагедија, тој дава слика на животот на донските козаци за време на Првата светска војна и за време на Граѓанската војна во Русија. Во романот, Шолохов ја истакнува идејата дека хармоничните природни закони ја поттикнуваат човековата потреба да им се потчинува, но тој идеал останува недопрен. Тековите на историјата човековото општество го изложуваат на инакви правила кои и ја предизвикуваат човековата

трагична судбина. Таа историска акција се следи преку судбината на донските козаци особено во периодот на продорот на револуцијата и контрареволуционерните реакции. Во завршницата на романот се сведуваат резултатите од таа акција: масовни убиства во колективната меморија од омраза или од одмазда, идентификација на човекот со податоци за него во судовите; бројни отворени прашања што се однесуваат на судбината на преживеаните јунаци. Независно од страната што ја избрале и од нивните определби, сите тие се во историскиот вител и сите тие се трагични. Како и Н. В. Гогољ во *Тарас Бульба*, така и Шолохов во *Тивкиот Дон* ги опишува козаците во деценијата од 1912 до 1922 година. Но за разлика од дотогашните литературни дела каде што на извесен начин козаштвото се воздигнува до идеализирана слика на верност кон царот, честост, јунаштво и предаденост на домот, Шолохов ги согледува козаците како разбеснета и разединета општествена група која не успева да го најде својот идентитет. И покрај тоа што дел од ликовите се сликани во комичен манир, тие се трагични ликови. Нивниот трагизам произлегува или од неможноста да се прилагодат на новото време или од поедноставувањето на новите идеи. Како такви лесно се подложни на манипулација и стануваат жртви. Едни од нив се верни на донската слободарска традиција, но не можат да ја видат социјалната правда. Други пак, носители на болшевичката идеја, се свесни за значењето на револуцијата, но немаат време за спроведување на етичката правда без која секоја идеја е осудена на пропаст. Токму заради ваквите објективни исходни ставови (сликата на белогардејците е објективна, како што е објективна сликата за оние кои ја прифаќаат револуцијата), романот бил критикуван од поборниците на соц-реалистичката книжевност. Критичарите му забележувале на Шолохов дека во неговото дело не триумфира идејата за „преобразба“ на земјата и луѓето, туку доминира чувството на општа трагедија.

Нормативната естетика на соц-реалистичката поетика најмногу доаѓа до израз во романот *Разорана целина*. Темата – колективизацијата на селото, тука е обработена преку создавање типични ликови, претставници на власта и партијата, скриени непријатели - противници на колхозите, на сиромашните селани и сл.

РАСКАЗИТЕ НА ШОЛОХОВ

Раскажувачкиот опус на Михаил Шолохов го сочинуваат две збирки новели *Приказни од Дон* и *Азурна синеџа* како и новелата *Судбината на човекој*. Првите две збирки новели претставуваат основа на која се гради епохалниот роман *Тивкиот Дон*. Една од основните теми кои ќе бидат предмет и на подоцнежниот роман е

распадот на човечките односи предизвикан од политички причини, односно како последица на класната подвоеност (расказите „Вител“, „Црвоточина“, „Туѓа крв“). Темата на хуманоста изразена во желбата за потомство и во грижата за младото население („Комесар за откуп“) ќе се негува и во романот. Во расказите се среќаваат и фабуларни ситуации кои ќе се надоградуваат во романот. Како пример може да се посочи расказот „Жена со двајца мажи“ кој ќе претставува подлога за љубовниот триаголник во првиот том на романот *Тивкиот Дон*.

Новелата **Судбината на човекот** говори за животниот пат на војникот Андреј Соколов, учесник во Втората светска војна и заробенник во германски логор. Низ натуралистичката слика на логорот, Шолохов го слика теророт предизвикан од човечкиот поматен ум, така што новелата изобилува со сцени на физичко и психичко насилство чии методи се тешко поимливи за една разумна свест. Како и низа други ликови, Андреј Соколов ја поднесува тортурата на која е изложен: изгладнување, мачење до смрт, исцрпување до крајни граници со тешка физичка работа во каменоломот. Многумина ја немаат среќата на Андреј да го преживеат ужасот.

Во почетокот на септември до логорот кај градот Кистрин нè префрлија нас, сто триесет и двајца советски пленници, во логорот Б-14, недалеку од Дрезден. Во тоа време во тој логор имаше околу две илјади наши. Сите работеа на каменолом, рачно кршеа, режеа и дробеа германски камен. Нормата – четири кубика дневно на душа. – имај на ум, на таква душа која и без тоа одвај-одвај на конче се држи во телото. Тогаш и почна: за два месеца од сто четириесет и двајца на нашиот ешалон останавме педесет и седум. Како ти се чини братче? Вешто? Ваму не стасуваш да ги погребеш своите, а таму, по логорот, глас се носи дека Германците веќе го зеле Сталинград и навлегле понатаму, кон Сибир. Сè тежини едноподруго, во туѓа, немска земја, ќе се ничкосаш. А логорската стража секој ден пие – 'рскотат песни, се радуваат, ликуваат.

И покрај стравотиите во логорот, Андреј издржува и повторно се приклучува на своите другари во Црвената армија. Меѓутоа, тоа не е и крај на неговото страдање. Него го погодува уште еден удар на судбината. Во текот на војната целото семејство му е убиено од Германците. Останува сам на светот, со чувство на омраза и силна желба за одмазда, осамен и тажен. Во состојба на крајна изгубеност сосема случајно сретнува едно напуштено и осамено дете кое е во потрага по загубените родители. Сродни во осаменоста и несреќата, меѓу нив се создава длабока врска. Свесен за ненадоместливиот губиток и негов и на детето, Андреј Соколов наоѓа решение во измамата: вели дека тој му е татко на детето. Искажаната лага ја гледа како единствено решение за осаменоста предизвикана од губитокот на семејството.

Преку ликот на Андреј Соколов е претставена големината на обичниот руски човек од народот како и големината на неговиот подвиг во одбраната на татковината. Натуралистичката слика на логорските ужаси се надополнува со приказите на психолошката состојба на човекот ставен во услови на загрозуена егзистенција.

Командантот на логорот, или по нивно лигерфирер, ни беше некојси Германец Милер. (...)

Кога ќе се сетам, ќе не построи над блокот – така ја викаа бараката, – поминува пред стројот со својата глутница есесовци десната рака ја држи свиена во лакотот. Таа му е во кожена нараквица, во нараквицата – оловен куршум, да не си ги повреди прстите. Оди и го удира секој втор по нос, крв му пушта. Тоа го викаше „профилактика за од грип“. И така секој ден. Сè на сè четири блока имаше во логорот, и тој денес на првиот блок му дава „профилактика“, утре – на вториот и така со ред. Вреден беше гадот, и на празник работеше.

Иако го допира дното на сопствената егзистенција (во логорот му е загрозен животот во физичка смисла, а кога излегува од логорот се соочува со бесмислата на осаменичката егзистенција) тој успева да се надмине себеси и чувството на омраз; да го замени со чувство на љубов. Така љубовта се осмислува како единствен: можност за спротивставување на злото произлезено од човековиот ум. Во сликата на тие човекови страдања Шолохов посредно ја дава и идејата за апсурдноста на војната, а неговата новела се вбројува во оние антивоени дела кои за војната говорат низ нејзината најстравотна страна.

Да се запамети:

Еден од најзначајните претставници на постоктомвриската проза во СССР е Михаил Шолохов. Од неговиот обемен прозен опус се издвојува романот *Тивкиот Дон* кој зборува за состојбата на донските козаци предизвикана од промените на општествен план. Демистифицирајќи ја идеализираната слика за козаците како храбри и чесни луѓе, Шолохов ги претставува како разнебитена општествена група која не може да се снајде во новонастанатите општествени процеси. Новелата *Судбината на човекој*, преку ликот на војникот Андреј Соколов, ја воспева хуманата човечка димензија и тогаш кога човекот го допира дното на егзистенцијата.

За натамошно истражување: _____

1. Дали знаеш некој македонски автор кој пишувал за неподносливите услови во логорите?
2. Прочитај ги внимателно исечоците од новелата *Судбина на човекот* поместени погоре во текстот. Во кои зборови ја препознаваш иронијата?
3. Каков вид опис е даден во исечокот што следува? (помош: Обрни внимание на детаљот! Размисли каква е неговата функција!)

Една вечер бевме се вратиле од работа некако в барака. Цел ден врнеше дожд, жива вода бевме станати; сите како пци измрзнавме на ветрот студен, забите ни тракаа ли, ни тракаа. А да се потсушиш негде, да се подзагрееш – нема нигде, а ваму гладни, не да речеш како волци, туку уште пострашно. Ама вечера нам не ни даваат.

Ги слеков мокрите партали, ги фрлив на одарот, па велам: „За нив четири кубика треба да изработиш, а за гроб на секој од нас кубик му е доста.“ Само што го реков тоа, и веќе се нашол некој подлец од нашите, му ги пренесол тие мои горки зборови на командантот на логорот.

(Превод: Тодор Димитров)



ТОМАС МАН (1875–1955)

Томас Ман е германски раскажувач, романописец и есеист, кој за своето рано творештво (*Буденброкови*) е награден со Нобеловата награда за литература во 1929 година. Неговиот раскажувачки стил е возбудлив, суптилно ирониски и пародиски.

Роден е во Либек, Германија, како син на Јохан Хајнрих Ман, сенатор и началник на слободниот град – република, и на Јулија де Силва, Бразилка. Гимназија завршува во родното место, каде што основа младинско списание за уметност, литература и филозофија, во кое текстовите ги потпишува како Паул Томас. Во текот на студиите во Минхен од областа на книжевноста, уметноста, историјата и политичката економија соработува во списанието што го уредува неговиот брат, писател, Хајнрих Ман. Во 1896, патувајќи со брата си во Рим, започнува со посериозна писателска дејност. Две години подоцна ја објавува првата збирка раскази (1898), а за време на отслужувањето на воениот рок ќе го напише и својот прв роман. Овој роман на Томас Ман, *Буденброкови. Пројасна на едно семејство*, (1900, обј. 1901), е продаден во милион примероци и е преведен на многу светски јазици до 1933 г., кога е запален на клада од страна на нацистичкиот режим. Во периодот до триесеттите години, неговиот писателски раст е во постојан подем, утврден во благодетта на семејната хармонија. Во триесеттите години, Томас Ман остро го осудува нацистичкиот режим и деновите на мир и спокојство се завршени. Со семејството во 1933 година е принуден да емигрира во Цирих, каде што во 1937 г. покренува емигрантско списание. Нацистичките напади врз неговата личност и врз творештвото продолжуваат, па во 1936 г. му е одземено германското државјанство, а во 1937 г. сите негови дела во Германија се забранети. Семејството во 1938 г. заминува во САД. До крајот на животот Томас Ман е ангажиран писател, а на германските слушатели во текот на војната им се обраќа со говори што ги емитува радиото. Во 1952 година, се враќа во Европа, живее во Цирих и често патува во Источна и во Западна Германија. Умира во Цирих на осумдесетгодишна возраст.

Меѓу неговата **куса проза**, најпознати се новелите „Смрт во Венеција“ (1912) и „Тонио Кругер“ (1903) со автобиографски и поетолошки елементи. Меѓу најзначајните **романескни остварувања** се вбројуваат: *Волиебниот брег* (историско-психолошки роман, 1924), тетралогијата *Јосиф и неговите браќа* (1933–1943, низ библиските мотиви говори за актуелната ситуација), *Лоша во Вајмар* (1939, тематизација на животот на Гете) и *Доктор Фаустус* (1947, најдиректно политички ангажиран роман во кој се осветлува улогата на уметникот во општеството). Неговите последни **есеи** за Гете (1949), Чехов (1954) и Шилер (1955) се импресивна евокација на моралните и социјални одговорности на писателот.

Подрачје на писателски ангажман: Во активниот однос кон стварноста на своето време, Томас Ман особено се залага за *морален ангажман на уметничкиот*. Честа тема во неговата проза е токму улогата на уметникот во општеството. Своето поетичко уверување ќе го формулира рано, уште во новелата „Тонио Кругер“, залагајќи се за раскажувачка *дисанца* во однос на прикажаното. Критичката дистанца во однос на светот што го прикажува, Томас Ман најчесто ја остварува по пат на *иронија*, осветлувајќи ја неговата беда и воедно - комика.

ИРОНИЈАТА НА СМРТНАТА ВЉУБЕНОСТ

Новелата *Смрт во Венеција* го прикажува последното патување на угледниот германски писател, Ашенбах, со конечен пристан во едно од најромантичните места на светот, Венеција. Овој средовечен трезвен и конзервативен уметник, кој сиот живот му го има подредено на дисциплинираното и трудољубиво писателско творење, за првпат во животот ќе му се препушти на предизвикот за авантура и на своето патување ќе доживее потполна разградба на сето во коешто дотогаш верувал и за коешто се залагал. Средбата со младото момче, Таѓо, коешто со своето семејство (сестрите и мајка си), престојува во истиот хотел, за Ашенбах ќе биде судбинска. Потресен во дното на својата уметничка душа од совршенството на убавината на младиот Полјак, Ашенбах открива неизмерна наслада во набљудувањето на Таѓо. По извесно време открива дека доживувањето на сетилноста на убавината, отелотворена во фигурата и ликот на Таѓо, не е само естетско туку и еротично. Маѓепсан од новооткриеното доживување ја игнорира опасноста од смртоносната зараза, што во Венеција се шири



Плошадот Сант Марко



АМОР И ЧЕРЕП, гравура

заедно со смрдеата на карболот за дезинфекција. Умира во лежалката на плажата, од којашто секојдневно го набљудуваше Таѓо, во мигот кога овој, со своето семејство, во задоцнетата информираност за заразата го напушта хотелот. Вистинското раскажувачко дејство, меѓутоа, е поместено на внатрешниот, психички план – во Ашенбаховото доживување и промислување на светот и на самиот себеси. Токму оваа „поместеност“ на случувањето во сферата на разградбата на идентитетот ја чини сушноста на *модернистичката* на оваа новела.

Ерос и Танатос. (Иронизација). Прикажаниот свет на новелата е остварен како *вириуозно соочување и заемно огледување на сиротињивстајавеноста на лицата на Ерос (љубовта, сирасија) и Танатос*

(смртта) – што заемно се понижуваат на тлото на нивната фаталност. Напредното варирање на обата мотиви е загатнато уште на самиот почеток, во првата одломка на новелата, при описот на секојдневната попладневна прошетка на писателот. Имено, во мигот кога Ашенбах во себе ќе го препознае ирационалниот порив да отпатува кон некои далечни пространства, тој минува покрај каменорезбарските работилници во кои се нудат надгробни плочи со успокојувачки натписи на надеж и верба положена во вечното блаженство на задгробноста. Сјајот на темното дрво на венецијанските гондоли, од друга страна, за раскажувачот е споредливо единствено со сјајот на темното дрво на мртвечкиот ковчег (во третата одломка). Притоа, опасноста од заразата во Венеција го потсилува доживувањето на фаталноста на еротската страст на која ѝ се препушта Ашенбах. Новооткриената страст на Ашенбах кон сетилноста на постоењето е речиси налудничаво наспроти понижувањето на воздухот во градот со здивот на смртта и умирањето. Во налудничавоста, оваа вљубеност е и неморална и разорна – пред сè во свесната одлука на Ашенбах да не го извести полското семејство за опасноста од заразата која препредено се крие од туристите. Заразниот и разорен здив, пак, еднакво е нишка која од третата одломка натаму, се варира на темата „широко“ (ветер кој од морето дува кон копното и ја сугерира опасноста од ширењето на заразата). Варирањето на крајните противречности – доживувањето на совршенството на телесната убавина наспроти нејзината деградација во грдиот лик со ужасна реа на индиската колера – Ман го изведува ненаметливо и постепено. Со врвно мајсторство на класичниот стил, Ман го следи урнекот на музичката композиција. Со секое ново

повторување/варирање, темата на судирот помеѓу животворната (еротоманична) и смртоносната (танатоманична) страст станува сè подраматична. Сите елементи на композицијата се ускладени во функција на приказот на фаталната иронија на животот.

Петте одломки на композицијата во напливот на варираните мотиви ги посочуваат етапите во развитокот на животната *психичка драма* на Ашенбах. Првата одломка го поставува неговиот творечки профил и состојбата во која одлучува да му се препушти накратко на предизвикот на животот. Втората одломка го продлабочува неговиот психолошки портрет на конзервативен угледник и му обезбедува неопходен контекст на драматичниот пресврт на натамошното дејство на разградба на неговиот идентитет. Третата одломка ја прикажува авантурата на Ашенбаховото упатување кон разни одредишта, но и на судирот меѓу неговата трезвеност (обидот да ја напушти Венеција) и ирационалниот порив да остане и покрај тоа што венецијанската клима (ветерот *широко*) лошо влијае на неговото здравје. Четвртата одломка ја прикажува Ашенбаховата среќа и лагодност во препуштањето на животот и на естетската доживелица (сè дури во себе не ја открие и еротската страст). Петтата одломка го прикажува неговиот пад, недостоинството и прогонетоста во понижувањето со љубовниот копнеж и конечно – неговата смрт на брегот на заразеното пристаниште.

Ликот на Ашенбах е, секако, стожерен за градбата на новелата. Всушност, сето новелистичко случување е исткаено од душевните и духовните превирања, што ќе му се случат на Ашенбах во потфатот на неговото последно патување. Од моментот кога Ашенбах ќе допушти да го понесе ирационалното, производ на случајна средба (со непознатиот крај портата на византиската капела), пред неговите очи како да исчезнува јасната препознатливост на светот. На бродот кон Венеција посматрајќи го „подмладениот“ старец, на Ашенбах му се чини дека стапува во некој свет на поматена јасност на облиците:

„Му се чинеше дека нештата не се сосема вообичаени, дека започнува некакво отуѓување налик на сон, како да зацарило некакво необично изместување на светот, што веројатно би можело да се сопре, доколку малку го покрие лицето и потоа повторно погледне наоколу“.

Во неговиот лик Томас Ман, всушност, го прикажува судирот што постои меѓу уметноста и животот. Во конзервативната, рационална и бестрасна уметност на Ашенбах, Томас Ман, всушност, ја прикажува анахроната уметност на своето

време која служи како празна форма, декор и луксуз. Меѓутоа, токму во контекстот на ваквата уметност на Ашенбах, загатнувајќи го *прашањето за моралот на формално убавото*, на уметноста која себеси се препознава во *изолираниите* сфери на (класично) убавото – Томас Ман го загатнува и прашањето за моралниот однос на уметникот:

Необично совпаѓање! Дали тоа беше духовна последица на “преродбата”, на новото достоинство и на строгоста, што истовремено се забележуваше речиси прекумерно засилување на неговото чувство за убаво, онаа благородна чистота, едноставност и склад на обликувањето, што оттогаш на сите негови творби им придаваше очигледен, секако, посакуван белег на мајсторство и на класичност? Но моралната решителност отаде знаењето, отаде познанието што разрешува колку што и зауздува, - не значи ли таа повторно некакво поедноставување, морално упростување на светот и на душата па оттука, и зацврстување на злото, забранетото и на морално невозможното? И нема ли формата двоен лик? Не е ли таа истовремено примерна и непримерна - примерна како последица и израз на дисциплината, а непримерна и спротивна на моралот, доколку по својата природа во себе носи рамнодушност кон моралот, па дури и битно настојува да го потчини моралното под својот горд и неограничен жезол?

Ашенбаховиот личен, творечки и конзервативен морален интегритет го поткопува самиот живот во истиот оној миг кога ќе реши да го одложи своето пишување и барем за миг – да живее, но според принципите што сиот живот ги применува во уметноста. Имено, во заведеност од естетската убавина на формите, а во отсуство на морален ангажман. Неговото последно животно искуство, на кое му се препушта по долги години живот во знакот на одрекувањето, од уживањето, од доживувањето, од самиот живот, е погубно по однос на сиот макотрпно и со силата на волјата граден однос на цинична дистанца (презир) спрема светот, а во име на посветеноста во творештвото.

Ликот на Таѓо своето значење во новелата го црпи во Ашенбаховото доживување на неговата убавина. Овој лик во извесна смисла е проекција на Ашенбаховото набљудување и доживување. Истовремено, своето значење го црпи како инкарнација (отелотворување) на митскиот лик на милоликото момче, старогрчкото божество на љубовта, Ерос. Златната кадрава коса, разгаленоста во однесувањето, момчешката фигура која ја сугерира божествената девственост и чистота на духот (во отсуство на грубоста на половите одлики на зрелоста и

староста), самрачната продорност на сивите очи на Таѓо, го привлекува вниманието на Ашенбах, несомнено мечтател и сладокусец во поглед на убавината на формите. Ја раскрилува неговата фантазија и ги довикува и во сеќавањето и во порите древните искуства за кои расправаат филозофите на старогрчката Атина, лулката на европската цивилизација. Грчкиот култ на хомоеротичната љубов како „раѓање во убавина со тело и со дух“ е цивилизациски моќна икона отелотворена во богот-момче. Ерос, односно, Амор во римската митологија е повод во антиката да бидат испеани многу лирски стихови што ја опеваат хомоеротичната љубов помеѓу мажите (Теокрит, Хомер, Вергилиј). Наспроти ова, а во прилог на возвишеноста на хомоеротичната љубов помеѓу жените, од островската осаменост на Лезбос, се огласуваат лирските стихови на грчката поетеса Сафо. Познавањето на античкото поимање на возвишеноста на хомоеротичната љубов како нужно еротски пронижан заемен возвис кон убавото и спознанието, што му е придружен на процесот на осознавањето и учењето е неопходна културолошка претпоставка за разбирањето на суптилното естетско-еротско искушение на кое ќе му подлегне Ашенбах. Всушност, токму во однос на оваа културолошка претпоставка се остварува суштествениот план на иронизација на творечкото во личноста и во уметноста на Ашенбах. Во непосредниот допир со елементите на животот (морето), тој ќе го отвори својот дух за сетилно восприемање на убавината и заведен од истенченоста на своето доживување нема да ја препознае грубоста на своето морално потклекување во неразликувањето на доброто и на злото. Во своето незнаење (одбивањето да знае) останува зголемен пред непосредното, елементарно доживување на убавината. Иако е резултат на ваквата Ашенбахова проекција, Таѓо е сепак делумно назначен во улогата на помладиот (заинтригираниот) или вознесуваниот (воведуваниот) во сферите на убавината и на сознанието. Оваа улога кај Грците е строго кодирана како улога на љубен наспрема улогата на постариот *кој љуби*, и кој го воздигнува љубениот во сферата на љубовта и на спознанието). Во сцената што ги прикажува хотелските гости во обземеноста од комичната (дионизиска и простонародна) изведба на уличните забавувачи, единствени коишто не соучествуваат во општата смеа и веселба се Ашенбах и Таѓо (аполониски и недопрени од нискоста на духот). Таѓо овде всушност, го имитира држењето на Ашенбах. Притоа, тие се само дискретно назначени како „воздигнат“ и „воздигнуван“ во сферите на духот.

Томас Ман во својот *ирониски однос* кон возвишеноста на љубовта на постариот „сладокусец и зналец на духовната убавина“, директно се повикува на Платоновият спис *Гозба или за љубовта* та испишувајќи ги следниве редови всушност, цитира и во завршницата – коментира:

Бидејќи убавината, мој Федре, само таа е достоина за љубов и видлива истовремено; таа е, добро запамети, единствената форма на духовното, што сетилно ја восприемаме, што можеме да ја поднесеме сетилно. Инаку, што би било со нас кога божественото, кога разумот и доблеста и вистината би ни се јавувале во сетилен облик? Зарем не би пропаднале и изгореле во љубовта, како некогаш Семела пред Зевс? Оттаму за чувствениот убавината е само пат кон духот - само пат, само едно средство, мал Федре... И тогаш го изрече најпрефинетото, тој препреден додворувач: тоа дека оној кој љуби е побожествен од љубениот, зашто во него е Бог, но не и во другиот - таа најистенчена, веројатно најпотсмевлива мисла што некогаш е обликувана од која извира сета палавост и најскришната сласт на повтегот.

(Превела: Н. Аврамовска)

Да се запамети:

Со посредство на ирониската дистанца, Томас Ман критички се огласува во однос на конзервативното поимање на уметноста како уметност на формата, односно, на убавината на формите, а во отсуство на морално ангажиран суд. Прикажаното дејство во новелата е разградба и поткопување на таквото стојалиште отелотворено во ликот на писателот Ашенбах.

За натамошно проникнување:

1. Препознај го ироничното (гротескноста на противречностите) во портретирањето на другите ликови во новелата, што го чинат „карневалот на животот“: (продавачот на бродски карти, „подмладениот“ сопатник на бродот, уличниот забавувач)!
2. Проследи ги опстојно коментарите на раскажувачот за одликите на прозата на Ашенбах, особено за новелата *Бедник*, и посочи ја во нив критиката на Томас Ман во однос на уметноста на неговото време!
3. Напиши кус состав во кој ќе го посочиш своето видување на ликот на Ашенбах и на страста што му се случува пред крајот на животот!
4. Како го доживуваш ликот на Таѓо?

За натамошно истражување:

Прочитај го Платоновитиот спис и сподели ги своите сознанија со твоите соученици на часовите по литература или по филозофија!

ПРЕТХОДНИЦИ НА МОДЕРНИЗМОТ

ШАРЛ БОДЛЕР

(1821 – 1867)



Шарл Бодлер е претходник на симболизмот со чие творештво се означува почетокот на модерната европска поезија воопшто. Неговото поетско творештво и неговата ликовна критика – го означуваат радикалниот пресврт во чувственоста на модерниот уметник. Несомнено, тој е поет кој има извршено најголемо влијание во развитокот на модерната уметност загатнувајќи ја потрагата по чудесното *ново*: во бегството, патувањата, сонот и во „вештачките раевы“.

Роден е во Париз, во семејството на Франсоа Бодлер и Каролина Аршанбо Дефаи. Неговиот татко (некогашен свештеник, кој откако ќе ја отфрли мантијата работи како учител) е веќе во поодминати години и умира кога Шарл Бодлер е на шестгодишна возраст. Повторното мажење на неговата млада мајка, за мајорот Опик, со која инаку е посебно близок, Бодлер ќе го доживее како своевидна навреда за која сиот живот ќе ѝ префрла, иако ѝ останува приврзан и во кризните моменти од животот се враќа во нејзиниот дом. Во детството и во младоста е гневен и бунтовен, а во текот на студиите по право му се препушта на боемскиот живот во Париз. По повеќемесечното патување до Маурициус, на пат за Индија (замисла на неговите родители за да го оттргнат од декаденцијата на париската боемија, што нема да се оствари), стекнувајќи и своевидна економска независност (наследство со кое располага по полнолетството), слободен е да им се препушти на предизвиците на уметничкиот Париз. Живее како слободен уметник во опкружувањето на сликарите, поетите и писателите (Готје, Балзак). Со усет за екстраваганција и неумереност во животот, во љубовните игри со страста, во расипништвото, ги искушува и границите на свеста под дејството на опојните дроги. Неговото поетско творештво е своевидна лабораторија на тајната поетска алхемија, во која се пресоздаваат фактите на неговиот живот. Оттаму, неговата поетска збирка *Цветињата на злошо*, на која работи и ја дополнува речиси сиот свој живот, е

нераскинливо врзана со неговото поимање на себеси како уметник, поет во животот, над кој е надвисната судбината на проклетството.

Негови **најзначајни литературни дела** се збирката сонети *Цвеќињата на злојто* (1857 и 1861 – второ дополнето издание), песните во проза *Силиној на Париз* (кои се интегрално постхумно објавени, а првите шест под овој наслов ги објавува во 1864 г.). **Во областа на ликовната критика** објавува серија критичко-теоретски написи под наслов *Салони*, со кои по појавата на Дидро, се наметнува како најпроникливиот критички ум на своето време. **Во областа на преводот** особено се значајни неговите преводи на поезијата и прозата на Едгар Алан По, кој токму преку преводите и студиите на Бодлер на неговото творештво постхумно ќе ја стекне својата слава, најпрвин во Европа, а потоа и дома, во САД. **Во филозофско-есеистичката проза** *Вештачки раев* го изнесува своето сознание за човековото искуство со опојните дроги. Се смета дека ова дело ја претставува филозофската основа на *Цвеќињата на злојто*.

ВО ПОТРАГА ПО ЧУДЕСНОТО НОВО

Цвеќињата на злојто е стихозбирка, на која Бодлер работи повеќе од дваесет и пет години. Според тврдењето на неговите современици, во почетокот на четириесеттите години, голем дел од песните се веќе напишани. Во текот на годините некои од нив се појавуваат во книжевните списанија, а конечната објава на првото издание во 1857-та, не значи и крај на Бодлеровата работа врз оваа книга, што несомнено е неговиот животен проект. Во 1861-та се јавува второ, дополнето издание (со циклусот „Париски слики“ и други песни), а во 1866 година, го објавува циклусот од петнаесет песни под наслов „Нови цвеќиња на злото“ (во спис. *Современ Парнас*). Комплексното значење на книгата произлегува, најпрвин, од врската што овие песни ја имаат со животот на поетот. Таа врска меѓутоа, не е остварена на оној начин како кај поетите на романтизмот и во тоа се состои првата новина што ја донесува поезијата на Бодлер во најавата на новото. Додека романтичарите светот го прикажуваат како проекција на својата чувственост, Бодлер поаѓа од ставот за своевидното проклетство што му е судено на поетот во неговиот судир со светот. Пресоздавањето на тој судир (животното проклетство) во прекрасни цветови на симболички значења е основата на Бодлеровата поетска алхемија. Значи, уметноста за него е пресоздавање на стварноста во светот на симболичките (јазички) значења. Во ова, Бодлер не само што се разликува од романтизмот, што е во заод кога тој се јавува на поетската сцена, туку се разликува и од реалистичкиот императив на фактографско сликање на стварноста, кој штотуку стапува на сцената. Она што

Бодлер не може да го прифати во реализмот е присуството на „неестетското“ (уметнички неубавото) и во своето оградување од идејната платформа на реалистите тој ја формулира својата поетика на *наднајџурализмот*, што би можеле да го објасниме и како залагање да се досегнат значењата „од онаа страна“ на натуралното (материјалното).

Поетичката и воопшто идејна платформа врз којашто е изградена книгата песни, на која ѝ е својствен своевиден естетски мистицизам и со кој е понижана секоја одделна песна, а воопшто и целата тематска градба (композиција на стихозбирката) ја чини втората линија на комплексност при восприемањето на нејзините значења. Поедноставено, во основата на Бодлеровата поетика е заложбата да се изнајде поетски јазик со кој ќе се досегне таинството на неискажливото во светот. Не реалноста и вистината на очигледноста туку заднинското таинство на врските меѓу нештата, кое поетот го досегнува со посредство на својата поетска *имагинација* (а не имитација) е целта на претставувањето. Небаре месечари потонат во (или поткренат на) некое друго ниво на свеста – тој се нурнува (или (возвишува) во потрага по „чудеснојто ново“. Светот на материјалното треба да се преобликува и реструктурира во повисока симболичка уреденост на артефактот (уметничкото дело), кое во својата завршеност и целовитост ја има снагата да ги сугерира тајните врски помеѓу појавите и предметите во светот. *Идејата за совпаѓањето, согласјето, созвучјето (синезијата)*, меѓу појавностите на светот (мирисите, звуците боите) Бодлер ја презема од мистичното учење на Сведенборг за космичката хармонија која постои меѓу небото и земјата. Ова идејно начело, кое подоцна станува и едно од основните *поетички* (обликовни) начела на симболизмот, значи, постапка, според која нештата се доведуваат во врска, Бодлер ќе ја формулира во прочуената песна „Созвучја“:

СОЗВУЧЈА

Природата храм е во кој столбови се редат
Кои што, живи, зборови испуштаат матни.
А човекот низ шума од симболи е патник
И тие со познати погледи го гледаат.

Како што звук кој во далечината е роден
се меша со друг, стопувајќи се во кругот
на светлината и ноќта, така едно в друго
бои, мириси и звуци наоѓаат одек.



Густав Климт: БАКНЕЖ

Постојат мириси свежи како детска кожа,
Благи како обоа, зелени како поле,
А и други, расипани, богати, што можат

Во бесконечност растеж да имаат волен,
Како амбра, миск, темјан, низ кои ни се знајни
На духот и сетилата односите тајни.

(Препев: В. Урошевиќ)

Токму завршниот стих на песната ја посочува идеалистичката идејна основа на неговата поетика, во која светот на материјалното се појавува како инкарнација (отелотворување) на повисоките духовни принципи. Сите манифестации на материјалното и сетилното: боите, мирисите и звуците – всушност, произлегуваат од нивната единствена духовна сушност.

Тематските јадра во поезијата на Бодлер произлегуваат од идејната и од поетичката основа на неговата поезија. Самиот Бодлер ги посочува со композициската распределба на песните во циклусите: „Сплин и идеал“, „Париски слики“, „Вино“, „Цвеќињата на злото“, „Побуна“, „Смрт“, итн. Притоа, треба да се нагласи дека шесте цензурирани песни, што Бодлер по судската пресуда (непосредно по првата објава на стихозбирката) ќе мора да ги исфрли како навредливи за општествениот морал, во натамошните изданија се печатат во посебен циклус. Најмногубројни се песните од првиот циклус, „Сплин и идеал“, а заедничко им е поимањето на **проклетството на поетовата судбина** во постојаниот обид за опшечорнување на двојството (дихотомијата) на светот: постоењето во светот на материјалното и имагинативната трансценденција во светот на спиритуалното. Поимот сплин (од англ. *spleen* = дроб, во XVIII век во Франција помоден збор за меланхолија и чувство на здодевност), со којшто Бодлер ја означува потонатоста во светот на материјалното, во неговата поезија го добива своето модерно значење. **Бодлеровиот сплин** воедно означува и здодевност, егзистенцијална мачнина, чмаење и мака на живеењето, но и некоја сепронижувачка невидлива оприсутнетост на нешто како магла во која што се губи духовната јасност на погледот:

„– Јас сум гробиште врз кое страв ноќе е стежнат,
 кај што долги црви лазат како лоша совест
 и нивниот рој низ мртви најсакани рове.
 Јас сум стар будоар преполн овенати ружи,
 кај што куп дреи само на безредие служи,
 кај што сликите на Буше и постели бледи
 на мирисот стар ги дишат последните следи (...)
 – Отсега си само гранит, материјо жива,
 со страв чуден окружена нема карпа сива,
 што се крие на дното од маглена Сахара,
 стара Сфинга што никој на карти не ја бара,
 што сред заборавот, полна лоша волја, бдее
 и само под зраците на зајдисонце пее.“

(LXXVII „Сплин“)

На сплинот му е спротивставен идеалот на творчката трансценденција и вознес кон повисоките состојби на духот. Поетот, во вознесот на својата имажинација,

„– кој лета над сè и зборува со јазик
 на цвеќето и на сите нешта неми“

(„Вознесување“)



Е. Кристоф: МРТОВЕЧКО ОРО

од друга страна, еднакво попаднат во светот, во својата средина е осуден на самотија и презир („Албатрос“). Пронижаноста на Бодлеровите стихови со ова чувство на поетското проклетство не пресретнува со стравична фантазмагорија на поетските слики уште на првите страници од стихозбирката. Имено, песната „Благослов“, прва во циклусот „Сплин и идеал“, најпрвин ја прикажува поетовата задоеност со предавничкото злосторство на мајчината љубов, а потем и со циничниот потсмев на љубената. Стравичниот учинок на овие поетски слики произлегува токму од претставувањето на ситуацијата на немоќ и незащитеност на поетот во неговата потполна разголеност и предаденост во љубовта. Во љубовта, што треба да го претставува највисокиот идеал на човештвото, духовното битие на поетот е пресретнато од студеното, сурово и надмоќно лице на земниот презир. Со поглед устремен кон небесниот олтар, му останува да го следи налогот на својата духовна сушност во потрага по насетеното и да ја прифати пасијата (страста и страдањето) на својата судбина на поет во светот. Поетската пасија произлегува од небесната (духовна) сушност на поезијата, во песната претставена со симболиката на „тајната круна“ која поетот ја кова во царството на небесното (духовното):

„зашто таа ќе биде од најчист блесок лесен,
од светото огниште на рој отсјаи зрачни,
според сјајот нејзин сите смртни очи ќе се
само огледала тажни, затемнети, мрачни!“

(„Благослов“)

Песната „Албатрос“, што во стихозбирката следува веднаш по „Благослов“, во симболиката на морските птици, осамениите „кралеви на ширта“, повторно ја апострофира двосмислената позиција на поетот во светот, кој е сличен на албатросот:

Како принц на облаците поетот се крева
се подбива со стрелецот и низ луња броди,
но штом е спуштен на земја, среде цган и врева,
неговите крила на цин му пречат да оди.

(„Албатрос“)



Цртеж на Бодлер:
ЖАНА ДИВАЛ, голема
љубов на поетот

Убавината е несомнено поетскиот идеал, опеан во многу стихови на оваа стихозбирка. Меѓутоа, во поимањето на Бодлер таа е вон категориите на доброто и злото, а честопати опасна и зла, та затоа и се говори за сатанизмот во неговата поезија, или за таканаречената, *естетика на ѓрдошо*. Впрочем, и самиот наслов на стихозбирката ја огласува опасната, замајувачка и зла природа на убавината:

Убавино, – сверу голем, чудовишен, гнасен,
од небо, од пекол – сеедно од каде идеш -
ми го отвораш со очите, со својот насмев,
Бескрајот мој сакан, бескрајот никогаш виден!“

(„Химна на убавината“)

За претставениот свет во Бодлеровата стихозбирка е речено: „Ако фабулозниот Париз е сцена на човечката судбина, тогаш режисерот на таа драма е Сотоната“. Попрецизно е, меѓутоа, утврдувањето дека во обидот да се премавне и надмине зачмаеноста на егзистенцијата (Сплинот на Париз), на поетовата творечка имажинација ѝ е сеедно каде ќе ја пронајде убавината („Од Ангел или од Гавол, сеедно од која страна ти идеш...“). Оваа опасна спиритуална потрага по убавината,

во светогледот на Бодлер ѝ соодветствува на **темата за поетовниот возвис и пад** („Поплака на еден Икар“, „Понор“), како и на **темата за патувањето во потрага по Новото** („Патување“, „Патување на Китера“):

Твојот отров ќе ни биде за срцето лекот.
Да се нурнеме, зашто нè гори пламен овој,
До Непознатото – било Небо или Пекол –
За таму да го најдеме чудесното ново!
(„Патување“)

Во откритието на Убавината и на Новото се искупува поетовната побуна. Имено, под насловот „Побуна“ во циклус се подведени три песни, но со овој мотив во основа е понижен ситот поетски ангажман на Бодлер. Оттаму произлегуваат провокацијата и предизвикот на појавата на оваа стихозбирка во далечната 1857 година, за која и денес интересот не стивнува. Неговиот поетски свет е раскрилен на меѓата помеѓу светлината и темнината, јавето и сонот, возвисот и падот, љубовта и омразата, имажинацијата и халуцинацијата, доброто и злото.

Влијанието што ќе го изврши Бодлеровото творештво ја посочува третата линија на комплексност на неговите значења. Со својот тематско-идеен и поетички комплекс Бодлеровите *Цвеќиња на злошо*, имаат пресудно значење пред сè за развитокот на францускиот симболизам. Во овие стихови, меѓутоа, со оглед на строгата форма на сонетот, Бодлер сè уште ѝ е близок на строгата традиција на француското стихотворење. Со своите песни во проза, *Силиној на Париз*, во кои се повторуваат тематско-идејните мотиви остварени и во *Цвеќињата...*, Бодлер исчекорува со уште една револуционерна новина во поглед на формата: на музикалноста на стихот ѝ ја претпоставува силината на поетската слика. *Силиној на Париз*, за којшто самиот ќе рече: „Воопшто земено, тоа се повторно *Цвеќињата на злошо*, но со повеќе слобода и поединости, и потсмев“ – претставува револуционерен пресврт на раскин со литературната традиција. Во оваа смисла, а во спрега со идејно-тематскиот комплекс на неговото творештво, тој е еднакво директен претходник и на надреализмот, та оттаму и на ситот развиток на модерната и не само европска литература. Егзистенцијалната мачнина што ќе ја заговара францускиот егзистенцијализам, се чини, еднакво е најавена во неговиот поим на „сплинот“. Новите времиња, новите читања, меѓутоа, постојано и натаму откриваат нови значења и нови аспекти на „модерноста“ во творештвото на Бодлер.

Да се запомни:

Бодлеровото поетско творештво се огласува во надминување на романтичарскиот светоглед, а наспроти реализмот – во потрага по „наднатуралистичкото“ таинство на светот. Тоа (наднатуралистичко) таинство на светот симболички го прикажува, прикажувајќи ја појавноста како отелотворување на духовниот принцип. Основната прикажувачка (обликовна) постапка со која ја доловува духовната заднина на појавното е синестезијата, односно согласјето помеѓу различните манифестации на сетилното (звучи, мириси, бои). Во потрага по чудесното ново, а во бегство од спалиот на постоењето, го устоличува идеалот на убавината, опасна, зла, мистична и артифициелна. Неговата творечка побуна го означува почетокот на модерната поезија, а особено влијание има извршено врз симболизмот и врз надреализмот.

Прашања и задачи за утврдување:

1. Одреди ја Бодлеровата поетика („наднатурализам“) наспрема романтизмот, од една страна, и наспроти реализмот, од друга страна!
2. Објасни го Бодлеровото поетичко начело на согласја (синестезија) и посочи го неговото функционирање во програмскиот сонет „Созвучја“!
3. Што означува Бодлеровиот поим спалин? (Посочи го во песните под овој наслов во стихозбирката *Цвеќињата на злошо* и препознај го и во други песни по твој избор! Спореди ги овие песни со песните во проза *Силиони на Париз*).
4. Во што се состои поетското проклетство во доживувањето на Бодлер и кои песни можеш да ги посочиш како илустрација?
5. Со која новост се огласува Бодлеровото поимање на убавината?
6. Напиши кус состав за своето поимање на модернитетот (идеен, тематски и обликовен) што го огласуваат Бодлеровите песни и своето излагање поткрепи го со примери!

Артур Рембо (1854 – 1891) е француски поет, кој Бодлеровиот повик на патување, го претвора во творечка и животна авантура на бегство од светот на реалноста во светот на имагинарното (Илуминациите). Го заговара „растројството на сите сетила“ и уништувањето на познатиот (поетски) јазик затоа што верува дека само со изнаоѓањето на нов симболички јазик може да се допре до непознатото. Во сонетот „Самогласки“ го развива натаму Бодлеровиот принцип на „созвучјата“ (синестезијата). На секоја самогласка ѝ соодветствува одредена боја, а воедно таа буди и нови (дотогаш невообичаени) поетски слики и асоцијации.



САМОГЛАСКИ

А црно, Е бело, И црвено, У зелено, О сино: дознав,
самогласки, јас многу за сите ваши тајни:
А, црн и влакнест обрач од мушички сјајни
што брмчат стрвно околу смрдеата грозна,

заливи на сенки; Е, вкус што во пареи збран е,
леднички копја, трепет што врз цвеќе се лее;
И, исплукана крв, прекрасна уста што се смее
во пијанство на каење, во бес или занес;

У, божествени лулења на мориња шумни,
мир на пасишта и стада, на брчките умни
низ кои алхемија во челата се впила;

О, врвна Труба што се гласи со страотен чкрипот,
тишина полна Светови и Ангели плипот:
– О, Омега, на Очите проблесокот лилав!

(Превел: В. Урошевиќ)

1. Протолкувај ја симболиката
на секоја од самогласките во сонетот!



Фотографија од Томаш Мичен:
НАСТАНУВАЊЕ НА СВЕТОТ

МОДЕРНИЗАМ

Модернизмот (модерната) е веројатно најголемиот **потрес** во областа на литературата, на уметноста и на културната комуникација воопшто. На преминот од XIX во XX век, па сè до почетокот на Втората светска војна, се јавуваат многубројните „изми“ на модерната: симболизам, импресионизам, експресионизам, футуризам, дадаизам, имажизам, акмеизам, надреализам, итн. Овие струења ги обединува **антитрадиционалистичкиот однос** кон литературата и уметноста на претходните периоди. Во својата потрага по нов уметнички јазик, што му одговара на сензибилитетот и на ритамот на новото пресвртно и револуционерно време, модернизмот радикално раскинува со дотогашните конвенции во литературата, сликарството, театарот и музиката. Дел од модернистите, својата револуција на културен и на уметнички план ја приопштуваат кон општествената.

Терминот **авангарда**, од друга страна, се јавува како обединувачки термин за модернистичките интернационални движења од почетокот на XX век (експресионизам, футуризам, дадаизам и надреализам).

Поимското разграничување модерна-авангарда. Поимското разграничување на авангардата од симболизмот и импресионизмот всушност, потцртува една битна разлика помеѓу нив. Таа разлика се однесува на различната стратегија во премавнувањето на дихотомијата помеѓу животот (стварноста) и уметноста. Симболизмот и импресионизмот оваа подвоеност се обидуваат да ја надминат во декадентната личност на уметникот, кој животот го живее како уметност. Авангардата, напротив, ја поништува разликата помеѓу животот и уметноста со тоа што ја негира самата уметност.

Симболизмот (грч. *simbolon* – знак) го означува почетокот на модерната, а како правец во литературата и во уметноста се формулира во 1880-та година. Основниот учинок што симболистите сакаат да го постигнат е да сугерираат, да навестуваат, да го оприсутнат постоењето на невидливото, далечното и отсутното во светот на појавноста. Суштината на симболот се состои токму во неговата моќ да ги довика овие асоцијации на насетувањето. Во таа смисла значајна е песната „Раце“ на **Стефан Маларме**, во која се опишува убавината на рацете на Милоската Венера. Повикувајќи се на прочуената убавина на скулптурата што се чува во Лувр (Париз), Маларме всушност, ја оприсутнува убавината на отсутното и навестеното (Скулптурата нема раце).

Основите на симболизмот всушност, се веќе поставени од неговите претходници: Шарл Бодлер, Артур Рембо и Пол Верлен. Бодлеровиот принцип на созвучјата (универзалната аналогичност), Рембо натаму го развива во прочуениот сонет „Самогласки“ во кој покажува како на секоја самогласка ѝ одговара одредена боја. Верлен во песната „Поетската уметност“ посочува како музиката и зборот се спојуваат во „обоен звук“. Најсликовит приказ на оваа симболистичка тенденција е една сцена од романот *Насироџи* на **Уисманс**. Во романот е прикажана декаденцијата на главниот јунак Де Есент за кого уметноста е *сџил на живоџоџи*, осаменички, таинствен и магличав. Универзална метафора на сета градба на романот е клавирот во неговиот салон. На секоја типка од клавирот ѝ соодветствува одреден напиток, кој има одредена боја и одреден вкус (за кои раскажувачот расправа во потенциности препуштајќи им се на насетените сродности и сугерирајќи бескрај од аналогии). Кога на овој чудесен инструмент ќе се отсвири некоја композиција тогаш доживувањето на музиката е проследено со соодветен мирис, вкус и боја на напитокот (коктелот) – што го произведува хармонијата на звуците. Универзалната аналогичност меѓу нештата е прикажана во вкусот на музиката, нејзината боја и нејзиниот мирис. Токму *музикаџи*, која како непретставувачка уметност, уметност на чистата форма, најмалку им подлежи на законите на рационалното објаснување – за симболистите го претставува идеалот кон којшто стремат во своите творечки заложби.

Симболизмот се шири во и вон Европа (САД), и во секоја нова средина се здобива со особени карактеристики. Во руската литература негови значајни претставници се **Блок** и **Бели**, во Шпанија **Унамуно**, во Германија **Штефан Георг**.

Во областа на драмата **Метерлинк** е најзначајниот претставник. Символизмот има особен одек и во балканските литератури: Коста Паламас (Грција), Владислав Петковиќ – Дис (Србија), Тин Ујевиќ (Хрватска).

Александар Блок (1881–1921) е најзначаен претставник на символизмот во руската поезија. Во песната „Венеција“, овој град станува многузначен и таинствен симбол на страста, интригата и на смртта во исто време. Во призрачната атмосфера на ноќта, над Венеција доминираат боите на сребрената (метална) светлина на месечината, а зад нив само е навестена крвавата боја на мракот во смртниот танц на Салома (која за возврат од царот Ирод ќе ја побара главата на св. Јован Крстител).

ВЕНЕЦИЈА

2.
Од лагуна над ветер волен.
Гондоли – гробови неми гледам.
Сам сум среде ноќта – млад и болен –
Крај столбот лавовски седам.

Со метална песна од кулата штиро
Полноќта ја цинот гласи.
Ги потопил мракот среде виорот
Шарените иконостаси.

В сенката на дворецот, кај тремот,
Под луната бледникава
Минува Салома немо
Со мојата отсечена глава.

Спијат дворци, луѓе ширта земна.
Само призрак чекори низ крајот.
И главата в чинија темна
Со тага го гледа наоколу тмајот.

(Препев: Е. Клетников)



Александар Блок

1. Протолкувај го основното доживување на поетот на ноќта во Венеција, кое се испреплетува со неговото себе доживување низ призраците на полноќта.

Андреј Бели:

СИМБОЛИЗМОТ

(Извадок од статија)

„(...) Животот околу нас е бледа слика на борбата на човековите животни сили со судбината. Симболизмот го продлабочува или мракот или светлината, тоа што е можно го претвора во реално; го обдарува со егзистенција. Покрај тоа во симболизмот уметникот се трансформира во еден вид борец (за живот или за смрт). Можноста за интегралност не е реална само поради причините што ѝ се спротивставуваат на нејзиното оживотворување. Уметникот ја оживотворува во ликот интегралноста на животот и смртта; уметникот не може, а да не го менува самиот лик на сетилниот свет, зашто во тој лик се соединети животот и смртта; изменетата форма на ликот е симбол.

(во книгата *Симболизмот како поглед на свет*)

(Превеле: Билјана Балабанова, Љубомир Груевски)

1. Како го поимаш ова толкување на симболот на Бели – и врз основа на твоите досегашни сознанија за поетиката на симболизмот?

Импесионизмот (лат. *impressio* – впечаток), на прв се јавува во сликарството, од каде е пренесен и во литературата. Се развива паралелно со симболизмот и натурализмот, кон крајот на XIX век. Во неговото инсистирање на густината на боите, звуците и мирисите честопати и не се разликува од симболизмот. Во импесионизмот, меѓутоа, отсуствува духовната и мистична заднина, којашто е основна одлика на симболизмот. Притоа, импесионизмот инсистира на самата *сејшилност* (искусственост),



Густав Климт: ЈУДИТА
(Саломе), 1909, масло
на платно

по што му е сроден на натурализмот, но од него го разликува отсуството на научниот експеримент. Инсистира на детаљот, на неговото сетилно богатство, за чиешто изразување најпогодни се **малите форми**: лирската песна, кусиот расказ, едночинките. На точкастата густина во сликарството ѝ соодветствува фрагментарноста на драмата, која не прикажува целовито заокружено дејство, туку сугерира атмосфера и колорит на некоја средина (Чехов). Импресионистичкиот роман е збирна композиција на впечатоци, што ги проследува главниот јунак (јас-раскажувач), најчесто уметник со чувствена и осетлива природа. Таков јунак е *Малие Лауридс Бридџе*, насловниот јунак на романот на **Рајнер Марија Рилке**, германски поет и писател.

Футуризмот како прво движење на авангардната уметност на XX век се јавува во Италија, а негов втемелувач и автор на *Футуристичкиот манифест* (1909) е **Филипо Томасо Маринети**. Тој ја прогласува потребата од нова и **динамичка уметност**, во согласност со новата техничка цивилизација. Наспрема симболистичките заложби за хармонија на уметничкото дело футуристичкиот динамизам напати добива милитантна иконографија. Руските футуристи се огласуваат со манифест во 1912 година, провокативно насловен како *Шлаканица на оишесивениот вкус*. Го објавуваат крајот на дотогашниот поетски јазик и се залагаат за откривање на неговата **заумност** (**заумен јазик**). Под заумност подразбираат јазик на чистиот поетски израз, од онаа страна на секако рационално поимање. На откритието на „заумноста“, според нив, (**Велимир Хлебников**, **Виктор Кручоних**), треба да му претходи уништување на јазикот на традицијата, односно разглобување на веќе познатите, востановени, автоматизирани начини на составување значења. За таа цел ја деструираат не само традиционалната поетска синтакса, туку и семантиката на зборовите, шокираат со вулгаризми, неологизми, варваризми, истражуваат нови метрички можности на стихот. Поетскиот ангажман на **Владимир Мајаковски**, од друга страна, ја претставува општествено ангажираната струја во рамките на рускиот футуризам, која се огледува во сплотеноста на културната и на општествената револуција. Во својата сестраност, тој има големо влијание на уметноста на своето доба, неговите слогани се прифатени како „поезија на улицата“, а за него е речено и дека е „Џејмс Дин на своето време“ (глуми во играни филмови). Техничката заднина на футуризмот е во спротивставеност со мистичната заднина на симболистичката поетика.

Велимир Хлебников:

Откако ја скрши кората на зборот,
Пилето на луѓето летна в синевината
И купиштата на бројките со взорот
Врз клада од коски просторите тешки
И децата мајките без здив
Ги ставаа в неговите раце жешки,

Дека тоа беше божество за нив.

(Препев: Е. Клетников)



Велимир Хлебњиков

Воочи ја темата на зборот – детронизирано божество во песната и размисли какво ослободување огласува песната?

Владимир Мајаковски:

ОДА НА РЕВОЛУЦИЈАТА

Тебе,
исвиркина,
исмеана од батареите,
тебе,
изранета од злословен штик,
восторжено ти вознесувам
над руганта разреана
на одата торжествен вик:
„О?“
О, сверска!
О, детска!
О, петпаречка!
О, велика!
Какво название уште не ти дале?
Како ќе се обрнеш уште, дволика?
Во стројна постројка,
во крупишта развалини?

На машинистот
 со прав од јаглен океан,
 на рударот, што ломи карпи руда,
 му кадиш
 му кадиш, благовејно
 го славиш човечкиот труд.
 А утре
 Блажениј
 кубината шилести
 залудно ги воздига
 за милост со оклетија,
 на твојте шестодујмовки бишките тапорилести
 на Кремљ ги уриваат илјадалетијата.
 „Слава“
 во претсмртен исплов зајачува.
 Пискотот на сирените придушено плаче.
 Ти ги пракаш морнарите
 на крајцер што се прекалачува,
 таму,
 каде што заборавено
 мјаука маче.
 А после!
 Во пијана сурија зарика.
 Мустаќ во форсот засукан улавечки.
 Со кундаци ги гониш седите адмиралите
 од мостот во Хелсингфорс
 удољу-главечки.
 Вчерашните рани ги лиже и лиже,
 и пак отворени гледам вени јас.
 Тебе обивателското
 -о, биди ти проклета триж!-
 и моето,
 поетово
 -о, четириж славсја, благословенаја.

(Препев: Б. Конески)



Руската книжевна и ликовна авангарда.
 Давид Бурљук, авангарден сликар,
 вака го гледа Мајаковски,
 водачот на рускиот футуризам.

Воочи ја звучната и значенска „ѓурултија“ со која се огласува револуцијата во оваа песна. Поетскиот јазик на Мајаковски е „мешаница“ од неологизми, архаизми, вулгаризми, „нелогичности“, но сето излеано во куси, наместа скандирачки интонирани стихови, кои се огласуваат со забрзаниот (машински) ритам на новото време!

Експресионизмот (лат. *expressio* – израз), се јавува во Германија во периодот од 1910 – 1924 година и еднакво е израз на новата урбана култура. Директно му е спротивставен на импресионизмот (кој сугерира fino изнијансирани впечатоци), со тоа што го нагласува и предименизира *изразот* и *визијата* на граничните и катастрофални состојби: страв, ужас, крик, болка, глад, војна, смрт. Иако краткотрајно, експресионистичкото движење се разгорува по Првата светска војна и доживува буен и разнороден развиток на сатирички план, на филозофски и метафизички план, како и на планот на социјално-политичката акција. Се остварува во сите области на уметничкото творештво: во сите литературни видови, во сликарството, во драмата и во театарот, како и на планот на општествената акција. Експресионистите дејствуваат околу списанијата: *Бура*, *Акција*, *Нов Пајос* и *Револуција*. Во средината на дваесеттите години се претопува со дадаистичките, футуристичките и надреалистичките тенденции на европската авангарда.

Со стапувањето на национал-социјализмот на чело на германската политичка сцена, експресионистичките дела ќе бидат беспощедно уништувани, а движењето ќе се најде под ударот и на критиката на социјал-реализмот (Ѓерѓ Лукач). Претставници на експресионизмот во литературата се: **Готфрид Бен**, **Георг Хајм**, **Георг Тракл**, **Оскар Кокошка**, раното творештво на Бертолд Брехт, а допирни точки со експресионизмот има и творештвото на Франц Кафка.



Едвард Мунк: КРИК

Дадаизмот (*дада* – играчка, дрвено коњче), се јавува во Швајцарија, во екот на Првата светска војна (1916), во дадаистичките настапи на сцената на циришкото кабаре *Волијер*. Духовен водач на групата е **Тристан Цара**. Модерната тенденција за возобновување на уметноста со антиуметност, својот најсиловит израз го добива токму во рамките на дадаизмот, кој од Цирих, ќе се прошири низ цела Европа, поттикнувајќи ја и појавата на надреализмот во Франција. Дадаизмот најрадикално и демонстративно ја отфрла разликата помеѓу животот и уметноста, во својот *нихилизам* во извесна смисла ја презира уметноста, а дадаистичките изведби ја промовираат: гласовната поезија во која отсуствува рационалното значење, музиката на шумовите, монтажата на фрагментите, отпадоците на секојдневието. Во основата на дадаистичкиот револт е безнадежноста во контекстот на војната и повоеното време и сомнежот во сите вредности на западната цивилизација воопшто. *Дада*-коњчето е замислено како тројански коњ со кој треба да се поткопаат лажните цивилизациски вредности на Западот. Други претставници на циришката група се: Ханс Арп, Хуго Бал и Рихард Хилценбек.

Тристан Цара:

МЕМОАРИ ЗА ДАДАИЗМОТ (Извадок)

Во почетокот на 1920 година, се вратив во Париз, многу задоволен што повторно ги гледам своите пријатели. Зедов учество во демонстрациите, што го предизвикаа бесот на париската публика, во друштво на Арагон, Бретон, Дерме, Елијар, Рибмон-Дисењ, Пикабија, Пере, Супо, Риго, Маргарит Биф и др. Дебито на дадаизмот во Париз беше на 23 јануари, на матинето што го организираше редакцијата на дадаистичкото списание *Лијератур*. Луј Арагон, виток младич со женски црти на лицето, А. Бретон, чие однесување носи печат на верски секташ, Г. Рибмон-Дисењ, човек, чија едноставна појава го крие огнениот темперамент на големите обвинители на човештвото и Филип Супо, чија леснотија на изразувањето тече во чудни слики - читаа одломки од своите дела. Пикабија, кој има претрпено толку влијанија, особено влијанијата на јасниот и снажен дух на Марсел Дишан, изложуваше некои слики, од кои едната беше цртеж со креда на црна табла и беше избришана на сцената, а тоа значеше дека сликата постоеше само два часа... што се однесува до мене, којшто ме пријавија под името „Дада“, прочитав наглас новинска статија додека за тоа време звонеше електрично звонче така што никој не можеше да чуе што говорам. Оваа публиката многу лошо го прими и вон од себе викаше: „Доста! Доста!“ Се направи обид на ваквиот акт да му се даде футуристичко толкување,

но единственото што сакав да го изразам беше, едноставно тоа, моето присуство на сцената, глетката на моето лице и на моите движења, да ја задоволи љубопитноста на светот и дека сето она што можев да го кажам стварно нема никаква важност.

Воочи во каква атмосфера се промовира дадаизмот во Париз, и посочи кој исказ на Цара го осведочува нихилизмот на неговиот настап!

Надреализмот (по урнек на Бодлеровиот *наднајнатурализам*) се јавува во Франција во дваесеттите години на столетието, и поттикнат од дадаизмот во почетокот го споделува неговиот нихилизам. Набргу, меѓутоа, во отцепување од него, ќе ја формулира својата автономна програма со првиот *Манифест на надреализмот*, што ќе го напише Андре Бретон (1924). Водечки личности на движењето се **Андре Бретон** и **Луј Арагон**. Овој прв манифест го промовира т.н. *автоматски тек*, односно, ослободувањето на човековата потсвест во текстови кои ќе се пишуваат (автоматски) во контролата на разумот и на естетичките категории (уметничките обликовни правила). Клучни поими во надреалистичкиот светоглед се *сон* и *случај*.

Во својата прва фаза, надреализмот својот ангажман првенствено го разбира како општествен и експериментален, а не уметнички. Нивните погледи, песни, реакции на општествените конфликти, соништа и трактати, што ги објавуваат во надреалистичките списанија (*Литература* и *Надреалистичка револуција*), воедно се експериментирање со можностите за ослободување на човекот од стегите на рационалноста и на цивилизацијата. Ги испитуваат и можностите за воздејство помеѓу уметничката и општествената револуција, та оттаму и нивните симпатии спрема Октомвриската револуција.

Во втората фаза на движењето (триесеттите години) доаѓа до раскол во челништвото помеѓу Бретон и Арагон, со приклучувањето на Арагон кон Комунистичката партија на Франција и прифаќањето на поетиката на соц-реа-



Рене Магрит: ЗАГРОЗЕН УБИЕЦ

Надреализмот како културно движење ги поврзува најзначајните уметници во меѓувоенниот период во француската престолнина. Покрај Бретон и Арагон, меѓу приврзаниците на движењето се вбројуваат: Пол Елијар, Филип Супо, Роберт Деснос, Жак Превер, Бенжамин Пере, култниот режисер на надреалистичкиот театар, Антонин Арто, сликарите: Макс Ернст, Хуан Миро, Андре Масон, Салвадор Дали, Рене Маргрит, како и синеастот Луис Буњел. Од Франција, надреализмот набргу се распространува како меѓународно движење и во останатите земји на Европа, а со заминувањето на Бретон во САД, тој својата надреалистичка активност ја пренесува и на новиот континент. Надреалистичкото движење во Франција е обновено по војната (трета фаза), но како водечко движење на културен потрес на интернационалната сцена, постои во меѓувоенниот период.

**ЕДЕН ЧОВЕК И ЕДНА ЖЕНА
НАПОЛНО БЕЛИ.**

192

DELO

рошевић)

ијативни значај

очни ја „случај

та мрежа на асоцијат
та на песната! **Воочи**

тата на авангардата. Во поезијата (обезличувањето) на поетскиот јазик се губат сите ориентирани од кои се обраќа поезијата. Се разбива синтаксата на дојдници. Се губат сите начини на поврзување на нештата. Се губат сите на поетскиот субјект во поезијата. Се губат сите на единствената перспектива во поезијата. Се губат сите на својот подем на моќен социјален наметнување. Се губат сите на претставата, на гледачите. Целовитоста на драмата се губат. Губат се монтажната, колажната и фрагментната. Се губат сите на претставата се вметнуваат сите гласи, документарен материјал, р

излегува на улиците, баналностите на секојдневието продираат во уметноста, па уметноста станува начин, односно, *чин* на дејствување во светот. Во чинот на *изведба* на уметноста (или антиуметноста) доаѓа до интензивно заемно понижување меѓу поезијата, сликарството, плакатот, изведбата, театарот, музиката (или шумот).

Да се запамети:

Модернизмот е антитрадиционалистичко движење чиј сомнеж во културните и во етичките вредности заговара револуција на нивното радикално превреднување. Ја посочува врската помеѓу уметноста и животот: 1. во симболизмот и во импресионизмот со своевидната декаденција на уметникот кој ја живее уметноста и 2. во авангардата со негацијата на самата уметност.



Пикасо: ГЕРНИКА

ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ

Егзистенцијализмот е филозофски правец и доктрина што сè уште има длабок одек во литературата и во уметноста. Тој како средишен проблем ја поставува егзистенцијата под која се подразбира особен начин на опстанок, својствен само за човекот. Човекот се сретнува со мноштво можности. Ослободен од религиозните норми, тој слободно избира како ќе дејствува. Слободниот избор (кој произлегува од сознанието дека Бог не постои) го вклучува и аспектот на човековата *несигурност* и *неизвесност*. Затоа филозофијата на егзистенцијата, често се користи со термини кои изразуваат егзистенцијални ситуации: очај, мачнина, грижа, страв, закана, проклетство, смрт, досада, апсурд, ништо.

Појава, претходници: Филозофијата на егзистенцијата се јавува во триесеттите години на XX век, значи по Првата светска војна, најпрво во Германија, а потоа се проширува во Европа и во светот. Како резултат на сложените општествени збиднувања и безнадежноста по Втората светска војна, стекнува голема популарност, особено во Франција, каде што продира во книжевноста и преку неа непосредно влијае на публиката.

Како претходници на филозофијата на егзистенцијата се спомнуваат – во филозофијата: **С. Кјеркегор** и **Ф. Ниче**, мислители кои ја нагласуваат врската на филозофијата со поединечната егзистенција на човекот, а во литературата: **Ф. М. Достоевски** и **Ф. Кафка**, кои во центарот на интересирањето го поставуваат прашањето за смислата на животот.

Варијанти и претставници: Учењето на егзистенцијата се јавува во три варијанти: филозофија на егзистенцијата, егзистенцијална филозофија и егзистенцијализам.

Филозофијата на егзистенцијата ја втемелува германскиот филозоф **Карл Јасперс** (1883- 1969). Современиот свет тој го гледа како дехуманизиран свет во време на општо машинизирање, време во кое никој не постои како личност. Битни поими во филозофијата на егзистенцијата се: *комуникацијата*, која подразбира непосредност и љубов, *слободата*, која ја отвора можноста да биде она што не е и да не биде она што е и *граничната ситуација* која подразбира борба, страдање, чувство на вина, несигурност и смрт. Единствено решение за човекот е истрајноста во парадоксите на животот, стравот и патилата. Овие ставови Јасперс ги изложува во статијата „Филозофски начин на живот“.

Стремежот да се живее на филозофски начин, извира од темнината во која се наоѓа поединецот, од изгубеноста, кога без љубов, така да се каже, се зјапа во празно, од самозабораот кој произлегува од презафатеност со работата, кога одеднаш ќе се разбуди, ќе се исплаши и ќе се праша себеси: што сум јас, што пропуштам, што треба да чинам?

Техничкиот свет само го поттикнува тој самозаборава. Организиран по часови, поделен на дејности што заморуваат или предизвикуваат досада и што се помалку го остваруваат човекот како човек, тој свет доведува до екстрем човекот да се чувствува како машина, што наизменично се уфрла час овде час таму, а кога е слободен е празен и не знае што да прави (...)

Но, наклоноста кон самозабораот лежи и во човекот како таков (...)

Филозофирањето значи одлука да се дозволи да станеме свесни за потеклото, да се најде патот до самиот себе и, според постојните можности, во внатрешното дејствување да се помогнеме себеси (...)

Заради тоа филозофијата бара: постојано трагање по комуникации, да се осмелиме на неа без стеснување, да се напушти злобното потврдување на себеси, што секогаш поинаку преправено, со сила се наметнува (...)

Егзистенцијалната филозофија ја воведува германскиот филозоф **Мартин Хајдегер** (1889–1977). Тој терминот егзистенција го употребува како ознака за битието на човекот. Според оваа филозофија, единствено човекот егзистира (карпата, на пример, не егзистира). Според егзистенцијалната филозофија можна е *неавтентична егзистенција*, кога луѓето просто се заедно и не поаѓаат од самите себеси туку од вообичаеното клише „како се прави, како се зборува“ и *автентична егзистенција*, кога луѓето им помагаат на другите да се најдат себеси, да бидат слободни. Јазикот, кој всушност, е откривање на битието, во неавтентичната егзистенција станува празно брборене. Во статијата „Опстанок, егзистенција, човек“, Хајдегер прави разлика меѓу стравот и тегобноста, при што во состојба на тегобност човекот е соочен со ништото.

Тегобноста е темелно различна од стравот. Ние секогаш се плашине од ова или од она одредено суштество, кое во овој или во оној поглед ни се заканува.(...) Се плашине од нешто секогаш одредено (...) Во настојувањето оттаму, од таа одреденост, да се оттргне, тој во погледот на другоста станува несигурен, т.е. во целост „обезглавен“.

Тегобноста не дозволува појава на таква збрканост. (...) Меѓутоа, неодреденоста на тоа од што и зошто се предизвикува мачнината не е едноставен недостиг на одреденост, туку битна неможност за одредување.(...) Во мачнината велите - „некому му е неудобно“. (...) Ние не можеме да кажеме од што му е неудобно. Нему во целина му е така. Сите нешта и ние самите тонеме во една рамнодушност. Но не во смисла на просто исчезнување, туку тие во своето измолкнување како такви ни се обраќаат. Тоа измолкнување на суштеството во целина, кое ни се случува во тескобноста, нè преплашува. Не останува ништо одредено. Останува и нè обзема – во измолкнувањето – тоа ништо. Тегобноста го открива Ништото.

Егзистенцијализмот, кој во литературата го практикуваат Жан Пол Сартр и Албер Ками, а во уметноста Мерло Понти, продира во многу духовни области, зашто одговара на современата клима на духот во услови на изразени општествени противречности. Најважните претставници на егзистенцијализмот своите мисли често ги претставуваат преку литературата и на таков начин ги популаризираат.

Еден од најзначајните претставници на егзистенцијализмот во литературата е францускиот филозоф и литерат **Жан Пол Сартр** (1905-1980). Сфаќајќи го егзистенцијализмот како натамошна разработка на творечкиот марксизам, тој го воведува во театарот (*Муви, Блудница досјојна за џочии, Нечисти раце*), во романот (*Мачнина, Патицијата на слободата*) и во новелата (*Sid*).

Во есејот „Битие и ништо“, Сартр го искажува својот став дека Бог не постои, а со тоа човекот е слободен во изборот на своите постапки. Таа слобода носи и одговорност. Суштината на човекот ја чинат збирот на чиновите и изборите што ги прави во текот на животот.

Токму затоа што Бог не постои, затоа што нема однапред дадени, од Бога загарантирани морални вредности, човекот е слободен во изборот на своите чинови. Од друга страна тоа сознание го прави да се чувствува немоќен. Фрлен во светот, човекот во него се чувствува како во кафез без решетки. Во неговиот живот сè е



Сартр во театар

случајно, случајноста е апсолутна. Кога ќе се случи човекот тоа да го согледа, настанува Мачнината. Тој осознава дека животот е постојан неуспех и бесмислена мака.

Меѓутоа, според Сартр, егзистенцијализмот не ги гледа само црните нешта. Тоа е оптимистичка наука која повикува на акција. Токму егзистенцијализмот го чини живототвозможен затоа што на човекот му ја остава можноста за *избор*. Човекот станува сам свој законодавец, сам, како и уметникот, ги поставува своите вредности, сам го одбира значењето на доброто и на злото. Страшливецот секогаш може да одлучи да престане да биде тоа, како што и херојот може да избере да престане да биде херој. Тегобноста не смее да го обесхрабри, таа е само предуслов за автентична акција. „Животот почнува од другата страна на очајот“ – вели Сартр во романот *Муви*. Човекот е значи она што тој самиот од себе го прави, вкупност на своите чинови (дејствија и акции). Неговата судбина зависи од него самиот.

Затоа Сартр од модерниот писател бара постојано да биде ангажиран, одговорен за судбината на светот. Тој мора да биде во чекор со епохата, а тоа значи социјално да се ангажира и да се заложи за суштинските прашања на времето. Според него, книжевноста и уметноста се само специфични видови на таквиот ангажман. За Сартр, да се зборува значи да се дејствува. Борејќи се против сите видови на корозија на духот, Сартр бара литературата да биде еден вид хигиена на светот. Ваквите ставови се искажани во статијата „Егзистенцијализмот е хуманизам“.

Егзистенцијализмот сака да објави дека човекот е тегоба. Тоа значи ова: човекот кој се обврзува и кој на себеси си полага сметка дека не е само оној кој избира да биде, туку тој е и законодавец кој истовремено со себе го избира целокупното човештво, не може да избега од чувството на својата тотална и длабока одговорност. Сигурно, многу луѓе не се исполнети со тегобност, но ние тврдиме дека тие ја затскриваат својата тегобност, дека бегаат од неа. Сигурно, многу луѓе веруваат дека дејствувајќи се обврзуваат само себе самите, па кога ќе им се каже: но кога целиот свет така би правел?, ги поткреваат рамената и одговараат: целиот свет така не прави. Но, навистина би требало да се прашаме: што би се случило кога целиот свет би правел исто така? (...) Овде не станува збор за тескобност која би водела во квијетизам, во неактивност. Станува збор за едноставна тескобност која ја познаваат сите оние кои имале одговорност. (...)

Квијетизмот (неактивноста) е однесување на луѓето кои велат: другите можат да го прават она што јас не можам. Науката која ви ја претставувам е точно спротивна на квијетизмот зашто објавува: стварноста опстанува само во акцијата, таа всушност, оди подалеку, зашто додава: човекот не е ништо друго освен свој проект, тој егзистира само доколку станува сериозен, тој значи не е ништо друго од севкупноста на своите чинови, ништо друго од сопствениот живот. (...)

Да се запамети:

Егзистенцијализмот се јавува во триесеттите години на XX век, најпрвин во Германија, а по Втората светска војна стекнува голема популарност во светот, особено во Франција. Учењето за егзистенцијата се јавува во три варијанти: Филозофија на егзистенцијата (втемелувач: Карл Јасперс) која светот го дефинира како дехуманизиран и автоматизиран, па излезот го бара во „филозофскиот начин на живеење“, односно во трагањето по комуникацијата. Егзистенцијалната филозофија (втемелувач: Мартин Хајдегер) прави разлика помеѓу автентичната и неавтентичната егзистенција, а егзистенцијализмот (претставници: Ж. П. Сартр, А. Ками и М. Понти) го нагласува слободниот избор на човекот за своите постапки. Слободата од една страна носи одговорност, а од друга, мачнина заради чувството на фрленост во светот.

Прашања и задачи:

1. Што се подразбира под поимот егзистенција?
2. Кои се варијантите во учењето на егзистенцијата?
3. Имајќи ја предвид филозофијата на егзистенцијата и учењето на Карл Јасперс, објасни што се подразбира под филозофски начин на живеење!
4. Објасни ја разликата меѓу стравот и тегобноста што ја посочува Мартин Хајдегер!
5. Кои се, според Сартр, последиците од сознанието дека Бог не постои?

За понатамошно проследување:

Романот *Мачнина* од Сартр е напишан во облик на интимен дневник на Антоан Рокантен, кој по долгото скитање по светот се населува во еден пристаништен град и со години собира граѓа за својата книга. Романот ги опфаќа последните три дена од неговиот престој во тој град, кога почнуваат да му се случуваат чудни нешта – го зафаќа необична тегобност и тој ја губи физичката и психичката рамнотежа. Сè почесто го преплавува чувството на мачнина, се сомнева во смислата на сопствениот живот и работа, се сомнева во минатото, во иднината, во сè што не е миг на сегашната негова егзистенција. Најнакрај, престанува да работи на книгата којашто го обработува минатото, ја прекинува љубовната врска со Еми зашто не верува во иднината и оди во Париз со намера да се посвети на пишување роман (креативна активност) и со тоа да најде спас од мачнината.

Прочитај го внимателно извадокот од романот и воочи го описот на надоаѓањето на Мачнината!

Не оди! Не оди никако: го обзема гадење. Мачнина. А овој пат има нови околности: таа го обзема во кафеана. До сега единственото мое скривалиште беа кафеаните, зашто се полни со луѓе и добро се осветлени; повеќе ни тоа нема да биде кога ќе бидам мачен во својата соба, повеќе нема да има каде да се сокријам. (...)

Тогаш ме обзема Мачнината, се потпрев на софата, не знаев веќе ни каде сум; видов како околу мене постепено почнаа да се вртат бои, ми дојде желба да повраќам. И ете: оттогаш Мачнината не ме напушта, таа ме држи во своите шепа.



АЛБЕР КАМИ

(1913–1960)

Албер Ками е едно од најзначајните имиња во повоената француска литература. Причината поради која тој се смета за класик на француската литература е во решеноста да се зафати со најсуштествените проблеми кои се создаваат во свеста на современиот човек. Баналноста на секојдневието, ништожноста на човековите желби, присутноста на смртта и рамнодушноста се основните проблеми на човековата современа егзистенција. Решението на тие проблеми, Ками го бара во активирањето на совеста и револтот, како моќна сила во отпорот кон злото.

Роден е во Мондови, мало место во северен Алжир, во 1913 година, во сиромашно, земјоделско семејство. Немаштијата го принудила и да работи и да се школува. Одредено време тој ќе биде трговски патник, чиновник во бродска агенција, раководител на аматерската театарска група *Екипа*, студент по филозофија. За време на студиите Ками особено се интересира за литературата, театарот и спортот. По дипломирањето работи како новинар, најпрвин во Алжир, а потоа и во Париз. Од 1942 година се приклучува кон Движењето на отпорот и за илегалниот печат ги пишува своите *Писма до еден германски пријател*, во кои го критикува фашизмот. Како новинар работи сè до својата трагична смрт. Умира во сообраќајна несреќа, во 1960 година. Добитник е на Нобеловата награда за литература во 1957 година.

Ками е автор на два романа: *Ситранецот* (1942) и *Чума* (1947). За правилно сфаќање на главната замисла и идеја на *Ситранецот* неколку месеци по неговото објавување, Ками го пишува есејот *Мисли за Сизиф* (1943), во кој како решение на апсурдот, ја промовира идејата за револтот. Романот *Чума* е алегорично дело кое ја разработува идејата за револтираниот и побунет човек. Низ замислената

епидемија што го напаѓа градот Оран, авторот дава слика на германската окупација на Франција. Овој роман е илустрација на идејата дека злото и кризите, слично на чумата, доаѓаат и си одат за повторно да се вратат, така што човекот нема друг излез освен да се бори против нив. Ваквите ставови Ками ги доразработува во есејот *Револуционерниот човек* (1957). Тој е автор и на четири театарски пиеси: *Калигула*, (1944), *Недоразбирање* (1944), *Опасна сосвојба* (1948) и *Праведници* (1948).

СТРАНЕЦОТ

Во романот *Странецот*, Ками го претставува светот на длабока раздвоеност помеѓу реалниот поредок на животните факти и нивната искривена проекција во свеста на оние кои судат за тие факти. Тоа е свет во кој оневозможениот дијалог добива облик на трагично соочување со наличјето на човековата стварност и со злото.

Романсиерското дејство е едноставно, поделено во два дела. Првиот дел го сочинуваат настани врзани за секојдневниот, едноличен живот на обичниот, низок по ранг, службеник Мерсо, а вториот дел – настани поврзани со истрагата и неговото судење поради убиство. Настаните за кои раскажува Мерсо во првиот дел од романот се реконструирани во облик на истражна постапка во вториот дел, така што сите епизоди се преобликувани во согласност со истражната процедура и правничката реторика.

Од незаинтересираност до умирање на желбите. Романот започнува со денот кога на Мерсо, главниот лик во романот, му стигнува веста за смртта на мајка му. Следуваат настаните кои ги кажува самиот Мерсо: погребот на мајка му, средбата со Марија, дружењето со неговиот сосед Ремон и убиството на Арапот. Животот на Мерсо одминува незаинтересирано, без смисла и цел. Тој останува индиферентен на настаните што му се случуваат: по пеколна омарнина, доминантна атмосфера во целиот роман, тој присуствува на погребот на мајка му без притоа да пушти ни една солза, ниту пак да посака да го отворат сандакот и тој со неа да се прости за последен пат. Средбата со Марија, некогашната дактилографка во бирото каде што работи е сосем случајна, како што е случајна и нивната љубовна врска. Нејзиниот предлог за брак не му предизвикува никакви емоции. Сè му е сеедно.

„Вечерта Марија дојде де ме бара и ме праша дали би сакал да се оженам за неа. Реков дека ми е тоа сеедно и дека би можеле тоа да го сториме ако го сака таа. Потоа сакаше да знае дали ја сакам. И одговорив, како што тоа веќе

еднаш го сторив, дека тоа не значи ништо, но дека несомнено не ја љубам. „Зошто тогаш да се ожениш со мене?“ рече таа. Ёј објаснив дека тоа воопшто не е важно и дека ако таа сака, би можеле да се венчаме.“

Нему му е сеедно дали ќе учествува во составувањето на писмото со кое неговиот сосед ќе ѝ се одмазди на неверната љубовница. Незаинтересирано и со отсуство на какви било емоции го набљудува нејзиното понижување. Кулминацијата на незаинтересираност и отсуство на емоции се случува во моментот кога Мерсо го убива Арапот, братот на љубовницата на соседот Ремон, не заради одмазда или гнев, туку поради пеколното време. Во една напната ситуација предизвикана од врелината на сонцето, кога на Мерсо му се причинува дека небото се отвора и дека од него паѓа огнен дожд, го вперува неволно пиштолот во Арапот и најпрвин еднаш, а потоа уште четири пати стрела во него.

„Поради оваа врелина што не можев веќе да ја поднесувам, направив чекор напред. Знаев дека тоа е глупаво, дека нема да се растоварам од сонцето преместувајќи се за еден чекор. Но направив еден чекор, само еден чекор, напред. И овој пат, без да се подигне, Арапинот го извади својот нож што ми го покажа на сонцето. Светлината бликна врз челикот и тоа беше како долго светкаво остроило што ме погоди во челото. Истиот момент, насобраната пот во моите веѓи потече низ клепките и ги покри со млак и густ превез. Моите очи беа заслепени зад оваа завеса од солзи и сол. Ги чувствував само цимбалите на сонцето врз моето чело и нејасно блескавото сечило што молска од ножот, постојано вперен во мене. Од морето се носеше тежок и врел здив. Ми изгледаше дека небото се отвора со сето свое пространство за да истури оган. Сето мое суштество се напрегна и ја стегна раката врз револверот.“

Од апсурд до револт. Вториот дел на романот претставува рекапитулација на животот на Мерсо од погребот на мајка му до убиството на Арапот, но вииден од перспективата на претставниците на судската власт: судијата, обвинителот, бранителот и сведоците. За време на истрагата и на судскиот процес, Мерсо, како и во првиот дел, и понатаму е незаинтересиран и е индиферентен за обвиненијата кои го товарат. Тој вели: „Изгледаше како сиот настан да го разгледуваат надвор од мене. Сè се одвиваше без мое учество.“ Незаинтересиран за сè што се случува, верен на својата логика, Мерсо ниту еднаш не се возбуждува поради убиството, ниту пак жали за тоа што се случило. Тој ја следи сопствената, апсурдна логика која му изгледа оправдана: убил без да сака, поради, како што вели, сонцето. Но, откако му ја соопштуваат смртната пресуда, Мерсо неочекувано се изменува. Во часовите на осамеништво тој се бунува против казниот систем и смртната казна.

Мерсо или поединецот во отуѓениот свет. Од една страна, Мерсо ја брани својата вистина: тој трагично верува дека човековото битие не може да биде ограничено од никакви норми и дека доследноста во сопствените убедувања е единствена можност за борба против злото. Моралниот интегритет на убедувањата на Мерсо остануваат неповредени до крај: тој не прави отстапки ни пред општествените ни пред религиозните канони. Од друга страна пак, општеството не го осудува Мерсо заради вистинските околности поради кои доаѓа до убиството, туку заради уверувањата кои тужителот ги стекнал за психичките и морални особености на личноста на Мерсо. Тој не се огрешува пред законот кој вели дека убиството е злосторство, туку се огрешува пред каноните на однесување и верување. Така се доаѓа до сознанието за трагичната и длабока подвоеност, отуѓеност на два света: спонтаниот свет на поединецот и формалниот морал на општеството. Претставувајќи го судирот на идеите помеѓу сфаќањата на Мерсо и толкувањето на неговите постапки од страна на судската и на извршната власт, Ками, всушност, ја претставува трагичната *отуѓеност* помеѓу човекот и општеството.

Мерсо ги отфрла нормите на општествениот и на религиозниот морал. Соочен, меѓутоа, со смртната казна страшно се исповеда пред свештеникот. Во таа страсна исповед тој ја наоѓа чувствената, емоционална страна на своето битие. Почнува да ја сфаќа силината на вистинската љубов, та за Марија почнува да мисли со чувства и конечно ја разбира потребата на мајка му во староста да склучи брак. Во согласност со ваквите размисли тој конечно ја сфаќа својата заблуда и силно протестира против апсурдноста на животот. Мерсоовата егзистенцијална апологија на животот ја изразува човечки формулираната противтежа на еден свет полн со пустош и комедија од меѓучовечки односи. Тоа е едновременно долго потиснуваниот глас на човекот кој *триумфира над изразителноста на надежта и синаот*. Тој ослободувачки импулс, меѓутоа, не води кон одреден чин, ниту се претчувствува остварување на некоја цел. Ослободувањето на Мерсо, преку смртта која е блиску, означува крај на сите судбински сили кои го притискале и порекнувале. Последната желба на тој човек, кој веќе ништо не сака, зашто од ништо и не се откажал, е желбата да се биде со луѓето, па макар тоа биле и набљудувачите на неговата смрт кои би го дочекале со омраза. Животот на Мерсо се завршува со пад во бескрајно ништо.

„Тогаш, не знам зошто, нешто изблизна од мене. Почнав да викам колку што грлото ме држеше и да го навредувам и му реков да не се моли за мене. Го зграпчив за јаката од расото. Со гнасење помешано со радост и со гнев истурив врз него сè што ми лежеше на срце. Се чинеше дека е толку сигурен, нели? Сепак, ниедно од тие уверувања не вредеше ни пет пари. Дури не беше сигурен

дека е жив, зашто живееше како мртовец. Јас изгледав како да имам празни раце. Но јас бев сигурен во себе, сигурен во сè, посигурен од него, сигурен во мојот живот и во оваа смрт што ќе дојде. Да, јас го имав само тоа. Но барем ја држев таа вистина толку колку што и таа ме држеше мене. Јас имав право, јас имав сè уште право, јас имав секогаш право. Живеев така, а можев да живеам и поинаку. Го правев ова, а не го правев она. (...) Од дното на мојата иднина, за време на сиот овој апсурден живот што го водев, еден таинствен здив стигаше до мене низ годините што уште не беа дојдени и овој здив при своето минување уништуваше сè што ми предлагаа тогаш во уште понестварните години што ги проживеав. Што ми е грижа за смртта на другите, за љубовта на некоја мајка, што ми е грижа за неговиот бог? (...) Постојат само привилегирани. И другите исто така еден ден ќе бидат осудени на смрт. И тој исто така ќе биде осуден. Што ми е грижа ако обвинетиот за убиство е погубен поради тоа што не плачел при закопот на својата мајка? (...)"

Од револт до побуна. Смртта на Мерсо претставува завршна точка на еден апсурден спектакл, но и пресвртница на мислите на Ками. И покрај трагичниот крај на Мерсо, Ками е хуманист. Тој хуманизам доаѓа до израз во пресвртниот момент од животот на Мерсо кога тој сфаќа дека колку и да е животот апсурден, човекот мора постојано да се обидува да му даде смисла. Мерсо не успева во тоа, зашто со смртната казна му е одземена можноста за борба со апсурдноста. Затоа пак, во *Мийтој за Сизиф*, Сизиф наоѓа начин на своето постоење да му влее смисла и испразнетата надеж да ја замени со триумф на човековиот чин над стихијата. Среќата на Сизиф е во луцидното сознание дека треба да се обиде да живее, дека треба да се пронајде смислата и таму каде што владее бесмислата. Намерата на Ками со *Мийтој за Сизиф* е да ја истакне човековата потенцијална сила за отпор и истовремено да застане на страната на поединецот загрозен од неразумните сили на хаосот.

Да се запамети:

Во свет без илузии човекот се чувствува странец. Апсурдноста на неговото постоење го лишува од желбите и страстите. Апсурдноста ја одзема надежта дека има смисла да се живее. Во бесмислата и хаосот човекот е принуден да се избори за својата слобода која подразбира слободен избор во акциите што ги презема.

Прашања и задачи:

1. Според твое мислење, кои се причините поради кои Мерсо се однесува незаинтересирано?
2. Како ја толкуваш реакцијата на Мерсо на брачната понуда од страна на Марија?
3. Според тебе, зошто неговата девојка не реагира на рамнодушноста на нејзината брачна понуда?
4. Кои се причините заради кои Мерсо е осуден? Објасни ја отуѓеноста помеѓу човекот и општеството според постапките на претставниците на власта и според однесувањето на Мерсо!
5. Дали сметаш дека доколку Мерсо, самиот пред себе, би изнашол оправдување за убиството кое ненамерно го сторил, би влијаел за поинаква одлука на судијата?
6. Разговарајте за причините поради кои Мерсо го менува ставот кон животот. Пронајдете ги деловите каде што Мерсо размислува за мајка му и Марија и анализирајте ги! Објаснете ги причините за појава на чувствата кај Мерсо!

За натамошно проникнување:

1. Прочитај го внимателно исечокот од *Мисли за Сизиф*, а потоа обиди се да одговориш на прашањето: Дали рамнодушноста на Мерсо при водењето на истрагата може да се смета за еден вид самоубиство?
2. Обиди се да ги споредиш Мерсо и Сизиф! Зошто Ками смета дека Сизиф е среќен, додека за Мерсо не може да се каже истата констатација?

АЛБЕР КАМИ: МИТОТ ЗА СИЗИФ

Постои само еден доста сериозен филозофски проблем – самоубиството. Да се суди за тоа дали има или нема смисла да се живее, значи да се одговори на основното филозофско прашање. (...)

Ако се запрашам по што ќе судам дека таквото прашање е побитно од кое било друго, одговарам – по акциите на кои тоа обврзува. Никогаш никаде не сум видел дека некој умрел заради онтолошки доказ. Галилеј, кој застапувал значајна научна вистина, многу лесно се откажал од неа штом неговиот живот бил доведен во опасност. Во извесна смисла тој добро постапил. Имено, заради таа вистина не вредело да го спалат. Дали Земјата се врти околу Сонцето или Сонцето околу Земјата, тоа не е многу важно. Сè на сè тоа е безначајно прашање. Напротив, гледам дека многу луѓе умираат затоа што сметаат дека не вреди да се живее. Исто така гледам и други кои парадоксално се убиваат заради идеите или илузиите кои претставуваат смисла на нивниот живот (она што се нарекува причина да се живее истовремено е и добра причина да се умре)...

Кое е тоа, значи, недофатливо чувство кое го лишува духот од сонот потребен за живот? Светот кој можеме да го објасниме, макар и со лоши образложенија, ни е близок. Меѓутоа, напротив, во светот ненадејно лишен од илузии и јасност човекот се чувствува странец.(...)

Човекот се убива зашто нема смисла за да живее – ете ја несомнената, па сепак, нужна вистина зашто е банална. Меѓутоа, дали нападот на животот, тоа порекнување на животот, произлегува оттаму што животот воопшто нема смисла? Бара ли неговата апсурдност од него да побегнеме со помош на надежта или самоубиството? – Ете што е потребно да се разјасни, да се испита и докаже отстранувајќи сè останато. Ја бара ли апсурдот смртта?...

Единствената слобода што ја познавам тоа е слободата на духот и акцијата. Иако апсурдот ги поништува сите мои изгледи на вечна слобода, тој, напротив, ми ја враќа и ми ја велича мојата слободна акција.(...)

Но што значи животот во таквиот свет? Засега ништо друго од рамнодушност кон иднината и страст да се исцрпи сè што постои. Вербата и смислата на животот секогаш претставуваат скала на вредности, на избор, на нашите сакања. Вербата во апсурдот, спрема нашите одредувања, учи на спротивното.(...)

На тој начин од апсурдот извлекувам три заклучоци – својот револт, својата слобода и својата страст. Со самата игра на свеста го претворам во животено правило она што беше повик на смрт – и го отфрлам самоубиството. (...)

Боговите го осудиле Сизиф постојано да тркала голем камен до врвот на една планина, од каде што тој се враќал поради својата сопствена тежина. Тие сметале, донекаде со право, дека нема пострашна казна од залудна и безнадежна работа.(...)

Сфативме дека Сизиф е апсурден јунак. Тој е тоа колку по своите страсти толку и по својата мака. Неговиот презир кон боговите, неговата омраза кон смртта и неговата страст за животот му ја донеле таа неискажлива казна, каде што целото битие се вложува за ништо да не доврши. Тоа е цената која треба да се плати за страста на оваа земја...

Ако овој мит е трагичен тоа е затоа што неговиот јунак е свесен. Каде би била, всушност, неговата мака кога надежта на успех на секој чекор би го поддржувала? Денес работникот работи секој ден во својот живот на исти задачи и оваа судбина е исто толку апсурдна. Но, таа е трагична само во ретки мигови, само кога тој станува свесен. Сизиф, пролетерот на боговите, немоќен и револтиран, ја познава целата широчина на својата бедна положба: тој на неа мисли симнувајќи се. Проникливоста која треба да му ја донесе маката во исто време ја довршува неговата победа. Нема судбина која не се надминува со презир. Ако во некои денови симнувањето се прави со болка, тоа исто така може да се изврши и со радост (...)

Но Сизиф учи на вашата верност која ги негира боговите и подига камења. Тој исто така смета дека сè е добро. Овој свет од сега без господари не му се чини ни жалов ни ништавен. Секое зрно на овој камен, секој минерален сјај на оваа планина полна ноќ, сам за себе сочинува еден свет. Самата борба да се стигне до врвот, доволна е да го исполни човековото срце. Сизиф треба да си го претставиме како среќен.

ТЕАТАРОТ НА АПСУРДОТ И НОВИОТ РОМАН ВО ЛИТЕРАТУРАТА

Театарот на апсурдот (антидрамата или **новиот театар**) се јавува како ново, повоено продолжение на развитокот на модерната во рамките на француската литературна сцена. Се јавува во почетокот на педесеттите години и интензивно се развива до крајот на шеесеттите години на дваесеттиот век. Најзначајни претставници и втемелувачи на оваа нова поетика на драмата и театарот се четворицата автори, со различно национално потекло: **Семјуел Бекет, Ежен Јонеско, Жан Женет** и **Артур Адамов**. Она што ги поврзува независно еден од друг да развијат сродна „антидрамска“ и „антилитерарна“ поетика е атмосферата на безнадежност, што идејно и филозофски, во повоениот Париз (каде што четворицата живеат и творат) веќе ја имаше формулирано францускиот егзистенцијализам. Новиот театар или театарот на апсурдот, меѓутоа, за разлика од егзистенцијалистичката драма на Сартр, - наполно ја нарушува класичната форма на драмата изнаоѓајќи нов и битно театарски израз на апсурдноста на светот.

Најзначајни дела на драмата/театарот на апсурдот се Женетовите драми: *Слуѓинки* (1947), *Црнци* (1959) и *Паравани* (1966); драмите на Јонеско: *Келавиџа* (1950), *Ситолови* (1955) и *Носороџ* (1959); драмата *Инвазија* на Адамов, и Бекетовите драми: *Чекајќи го Годо* (1953) и *Среќни денови* (1963).

Во поетиката на новиот театар, апсурдната изгубеност на човекот во светот на бесмисленоста е прикажана на рамниште на *говорот*. Бесмисленоста, апсурдноста на драмскиот говор, односно, паралитичното повторување на едни исти бесмислици под божемната форма на разговор (комуникација), ја прикажува апсурдноста на самата драмска ситуација. Притоа, театарот на апсурдот ги отфрла

сите препознатливи белези на класичната драмска структура. Оттаму и името – *антидрама*. Таа се остварува *наспроти*:

1. реалистичките конвенции (психологизацијата на ликот, причинско-последична поврзаност на настаните, веројатноста);
2. секаков вид на ангажирано поимање на литературата и уметноста;
3. литерарниот театар („драмата за читање“, а во прилог на автономијата на театарската уметност и специфично театарскиот говор: сценската игра, односно говорот на телото, режијата, сценографијата, осветлувањето и др.);
4. класичниот облик на драмата (што најдолго опстојуваше во единството на драмското дејство, коешто овде е апсурдно поставено).



Интерпретација на „Келавата пејачка“ од Јонеско, како што ја доживува Масин

Сите овие аспекти, наспроти кои се огласува театарот на апсурдот, се обесмислени на основното рамниште на драмата – драмскиот говор/дијалог. Тој најнапред се обесмислува како нефункционален и бездејствен. Говорот опстојува како своевиден „истрел во празно“ што сам за себе си е цел. Оттаму и се вели дека театарот на апсурдот е своевиден *йоејски* театар, кој со јазикот на театарската метафора ја означува апсурдноста на човековата состојба во светот. За апсурдот новиот театар говори со апсурден јазик. Ежен Јонеско, својата прочуена драма *Келавата пејачка* ја означува како „трагедија на јазикот“. Ги

умножува фразите и клишеата на јазикот до степен што ја чини нагледна нивната бесмисленост и го прикажува апсурдот на комуникацијата – како отсуство на комуникација во формата на комуникација. Притоа, *ојсусиовио* на комуникацијата *сианува ајсурдно ојрисуйнейио* (во натрупувањето на бесмислици и нелогичности). Како што и Бекетовиот Годо е постојано присутен во драмата со своето (апсурдно, нелогично) отсуство, така и присуството на говорот во едночинката *Сиолови* на Јонеско е всушност, траги-комично и апсурдно отсуство.

Едночинката *Сиолови* на Јонеско на гротескен начин ја прикажува неможноста на комуникацијата меѓу луѓето. Замислена е како апсурдно ритуално самоубиство на еден деведесет и пет годишен старец и на една

деведесет и четири годишна старица. Имено, по сиот изминат здодевен живот старците решаваат на светот да му испратат „порака“. Огласувањето на оваа порака – што треба да го огласи нивниот изминат живот – го имаат замислено како театарска свеченост, по чие извршување обајцата треба да се самоубијат пред очите на публиката со скок од прозорецот. Имаат покането Говорник, којшто треба да ја соопшти нивната порака и бројни гости, што на сцената се невидливи, но назначени со наредени празни столови. За сето време дури Говорникот стои на сцената пред празните столови го слушаеме само ехото на долгата и двогласна најава на неговиот говор од страна на старците. Кога ќе заврши еуфоријата на нивната долга најава на говорот, старците скокаат од прозорецот. Дури и во тој миг Говорникот останува молчалив. Кога од празните столови започнуваат да се слушаат разни извици, говорникот со разни знаци (неартикулирани гласови и неразбирлив испис на таблата) се обидува на невидливата публика да ѝ покаже дека е глувонем.

СТАРИОТ: Говорникот ќе стаса секој миг ваше Величество...

СТАРАТА: Ќе стаса.

СТАРИОТ: Ќе стаса.

СТАРАТА: Ќе стаса.

СТАРИОТ: Ќе стаса.

СТАРАТА: Ќе стаса.

СТАРИОТ: Ќе стаса, ќе стаса.

СТАРАТА: Ќе стаса, ќе стаса.

СТАРИОТ: Ќе стаса.

СТАРАТА: Доаѓа.

СТАРИОТ: Доаѓа.

СТАРАТА: Доаѓа, овде е.

СТАРИОТ: Доаѓа, овде е.

СТАРАТА: Доаѓа, овде е.

СТАРИОТ И СТАРАТА: Овде е...

СТАРАТА: Еве го...

(...)

СТАРИОТ: Ваше Величество...Ви го претставувам Говорникот...

СТАРАТА: Тоа е тој.

Говорникот ѝотѝоа ја сѝава шай-каѝа на ѝлаваѝа и се качува на ѝодиумоѝ, од кадеѝѝо, од високо, ја ѝледа невидливаѝа ѝублика, сѝоловиѝе, и се вкочанува во свечена ѝоза.



Ежен Јонеско



Трактат за човековата отуѓеност - сцена од „Столици“

СТАРИОТ, *кон невидливајќа љублика*: Можете да го замолите за автограм (*авиомајски, љивко, Говорникој љојљишува и дели безбројни љојљиси. За љоа време Сџариој сџ ушџе џи крева очџе кон небојо, со скрсџени раце и воодушевено вели*): Ниту еден смртник не може од животот да бара повеќе...

СТАРАТА, како ехо: Ниту еден смртник не може од животот да бара повеќе.

СТАРИОТ, *кон невидливајќа љублика*: А сега, со одобрување на Вашето Величество, ви се обраќам на сите вас, почитувани госпоѓи, госпоѓици, господа, дечиња, драги колеги, драги сонародници, господине Претседателе, мои драги соборци...

СТАРАТА: И мои дечиња...чиња...чиња...

СТАРИОТ: Ви се обраќам на сите вас без разлика на година, пол, брачна состојба, општествена положба, вид на трговија, за да ви се заблагодарам од сѐ срце.

(...)

СТАРИОТ: Ваше Величество, мојата жена и јас не можеме ништо повеќе да бараме од животот. Нашиот живот може да се заврши во оваа апотеоза...Фала му на Бога кој ни додели толку долги и толку мирни години во животот...Мојот живот беше полн со содржини. Мојата мисија е завршена. Не живеев залудно, бидејќи светот ќе ја дознае мојата порака (*Прави движење кон џоворникој, кој не џо збележува и кој со ракајќа џи оџсџранува молбиџе за љојљис, многу е доџоинсџвен и решиџелен*). Светот, или, подобро речено, она што од него останало! (*Широко движење сџрема невидливајќа љублика*). То ест вие, госпоѓи и господа, и драги другари, вие сте остатоци од човештвото, но со такви остатоци може да се направи добра супа... Пријателу Говорнику...(...) Тебе ти препуштам на потомството да ја пренесеш светлината на мојот дух (...) раскажи сѐ... говори за мојата животна друшка... (*Сџарајќа љосилно зајлакува*)... раскажи како е прекрасно да се готват мали турски макарони, и сечкано зајачко пржено во мајонез, говори за мојата родна грутка... Немој ништо да заборавиш, велик посреднику и Говорнику... Што се однесува до мене и до мојата верна друшка, по долгите години работа за напредокот на човештвото и борбата за праведната кауза, ни останува само да се повлечеме...сега веднаш, да ја принесеме најголемата жртва, која од нас никој не ја бара, но која сепак ќе ја принесеме...

СТАРАТА: Да, да, да умреме на врвот од славата... да умреме... да влеземе во историјата... Барем ќе имаме своја улица...

(...)

СТАРИОТ: Да се соединиме во времето и во вечноста, ако не можеме заедно во просторот, како што бевме заедно во несреќата, да умреме во ист

час... (Кон недвижноти и рамнодушен Говорник) Последен пат... имам доверба во тебе... ништо немој да заборавиш... Сè ќе им кажеш... Предај им ја пораката... (На Царот) нека ми прости Вашето Величество... Збогум, вие сите. Збогум Семирамидо!

СТАРАТА: Збогум вие сите!... Збогум, злато мое!

СТАРИОТ: Да живее Царот!

(...)

СТАРИОТ И СТАРАТА, се фрлаат во исто време низ своите прозори, викајќи: Да живее царот!

Воочи! Најавената голема содржина на изминатиот живот на старците останува несоопштена! Од друга страна, каква содржина на тој изминат живот е сугерирана во „кулинарските“ метафори присутни во текстот? (Помош: „раскажи како е прекрасно да се готват мали турски макарони, и сечкано зајачко пржено во мајонез“. Но исто така спореди и со: „од такви остатоци /на човештвото/ може да се направи добра супа“.).

Размисли! Ако основната функција на јазикот е да испраќа „порака“ (да проследува информација), што тогаш вистински се тематизира во едночинката *Ситолови*?

Други претставници на новиот театар на европските сцени: Борис Вијан (во Франција), Дино Буцати (во Италија), Гинтер Грас (во Германија), Харолд Пинтер (во Британија).

Претходници: Првата апсурдна драма, *Кралот Иби* на **Алфред Жари** (1873–1907), на сцената е поставена во далечната 1896 година. Во периодот меѓу двете светски војни значаен претставник на театарот на апсурдот е италијанскиот драмски писател **Луиги Пирандело** (1867–1936). Во своите драми, Пирандело го прикажува



Брект

апсурдот и релативноста (двосмисленоста) на секоја вистина, а неговите ликови се наоѓаат во тегобна потрага по својот идентитет. Поткопан и обесмислен е, значи, уште еден елемент на драмската структура – драмската личност во нејзиниот стварносен контекст (*Така е ако ви се чини*, 1917; *Шест лика го бараат авторот*, 1921). **Елскиот (забавен или поучен) театар на Бертолд Брект** (1898–1956), од друга страна, е монтажната низа на слики и сцени која се прекинува со изведба на песни,

таканаречени „сонгови“ што го коментираат драмското дејство (*Мајкаџа Храбросџа и нејзиниџе деца*, 1939). Брехтовиот театар на глумецот му налага дистанцирано (без вживување) објективно и критичко толкување на улогата. Во Брехтовиот театар драмската улога е, значи, маркирана како „играње улога“. Притоа, нагласката е ставена на *ефектџоџа на зачудностџа* што треба да се предизвика кај гледачот. Повоениот театар на апсурдот, односно, појавата на **антидрамата** е во дослук воопшто со драмите на експресионизмот, на дадаизмот и на надреализмот.

Новиот роман се јавува и опстојува на француската литературна сцена паралелно со појавата на новиот театар, односно на антидрамата од педесеттите до седумдесеттите години на дваесеттиот век. Негови најзначајни претставници се: **Ален Роб-Грије, Семјуел Бекет, Натали Сарот, Мишел Битор и Клод Симон**, но и многу други чиешто творештво придонесува за **разнообразието** и експанзијата на ова ново раскажувачко писмо во дадениот период. Под терминот нов роман, се подразбираат суштинските заеднички особености кои ги споделуваат нивните инаку по многу нешта различни авторски писма, а коишто препознаени од страна на критиката – ќе бидат формулирани и оснажени како нов раскажувачки модел.

Најзначајни дела на овој правец се романите на Ален Роб-Грије: *Гуми* (1953), *Воајер* (1955) и *Во лавиринџџа* (1959), Бекетовата *М-трилогија* (1938, 1951, 1951) и романот *Неименливоџа* (1953); романите на Натали Сарот: *Марџиро* (1953) и *Злаџино овошје* (1963); Биторовиот роман *Миланскиџа џремин* (1954) како и романот *Веџер* (1957) на Клод Симон.

Поетичките одлики на новиот роман најнепосредно би можеле да бидат посочени во сооднос со романот на натурализмот (*Еден ден* на Е. Зола). Ги одликува истата „разлабавеност“ на фабулата (романескното дејство), а за сметка на прецизноста и минуциозноста во приказот на деталите, што ја чинат основата на ткаењето на романот. Фактографската прецизност што го одликува натурализмот во новиот роман се сведува на само една димензија – *фоџоџографска џрецизностаџа*. Значи, од областа на фактографијата се изоставаат психолошките и социјалните значења, а детаљот се прикажува низ една доминантна перспектива: *оџџичкаџа*. Сетилото за вид станува доминантно во градбата на романескниот свет, та се чини дека новиот роман се движи „по површината“ на стварноста, ликовите и на предметите. Во таа на површината детализирана структура на романот, во која отсуствува

психолошката или социјална „длабочина“ на ликот и на прикажаните ситуација и дејство – стварноста започнува да се разградува. Нештата (идентитетите, предметите и акциите) започнуваат да се разобличуваат во светот кој како да ги губи своите препознатливи координати: реалното време и простор. Всушност, доминантни стануваат кратките временски интервали, што раскажувачот ги развива како разложена композиција на филмскиот кадар. Имено, филмскиот кадар има 24 слики, што меѓутоа, гледачот ги восприема како единствена слика. Новиот роман во извесна смисла го „дезавтоматизира“ (го чини нагледно) тоа непрепознаено, изгубено, заборавено време на исечоците од кадарот, што временски речиси се поклопуваат.

„Не можам да му се нагледам тој за мене е најпрекрасната, најблагодарната и најбодрата глетка што може да се замисли. И најмалото негово движење мене ме маѓепсува. Сите, дури и најбезначајните негови гестови, како сосема едноставна, единствена линија на некој убав цртеж, ми изгледаат како во секој миг да го содржат, како да го изразуваат во целост (...); кога се качува по скали, пребарува по цебот, го вади клучот, полека го свртува во бравата, ми отвора врата. Не можам да ги тргнам очите од неговите дебели прсти коишто го повлекуваат затвораот на тутун-кесето, извлекуваат грст тутун, благо го протресуваат, го полнат лулето, притискаат, тапкаат. Се чини дека сè што – дури и кај него можеби, понекогаш – сè што кај мене малку затреперува, потклекнува, трепери, струготините што ги поткрева моќен магнет, тука запира, на мирните и точни движења на тие дебели прсти. И самото време тука е фатено, задржано со лесната мрежа што ја оставаат тие движења. Извесноста, сигурноста, сето тоа се наоѓа тука.“

од романот *Марџиро* на Натали Сарот

Најчест мотив во романите на овој правец е мотивот на **скитањето**. Егзистенцијалистичкиот мотив на бездомништво во светот овде е транспониран во заски-таноста низ **просторот-лабиринт**. Скитништвото и лабиринтот се метафорична слика на разградениот (обезличен и обеспредметен), обестварен и обесмислен свет.

Литерарноста. Во ваквата раскажувачка постапка, во која фабуларните текови стануваат од второстепено значење, во прв план избива самиот **чин на пишувањето**. Вистински предмет на новиот роман не е светот на предметноста, туку чинот на пишувањето, а оттаму и – на **читањето**. Самата литературност станува свет за себе, не упатува на светот надвор од неа туку пред сè – на самата себеси. Во овој аспект новиот роман и новиот театар споделуваат заедничка претпоставка – **автономија на уметноста**. Литерарноста на романот (конкретно: раскажувањето, нарацијата) односно, театралноста на театарот, секоја за себе, се појмени како свет за себе, а не во служба на некое филозофско, психолошко, социолошко или друго стојалиште.

Претходница на новиот роман е модерната проза што се развива во периодот опфатен со двете светски војни. Ја одликува сложена структура на романот (раскажувањето) во која отсутствуют цврстиот заплет и хронолошкиот след на случувањата. Прикажаниот свет е простор-лабиринт на внатрешниот свет на јунакот, неговиот **шек на свеста**: секавања, снисшта, спомени, суптилни размисли за светот и за човековото постоење, за смислата на сопствениот идентитет воопшто. Притоа новиот роман директно се надоврзува на раскажувачките техники остварени во модерната на француската и на англиската литература. Во Франција: **Марсел Пруст** (*Во потрага по загубеното време*, 1913–1928); во Англија: **Џејмс Џојс** (*Портрет на еден уметник во младоста*, 1916, *Уликс*, 1922) и **Вирџинија Вулф** (*Госпоѓа Даловej*, 1925, *Светилник*, 1927); Прустовото многутомно испитување – реконструкција на загубеното време пред читателот го открилува **просторот-лабиринт на внатрешниот свет на јунакот**, со посредство на раскажувачката техника која го следи асоцијативниот и дисперзивен тек на неговата свест. Во умножената реконструкција на времето (минатите секвенци на случувањата), неговите одеци во свеста на ликот, тоа се напластува и се згуснува. Новиот роман овој новопронајден квалитет на „згуснатото време“ го проицира на надворешен план на планот на набљудувањето.



Марсел Пруст

Да се запамети:

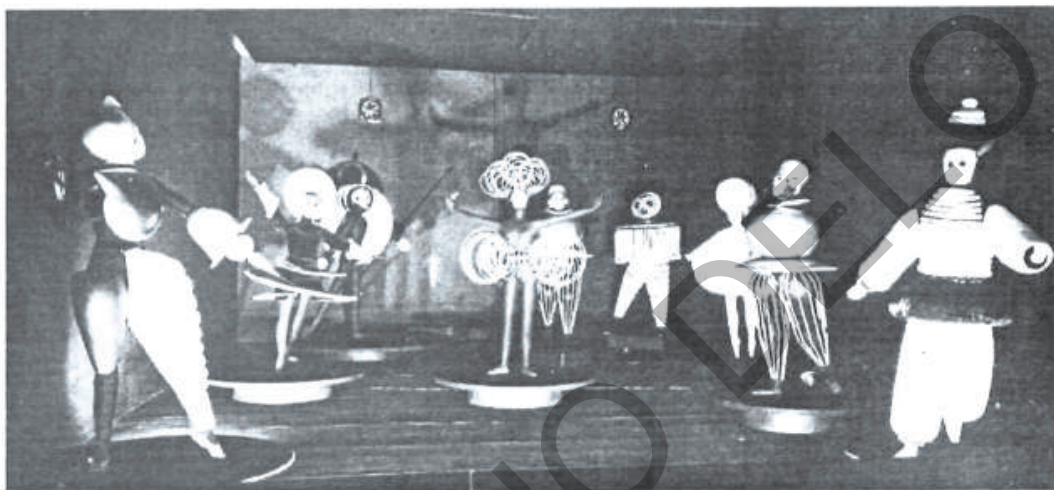
Антидрамата и *новиот роман* се јавуваат на француската сцена втемелени во егзистенцијалистичкиот светоглед на Сартр, којшто го промовираше апсурдот на целосната неизвесност на нештата во светот во којшто Бог (и субјектот воопшто) абдицирал. За оваа апсурдна мачнина на егзистенцијата, антидрамата говори со апсурден јазик и на специфично театрален јазик. На театралноста на антидрамата ѝ соодветствува литерарноста на новиот роман. Обезличувањето на идентитетите, (отсуството, разградбата на субјектот), новиот роман го остварува сведувајќи го светот на значења остварени во дводимензионалноста на оптичката површина. Притоа, овој „свет на видното поле“ е испразнет од психолошки и социолошки значења.

Прашања за утврдување:

1. Која новина ја донесува повоениот театар на апсурдот (антидрамата) во однос на егзистенцијалистичката драма на Сартр?
2. Објасни го поимот *антидрама* како потесно, временско и поетичко определување на *театарот* на *апсурдот*, што во Франција се развива по Втората светска војна?
3. Зошто овој *нов театар* се нарекува уште и поетски театар?
4. Во што се состои театралноста на овој театар?
5. Наброј ги неговите главни претставници!
6. Посочи ја разликата помеѓу натурализмот и новиот роман!
7. Кои се главни претставници на новиот роман во француската литература?
8. Каква концепција на времето станува доминантна во новиот роман?
9. На кој начин постои личноста (субјектот) во антидрамата и новиот роман?

За натамошно истражување:

Запознај се (доколку имаш желба) и со други драмски текстови на апсурдниот театар на Јонеско и своите сознанија соопшти им ги на своите соученици.



Сцена од модерна театарска претстава

СЕМЈУЕЛ БЕКЕТ

(1906 – 1989)



Семјуел Бекет е раскажувач, драмски писател и критичар, кој светската слава ќе ја стекне со своето драмско творештво. Праизведбата на неговата драма *Чекајќи го Годо* претставува театарски настан што ќе ги подели мислењата, но и ќе го одбележи столетието. Во оваа драма, како и во другите свои дела, Бекет е преокупиран со суштествените нешта на човековата ситуација – егзистенцијата и комуникацијата. Добитник е на Нобеловата награда за литература во 1969 година.

Роден е во Фоксрок, во близина на Даблин, во протестантско семејство. Се школува во Даблин и стекнува диплома од областа на студиите на францускиот јазик, за којшто во текот на сето свое школување покажува особена наклонетост. Од 1928 година две години престојува како англиски лектор во Париз и ги усовршува своите познавања на францускиот јазик и на француската литература. Во овој период од животот се запознава со Џејмс Џојс, станува член на неговиот кружок и на англиски јазик ќе ги напише своите први дела: две поетски книги, збирка раскази и романот *Марфи* (1938), а во 1947 го преведува на француски. Од 1938 година постојано живее во Париз. Во текот на Втората светска војна, од 1941 година му се приклучува на движењето на отпорот и во периодот 1942–1945 живее во илегалата. По војната своите дела ги публикува на француски јазик и самиот ги преведува нивните англиски изданија. Во француската литература се вбројува меѓу најзначајните драматичари на театарот на апсурдот, а неговите романи имаат значајна улога во развојот на францускиот нов роман.

Негови најначајни дела објавени по војната се **романите**: *Молоа* (1951), *Малон умира* (1952) и *Неименливошо* (1953) и **драмите**: *Чекајќи го Годо* (1953), *Крај на играта* (1957), *Среќни денови* (1963). Подоцнежните драмски акти ги одликува екстремна концентрација и краткост: *Појди-дојди* (1967, „драматикула“, има 121 збор), *Чин без зборови* (I и II, како што посочува насловот, нема ниту еден збор). Прикажаниот свет во овие дела е на рамништето на апстракцијата.

ЧЕКАЈКИ ГО ГОДО

Антидрамата *Чекајки го Годо* е поставена во 1953 година на малата сцена на парискиот театар „Вавилон“ и нејзината изведба предизвикува својевиден културен шок. Неколку години подоцна, во француската критика за учинокот на оваа изведба ќе биде речено: „Првпат гледачите се сретнаа лице в лице со својата смрт. Го гледаа ужасот и апсурд-носта на светот изразени во незаборавни сцени“ (Пјер де Боадефре, 1959). Со овој свој драмски првенец Бекет стекнува исклучителна популарност, а драмата е посочена како знак за духот на „атомското столетие“.



Сцена од „Чекајки го Годо“ од Бекет во изведба на театарот „Вавилон“, Париз 1953 (Teatre de Vavilone)

(Анти)драмското дејство е организирано во два чина, чиј след, во отсуството на секаква логика, го потенцира апсурдот на прикажаните собитија. Во драмата, речиси ништо не се случува. Не во онаа смисла во која драмското дејство се дефинира во промената помеѓу една почетна и една завршна ситуација. Таков почеток и крај во оваа драма нема. Ниту пак вообичаен заплет. Во почетокот на драмата Естрагон и Владимир го чекаат Годо. Тоа го прават. Чекаат. На крајот од драмата тие го прават истото – го чекаат Годо. Разликата помеѓу првиот и вториот чин е временска разлика помеѓу еден и друг ден, во коишто Естрагон и Владимир тавтолошки ја живеат истата ситуација на чекање. Во меѓувреме, водат бесмислени разговори, кои еден на друг се надоврзуваат како низа од скечеви на двајца тажни клонови. Оваа тажна пантомима на говорот е разбиена со еднакво бесмислените средби со необичната двојка Поцо и Лаки, како и со Момчето. Средбите се повторуваат во двата чина. Разликата што ја остваруваат овие средби во нивната прва наспрема втората појава уште повеќе го потенцира ужасот на неизвесноста што владее во овој драмски свет. Имено, ништо не е извесно. Ниту времето (станува ли збор за последователни денови?), ниту просторот (местото, раскрсницата означена со дрво), ниту идентитетите (Поцо и Лаки се сосема инакви во втората појава, а Момчето не се секава дека и „вчера“ било „тука“). Доаѓањето на Годо, во коешто Естрагон и Владимир проицираат некаква нејасна надеж – еднакво е сосема неизвесно. Всушност, на сите прашања што воопшто можеме да си ги замислиме во однос на: прикажаното дејство, ликовите, ситуацијата што тие ја живеат, постои еден единствен одговор – „можеби“.

Просторот на драмскиот свет е испразнет од секакви содржини, но притоа, со присуството на едно дрво во него е назначен како своевиден крстопат (*На селски ѝајќи едно дрво*). Извесноста меѓутоа, на овој простор како одредено место на кое треба да го чекаат Годо постојано се релативизира:

Естрагон: (очајно) А, да. (ѝауза) Сигурен си дека беше овде.
Владимир: Што?
Естрагон: Дека овде треба да го чекаме.
Владимир: Тој рече кај дрвото. (*Поѓледнуваајќи кон дрвото*). Гледаш некое друго?
Естрагон: Што дрво е ова?
Владимир: Не знам, врба?
Естрагон: Па кај ѝ се лисјата?
Владимир: Мора да е мртва.
Естрагон: Повеќе не е жална.
Владимир: Или може не ѝ дошло времето.
Естрагон: Ми личи повеќе на грмушка.
Владимир: На џбун.
Естрагон: На грмушка.
Владимир: На-а, на што намекнуваш со тоа? Дека сме на погрешно место? (...)
Естрагон: Па и вчера бевме овде.
Владимир: А не, тука грешиш.
Естрагон: Па што сме правеле вчера?
Владимир: Па што сме правеле вчера?
Естрагон: Да, де.
Владимир: Па... (*налуѓено*) Кога си ти тука, ништо не е извесно.
Естрагон: По мое мислење, ние бевме овде.
Владимир: Го препознаваш местово?
Естрагон: Не го реков тоа.

Апсурдот на релативизирањето оди дотаму што веќе не е извесно ни дали станува збор за дрво или грмушка, уште помалку пак е извесно дека се на вистинското договорено место. Исто така, двосмислено е дали некогаш биле тука или „сега“ првпат доаѓаат поради исто толку неизвесниот договор со Годо. Со оглед на последново забележување, битно е да се уочи дека на неизвесноста на просторните координати на драмскиот свет ѝ се придружува и неизвесноста во поглед на временскиот след на собитијата.

Времето, кое инаку го одбележуваме како историско, хронолошко, социјално, психолошко – во темпоралниот устрој на драмата ги има загубено белезите на кој

било од овие негови аспекти. Тоа постои лишено од секаква смисла - во промените што ги донесува и што не ги донесува. Во хронолошкиот след на настаните (промените што ги донесува) не е можно да се исчита никаква причинско-последична врска, освен *можеби*, во пролистувањето на дрвото. Во вториот прикажан ден, Владимир и Естрагон еднакво, како и првиот, се расправаат околу тоа дали се на вистинското место или не, односно, дали навистина претходниот ден се случило она на што Владимир се сеќава. Всушност, Естрагон не памети ништо од сиот „вчерашен“ или друг заеднички минат живот што го памети Владимир:

Естрагон: Со областа Макон! Кој ти зборува, море, за областа Макон?

Владимир: Па ти самиот беше таму, во областа Макон.

Естрагон: Не, јас никогаш не сум бил во областа Макон! Сум го повратил сиот мој живот од повраќаници тука, ти велам! Овде! Во областа Какон!

Владимир: Но ние таму бевме заедно, би можел да се заколнам во тоа! Беревме грозје за еден човек по име...*(џукнува со ѝрсии)* ...не ми текнува на името на човекот, во едно место што се викаше...*(џука со ѝрсии)*...не ми текнува на местото, зар не се сеќаваш?

Естрагон: *(малку ѝомирно)* Може да е така. Но јас ништо не сум забележал.

Ваквата неизвесност во поглед на следот на собитојата низ времето е одлика на уреденоста на драмскиот свет што ја споделуваат и другите ликови. Така, Поцо и Лаки од првиот чин воопшто не личат на себе следниот ден (во вториот чин). Нивната и онака гротескна појава на двојка слична на господар и слуга, веќе следниот ден е со пресвртен замен однос, и притоа, обајцата се трансформирани: Поцо е сега дополнително и слеп, а Лаки е нем. Во сета вратоломија на апсурдни промени непроменета останува ужасната комика на нивното опстојување. Притоа, Естрагон воопшто и не се сеќава на нив од претходниот ден, ниту пак тие двајца се сеќаваат на Владимир и Естрагон. При сите нелогични промени во појавите на овие ликови како единствена постојаност останува бесмисленоста на она што тие го прават и го говорат при средбите и разминувањата. Ликот на момчето, коешто се јавува во завршницата на обата чина, еднакво е тавтолошка фигура (фигура на повторувањето), која ја потенцира бесмисленоста на својата реплика (појавување):

Момчето: *(набрзина)* Господинот Годо ми кажа да ви кажам дека нема да дојде вечерва, но утре сигурно *(молк)*.

Притоа, момчето нема никаква свест за тоа дека во светот на драмата и „вчера“ се јави со истата реплика. Вака разградениот и обесмислен тек на времето, како да ја скаменува неговата слика во повторливото значење дека сè што се случува е

една иста бесмисленост. Времето, односно неговиот тек за прикажаните ликови во драмата притоа го добива единствениот „квалитет“ на уште еден ден што треба „да се убие“ и во којшто ништо не се случува.

Ликови: Карактеристична за драмското творештво на Бекет е појавата на ликовите во двојки, коишто на некој начин потсетуваат на тажни кловнови – пантомимичари. **Естрагон и Владимир** претставуваат двојка на неразделни другари, а **Поцо и Лаки** ги врзува односот на надреден и потчинет. Обете врски се, меѓутоа, еднакво бесмислени и не водат никаде. Естрагон и Владимир во заедништвото еден на друг си се како „ѓуле“ врзано за глуждот, кое на обајцата им овозможува до бескрај да ја умножуваат паралитичната бесмисленост на ситуацијата, што овде рамковно е именувана како чекање (на Годо, или на нешто, сеедно). Не успеваат ниту да заминат, ниту да се разделат, ниту да се обесат. Всушност, во апсурдот на заедништвото (комуникацијата која се одвива меѓу нив) не успеваат ништо да направат:

Поцо: Помош!

Владимир: Да му помогнеме...

Естрагон: Ние да му помогнеме нему?

Владимир: Во очекување на нешто опипливо од него.

Естрагон: Но што ако тој...

Владимир: Ај да не губиме време во празни расправии! *(Пауза. Горливо.)*

Ај да сториме нешто, додека имаме можност! Нема некој потреба од нас секој ден. Не оти и сега сме потребни баш ние, лажно. И другите во случајов би биле еднакво добри ако не и поарни. Овие повици за помош, што уште ни сунат в уши, беа упатени до сето човештво! Но, на ова место, во овој миг од времето, сето човештво сме само ние, го сакале тоа или не. Ај тоа да го искористиме најдобро што можеме пред да стане предоцна! Ај барем еднаш достоино да го претставиме овој гнасен сој на кој нè предала свирепата судбина! Што велиш на ова, а? *(Естрагон не вели ништо)* Навистина и кога со скрстени раце проценуваме „за“ и „против“, ние не помалку ѝ служиме на чест на својата човечка сорта. Тигарот им скока на помош на своите сродници без никакво размислување, или пак ќе свие опашка во најдлабокиот честак. Но прашањето не е во тоа. Што правиме ние тука, тоа е прашањето. А нашиот благослов е во тоа што ние случајно го знаеме одговорот. Да, во оваа огромна збрка само ова нешто е јасно. Ние го чекаме Годо да дојде...

Естрагон: Ах!

Поцо: Помош!

Владимир: ...или пак да падне ноќта. *(Пауза)* Ние се држевме до закажаниот состанок и тоа е крај на тоа. Ние не сме светци но барем се држевме до закажаниот состанок. Колкумина би можеле да се пофалат со тоа?

Естрагон: Милијарди.

Владимир: Мислиш?
Естрагон: Не оти знам.
Владимир: Можеби имаш право.
Поцо: Помош!

(Проследи ја целата сцена во второто дејство на драмата во која слепиот Поцо долго мора да повикува на помош дури тие изгубени во лавиринтот на својата бесмислена расправа не се сетат /повторно!/ дека треба да му помогнат да стане!)

Од друга страна, бесмисленоста на слуга-господар односот помеѓу Поцо и Лаки, е нагласена во пресвртот на овој однос меѓу нив, при што, тој пресврт не значи ништо друго освен преповторување на истоветноста во разликата. Пресвртот го потенцира нивниот затворен и ограничен свет на заемна упатеност, егзистенцијалниот затвор на бесмислениот ритам на промената. Слепилото на Поцо и немошта на Лаки се Бекетови метафори за егзистенцијалната осакатеност на човекот во ограниченоста на неговиот апсурден и бесмислен живот.

Годо – кој никако не доаѓа, ја претставува ирационалната и секогаш одново одложувана надеж на човекот дека нешто што сè уште не е тука допрва ќе ја донесе смислата на „вистинскиот живот“. Воедно, во отсутниот Годо е нагласена апсурдната човекова ситуација на „чекање“ вистинскиот живот да се случи („самиот да дојде“). Наспрема ова очекување животот што се одвива е само сенка на животот, бесмислена попаднатост во гнилежот на секојдневието во кое единствено вечерината и ноќта носат олеснување, зашто со новиот ден, навестуваат и нова надеж. Стварноста меѓутоа, секогаш е „сега“, а спасот што не доаѓа, останува нејасно проициран во секогашното – утре. Во почетокот на драмата, Естрагон ќе праша:

Естрагон: (иџака, ѓолѝа) Те прашувам дали сме врзани?
Владимир: Врзани?
Естрагон: Вр-за-ни.
Владимир: Како мислиш – врзани?
Естрагон: До крај.
Владимир: Но, за кого? Од кого?
Естрагон: За твојон човек.
Владимир: За Годо? Врзани за Годо? Ама идеја! Ни збор за тоа. (ѝауза)
Барем не во овој момент.
Естрагон: Се вика Годо?
Владимир: Мислам така.
Естрагон: Замисли само. (Го крева осѝаѝокоѝ од морковоѝ за кочаноѝ со еден лисѝ и си ѓо врѝи ѝред очи.) Замисли, што повеќе го јадеш станува сѝ погладен.

Во натамошната изведба на драмскиот дијалог, ова прашање на Естрагон е наполно пренебрегнато и заборавено, впрочем како и во завршницата на овој разговор кој продолжува во расправа за вкусот на морковот. Натаму, во сите ситуации на „криза“ на драмската ситуација на бесмислено вегетирање, токму чекањето на Годо се јавува како камен-темелник на нејзиното пролонгирање, односно на одложувањето на нејзината евентуална разврска.

Драмскиот дијалог е рамништето на кое се остварува антидрамската драматургија на Бекет. Всушност, сета композиција на дејството во драмата е остварена како низа од фрагментарни дијалошки заокружени целини, кои се повторуваат или варираат, сами за себе без цел, – умножувајќи го приказот на бесмисленоста на комуникацијата (меѓучовечкиот однос) во апсурдот на човековата егзистенцијална ситуација.

Да се запамети:

Семјуел Бекет се вбројува меѓу најзначајните драматичари на театарот на апсурдот (антидрамата). Неговата драма *Чекајќи го Годо* претставува театарски настан што ќе го одбележи столетието. Врз идејна основа на Сартровиот егзистенцијализам гради специфичен драмски и театарски јазик и проговорува за апсурдот на човековата комуникација и егзистенција.

За натамошно истражување:

1. Проследи ги разговорите на Естрагон и Владимир? Притоа, особено проследи ги и повторувањата во нивните разговори.
2. Посочи го ликот на Естрагон наспрема ликот на Владимир?
3. Во еден миг Естрагон вели: „Ништо не се случува, никој не доаѓа, никој не си оди, па ова е страшно!“ Протолкувај ја оваа негова реплика!
4. Анализирај го односот на Поцо и Лаки во првата, наспрема втората појава!
5. Издвој ги трагичните наспрема комичните елементи на ликовите во оваа драма!
6. Протолкувај ја трагикомичната завршница на драмата:

Естрагон: Ајде? Ќе појдеме?

Владимир: Дигни си ги панталоните.

Естрагон: Што?

Владимир: ...Панталоните!

Естрагон: Сакаш да ги симнам панталониве?

Владимир: ДИГНИ ги, панталоните.

Естрагон: (сфаќајќи дека панталоните му се свлечени). Да точно. (Си ги крева панталоните.)

Владимир: Ајде? Ќе појдеме?

Естрагон: Да, ај да појдеме.

(Не се помрдуваат.)

ЕВРОПСКА, СЕВЕРНОАМЕРИКАНСКА, ЈУЖНОАМЕРИКАНСКА ЛИТЕРАТУРА

Во Европа, преминот помеѓу XIX и XX век се совпаѓа со преминот од реализам кон модернизам. Модернизмот се јавува во повеќе варијанти коишто радикално го менуваат ставот за уметноста. Во тој поглед значајни се имињата на Бодлер, Верлен, Рембо, Маларме, Уисманс, Бели, Мајаковски, Цара, Рилке, Бретон, Арагон и др. По Втората светска војна, како резултат на безнадежноста предизвикана од нацистичкото разурнување се појавува егзистенцијализмот. Во литературата, негови најгласни застапници ќе бидат Сартр и Ками, а егзистенцијалната филозофија ќе изврши влијание на појавата на театарот на апсурдот (Јонеско, Брехт и Бекст), и на „новиот роман“ (Роб-Грије, Симон и др.), којшто во европската литература е поттик за нејзиниот постмодерен развиток (Ален Роб-Грије).

АМЕРИКАНСКА ЛИТЕРАТУРА

Стекнувањето на независност на САД ја раѓа свеста дека книжевноста треба да се гради на американско, а не на европско или на англиско искуство. Американските писатели се свртуваат кон проблемите што ги носи мигот во кој живеат, така што основна одлика на американската книжевност во периодот од крајот на XIX век до Втората светска војна е свртеноста кон американската општествена стварност. Во овој контекст појавата на **ЕДГАР АЛАН ПО** (1809–1849) е осаменичка, но својата активна рецепција (прием, продолжување), во американската литературна продукција тој ќе ја доживее во подоцнежните симболистички тенденции на нејзиниот развиток.

Американската книжевност на преминот меѓу XIX и XX век ја обележува делото на **Марк Твен** (1835–1910). Тој се надоврзува на популарниот писател Џемс

Купер, творец на авантуристичката приказна, и ја создава популарната трилогија *Том Соер* (1886), *Животој на Мисисипи* (1883) и *Хаклбери Фин* (1884). И покрај авантуристичките елементи, трилогијата е критика на општеството на бреговите на Мисисипи. Главните ликови Том и Хак, кои можат да се окарактеризираат како „трагачи по возбуди“, сепак, се различни: ако Том е бунтовник против „цивилизаторското“ влијание на конвенционалното општество во кое на крајот се прилагодува, бегството на Хак и Џим е потрага по слободата. За Џим, црниот слуга, тоа е слобода од ропството, а за Хак, тоа е слобода од стегите на малограѓанското општество.



Марк Твен



Теодор Драјзер

Реалистичките и натуралистичките стремежи во овој период доаѓаат до израз во делото на **Теодор Драјзер** (1871–1945). Тој е писател со голема епска сила. Верувајќи во идејата дека книжевноста има документарна вредност, тој ги истражува општествените и психолошките особености на ликовите сместени во конкретно време и простор. Напишал поголем број романи, а со *Џени Герхард* (1911), стекнал поголема слава. Најпознато дело му е романот *Американска трагедија* (1925). Во неа е дадена една трагична визија на судбината на човекот во општество кое не познава милост и коешто го претвора или во грабливец или во жртва.

Американскиот роман меѓу двете светски војни бележи неколку етапи со засебни специфики. Една од етапите е *романот во дваесеттиот век* кој ќе биде обележан од Првата светска војна. Најзначајните дела во овој период се делата на т.н. „изгубена генерација“. Тоа се делата на писателите кои го преживеале шокот на војната, којшто не ја чувствувале како своја. По војната тие не можат да се снајдат во Америка, затоа што ја сметале за провинцијална и здодевна, опседната со желбата да стекне пари, па повторно се враќале во Европа во потрага по повозбудлив живот.

Најзначаен претставник на таа генерација е **Ернест Хемингвеј** (1898–1961). Искуството стекнато во војната му овозможило да го напише познатиот роман *Збојум на оружје* (1929). Темата на романот е љубовта меѓу американски офицер и англиска болничарка. Главната идеја на романот не е да даде опис на воените ужаси, туку да го проследи ставот, општо прифатен кај претставниците на „изгубената генерација“, дека во глупоста на војната не се битни татковината и



Ернест Хемингвеј: Ловечката пушка ја користел исто толку интензивно колку и перото

храброста, туку настојувањето човекот да сочува минимум достоинство и здрав разум. Со слична тема е и романот *Сонцејто појавно се раѓа* (1926), во кој е прикажан бесмислениот, боемски, кафеански живот по војната. Романот *За којо бијат камбаниите* (1940) е посветен на Шпанската граѓанска војна. Хемингвеј е автор на раскази и новели, од кои најпознати се *Старецот и морето* (1952) и *Снежовиите на Килиманџаро* (1936). Во 1954 година ја добива Нобеловата награда за книжевност.

Книжевноста на југот на Америка има специфични белези: никната на тлото на аграрен, заостанат крај, таа го негува култот на центлменството, семејството и жената. Силното влијание на фолкорната традиција (народните песни, приказни и преданија) придонесуваат за формирање на необична раскажувачка и реторичка вештина. Поразот на југот во граѓанската војна, притоа, влијае на создавањето на трагична концепција на минатото.



Вилијам Фокнер,
на фармата во Оксфорд
во државата Мисисипи

Нобеловецот (1950) **Вилијам Фокнер** (1897–1962), е најзначаен претставник на американската модерна проза. Автор е на 19 романи и 75 новели, во кои се јавуваат повеќе од 2000 ликови. На историска основа за животот на робовладетелите на плантажерскиот југ, трагично опустошен во граѓанската војна, Фокнер ја изградил сагата за покраината *Yoknapatawpha*, митско место и пандан на Мисисипи, давајќи слика на тамошниот живот уште од 1800 год. Најпознати романи му се: *Врева и бес* (1929) *Додека лежев умирајќи* (1930), *Светилиштите* (1931). Како еден од втемелувачите на модерната тој, заедно со Џејмс Џојс и Вирџинија Вулф ги промовира техниките на „текот на свеста“ и „внатрешниот монолог“, со коишто се постигнува максимална субјективност на раскажувањето. Притоа, за Фокнер е карактеристичен недоверливиот, односно, малоумен раскажувач низ чијшто субјективен тек на свеста читателот го восприема прикажаниот свет на романот.

Триесеттите години се години на т.н. **социјален роман**. Во Америка, а и во Европа, тоа е време на криза, беда, глад, невработеност, незадоволство и немир. Инспирирани од марксизмот, многу писатели во своите дела ја спојуваат натуралистички предадената сурова стварност со социјалните барања на онеправдените.

Меѓу бројните дела на револт и општествена критика спаѓаат и оние на **Џон Дос Пасос** (1896-1970), учесник во Првата светска војна. Романот *Преод на Менхейшен* (1925) и трилогијата *УСА* ја обработуваат темата: луѓето – жртви на големите метрополи. Во првиот роман тоа е Њујорк, во трилогијата – Чикаго. Пасос го прикажува судирот на единката со општеството и поразот на индивидуализмот во модерниот свет, кој од една страна е свет на глад, самоубиства, а од друга, свет на силен индустриски развој, борба за власт и за пари. Интересна е техниката со која Пасос сака да ја наслика големината, но и раслоеноста на модерниот свет: епизоди од животот на измислените ликови се преплетуваат со наизменично нижење на новости и текстови од весници, зборови од популарни шлагери, портрети на личности од јавниот живот.



Џон Дос Пасос.
За него Сартр вели: „Тој е најдобар писател на нашето време“.

ЛАТИНОАМЕРИКАНСКА КНИЖЕВНОСТ

Во **латиноамериканската книжевност** не можат да се одредат доминантни белези бидејќи таа се развивала невоедначено и на голем простор (во 20 држави). Просторот на Латинска Америка е простор на културна периферија, која го трпи влијанието на културните метрополи, пред сè од Европа и од Северна Америка. Раснат помеѓу специфичните проблеми на родното тло и свеста за сопствената културна периферност, латиноамериканскиот писател станува свесен за дилемата: или да зборува за стварноста во која се наоѓа и со тоа само да ја повтори она што Балзак веќе го рекол, или да пристапи кон невообичаени теми и техники и со тоа да се оддалечи од домашните состојби. Како исходште на дилемата, тој своите напори ги насочува кон *исцитување на зборови*, на јазикот, со кој сепак, може да завладее, за разлика од неможноста да завладее со прашумите и да излезе на крај со властодршците кои се испречуваат пред народот. Писателите од овој регион,

секој на свој начин, работат на облагородување на јазикот, на изучување на тајното значење на зборовите.

Латиноамериканската проза може да се дефинира на два начина: нејзината суштина да се бара во *панорамската визија*, при што таа е свртена кон надворешноста и кон колективната природа (дела со слика на латиноамериканската стварност), или пак, нејзината суштина да се бара во *свршеноста кон внатрешноста* кое секогаш е индивидуалистички настроено (дела свртени кон уметничките проблеми).



Хорхе Луис Борхес

Книжевноста – главен јунак на книжевноста. Еден од писателите кој ќе направи пресврт во сфаќањето на уметноста е аргентинскиот писател **Хорхе Луис Борхес** (1899-1985). За Борхес уметноста не е огледало на светот, туку нешто што му се придодава на светот. За неговата книжевна постапка особено значење има „измислувањето“ и со него поврзаната, „игра“ со книжевните можности. *Измислиците* на Борхес не се онакви какви што ги продуцираше романтизмот или надреализмот: тие се изразено „дисциплинирани“, разумски управувани и повеќе личат на математички игри (шах), отколку на испитување на врските меѓу можното и неможното. Неговото виртуозно

раскажување го фасцинира читателот со наглите пресврти и парадоксални поенти, така што отвора сосема неочекувани можности за видување на стварноста.

Клучната идеја на Борхес е *свештот сфаќен како книга* во која човекот, кој е и автор и лик, настојува да го одгатне значењето на својот живот. Тој вели: „светската историја е бескрајна света книга што луѓето ја испишуваат и ја читаат и се обидуваат да ја одгонетнат“. Така на пример, во расказот „Култна книга“, луѓето се ред или збор во магичната книга која е единственото нешто што реално постои (истата тема е проследена и во расказот „Вавилонска библиотека“). *Релативизирајќи ја границата меѓу објективниот свешт и свештот на книгите*, Борхес ја релативизира и границата меѓу реалното и измисленото (фиктивното). Во расказот „Дон Кихот“ на главниот јунак му се случуваат настани што ги прочитал во првиот дел од книгата. Со тоа Борхес укажува на можноста: ако една фиктивна личност може да биде читател и набљудувач, тогаш, читателот на книгата исто така може да биде фиктивен лик, со што ја промовира постапката на повратна фикционализација на стварноста.

Блиска со идејата за светот сфатен како книга е и Борхесовата идеја за *нейосоење на оригиналност во книжевноста*. Во расказот „Тлон Укбар Orbis Ter-

tius“, чиј наслов е име на измислена земја од страна на архитекти, научници, филозофи итн., луѓето немаат претстава за плагијатот, затоа што утврдиле дека сите дела се дело на еден автор. На ова се надоврзува идејата дека *големите писатели ги создаваат своите преходници* искажана во парадоксалниот расказ „Пјер Менар, автор на Дон Кихот“. Ликот Манер повторно го пишува романот на Сервантес „Дон Кихот“, но за разлика од Сервантес кој пишувал според духот на епохата и личните погледи на свет, Менар своето дело го пишува свесно. Резултатот на таа активност е книга истоветна со оригиналот, но многу побогата, затоа што е плод на осмислено истражување.

Делото на Борхес станува влијателно во целиот свет и има многу следбеници наречени борхеисти, а појавата на постмодернизмот се врзува со неговото име. За постмодерната се врзува и името на **Хулио Кортасар** (1916–1984), кој се надоврзува на идеите на Борхес и заедно со него денес во светот се најпознати аргентински писатели. Пишува новели, фантастични приказни во кои се прикажува чудовишното и сверското во човекот. Најпознато дело му е романот *Плочка*. Во него тој ја изнесува идејата за т.н. *лабиринтска игра*, која е еден вид мандала, графичко фиксирање на духовното напредување познато во Индија и во Јапонија. Мандалата е слична на плочката, детска игра која за Кортасар има света вредност, зашто ги прикажува Небото и Земјата на спротивните краеве на цртежите. Ликовите во романот, всушност, на специфичен начин ја играат својата животна плочка, борејќи се со пречките коишто се умножуваат. Тие по секоја пречка се стремат да стасаат до врвот, т.е. да го најдат сопственото, лично човечко остварување.

„Магичниот реализам“ – модел за панорамска визија на стварноста.

Латиноамериканската книжевна критика, веќе по повод делата на Борхес, почнува да го употребува терминот *магичен реализам* со кој се означува употребата на одредени реалистички книжевни постапки во опишувањето на стварноста, која меѓутоа, не е сфатена како стварноста во реалистичниот роман туку содржи голем број елементи од магиски карактер. Така магичниот реализам е постапка во која се *спојува реалното и имагинарното*, карактеристична за целокупното творештво во Латинска Америка, а најприкладно е употребена за делото на Маркес. Во македонската книжевна критика како магичен реализам се одредува делото на Живко Чинго.

Колумбиската книжевност се прослави преку извонредниот писател **Габриел Гарсија Маркес** (1928), а неговиот роман *Сто години самојија* (1967) во крајот на 70-тите и на 80-тите беше еден од најчитаните романи во Македонија. Светската слава ја потврдува и со добивањето на Нобеловата награда во 1982 година. Романот зборува за основањето, нагорнините и падовите на градот Макондо и на неговите

најугледни семејства. Во романот, мртвите воскреснуваат, килимите летаат, жените се борат против деструкцијата, додека мажите се обземени од пеколното лудило на војувањето, борбата со петли, јавни жени и необични потфати. Во романот сè врие од живот. На крајот, во сета таа врволешница, преовладува осаменоста на латиноамериканскиот човек како последица на чувството дека во следот на генерациите (временски циклус од сто години) сè идентично се повторува.

Мексико пак, го дава **Карлос Фуентес** (р. 1929), еден од најпознатите предводници на латиноамериканскиот „магичен“ реализам. Познат е по романите *Најинтранспарентно подрачје* (1958) и *Смртта на Архемио Груз* (1962), а своевиден „бум“ прави со епот *Тера носира* (1976). Темата на романот: Латинска Америка како „Друго“ на Европа, нејзин, никогаш до крај допрен Двојник, проткаена е со елементи на апокрифна (измислена) историја и фантастика.

Латиноамериканската стварност и егзистенцијата. Кои писателите кои се занимаваат со проблемите на современиот човек се приклучува и писателот **Ернесто Сабата** (1911). Голем успех постигнува со својот прв краток роман *Тунел* (1948) во кој е опишана манијачката љубов на сликарот Кастело спрема мажена жена со сомнителен морал. Книгата е полна со опсесиите и внатрешните трауми на еден осаменик, кој се уништува во внатрешниот тунел што самиот го создава, завршувајќи со лудило и злосторство, убивајќи ја љубовницата. Овој роман значи разбивање на борхесовиот имагинарен свет, зашто Сабата, со интелект рамен на борхесовиот, во романот ја враќа човековата стварност и егзистенцијалните проблеми на современиот човек. Ваквите ставови уште повеќе се потврдуваат и во романот *За хероите и ѓрбовите* (1961).

Еден од писателите кои на посебен начин ја допираат тешката латиноамериканска стварност е гватемалскиот писател и нобеловец **Мигуел Ангел Астуријас** (1899). Тоа е ангажиран писател кој освен што се сосредоточува на критика на општеството, секогаш се базира на митските, духовните и исонските елементи.



Мигуел Ангел Астуриас

Романот *Господинот претседател* (1946) е остра осуда на тиранската влада во Јужна Америка. Тоа е драматична слика на диктатурата и на нејзините насилства, хипокризија и отсуство на совест. Тешкиот живот на Индијанците е прикажан во романот *Пченкарни луѓе* (1949). Со иста тематика е и трилогијата наречена „бананска трилогија“, која ја сочинуваат романите: *Ураган* (1949), *Зелениот пайа* (1950) и *Очите на закопаниите* (1960). Последниот се темели на индијанското предание кое вели дека мртвите ќе почиваат со отворени очи сè додека на земјата не завладее правдата.

Книжевниот ангажман на перуанскиот писател со светска слава **Марио Варгас Љоса** (р. 1936) е свртен кон прикажување на тешката стварност во Перу. Негови најпознати романи се *Градои и кучињата* (1963) и *Зелената кука* (1965).

Да се запомни:

Американската книжевност во 20 век, ослободувајќи се од европското влијание, се свртува кон проблемите на американска стварност. Прв обид за критика на американското општество се романите на Марк Твен. Првата светска војна остава траги во творештвото на т.н. „изгубена генерација“ чиј најзначаен претставник е Ернест Хемингвеј. Спецификите на аграрниот југ се опишани во сагата на Вилијам Фокнер, а социјалната книжевност, свој претставник ќе најде во делото на Дос Пасос.

Латиноамериканската книжевност ќе одбере специфична линија на развој. Испитувајќи ги можностите на јазикот, латиноамериканската проза ќе биде свртена кон уметничките проблеми (Борхес, Кортасар) или кон латиноамериканската стварност (Астуријас, Љоса). Специфична појава ќе биде делото на Маркес кое се одредува како магичен реализам.

Прашања за утврдување:

1. Имајќи го зад себе искуството на Едгар Алан По, американската книжевност во почетокот на векот до Втората светска војна ќе се развива во насока на опишување на мигот во кој се живее. Кој од американските автори, надоврзувајќи се на елементите на авантуристичкиот роман, ќе даде критика на општественото живеење. Кои елементи на американскиот морал се критикуваат?
2. Каква е врската меѓу Првата светска војна и американската книжевност?
3. Што е карактеристично за книжевноста на американскиот југ?
4. Кој е обединувачкиот фактор на разнородната латиноамериканска книжевност?
5. Објасни го односот кон стварноста во делата на Борхес и Кортасар?
6. Што подразбира терминот магичен реализам?

ИВО АНДРИЌ

(1892–1975)



Иво Андриќ е босански писател, чие творештво е нераскинливо врзано со културата, обичајноста и историјата на Босна. На литературната сцена е континуирано присутен подолго од четири децении (1920–1962), збогатувајќи ја ризницата на светската литература со бројни повести, што непосредно го наоѓаат патот до срцата на читателите. Неговото раскажувачко умевање на едноставен, епски начин, во мноштвото ги издвојува одделните ликови и прикажувајќи ги нивните судбини на фонот на глобалната сцена се огласува со универзални пораки на длабок хуманизам. За своето животно дело е добитник на Нобеловата награда за литература (1961).

Роден е во Травник, во занаетчиско семејство, а по смртта на таткото, детството го минува во Вишеград. Во текот на гимназискиот период во Сараево ѝ се приклучува на напредната младинска организација „Млада Босна“. Студиите по филозофија, започнати во Загреб и во Виена ги прекинува поради започнувањето на Првата светска војна, но подоцна ќе ги заврши во Краков и Грац, каде што и ќе докторира. Во меѓувреме, годините на Првата светска војна, како и многу други босански родољуби, ќе ги мине по затворите во Сплит, Шибеник и Овчарево крај Зеница, прогонуван од австриската власт. Своето затвореничко искуство ќе го исповеда во прозна поетска форма, објавувајќи ги своите први книги: *Ex ponto* и *Немири* (обете во 1920). Во периодот меѓу двете светски војни, работи како дипломатски службеник во повеќе југословенски претставништва (Рим, Букурешт, Мадрид, Женева и Берлин). Во текот на овој период се профилира како раскажувач и објавува три книги раскази (1924, 1931, 1934). Во текот на Втората светска војна, неговото творештво го достигнува својот полн творечки зенит, па ќе ги напише своите големи дела, **романите**: *Мостови на Дрина*, *Травничка хроника* и *Госпоѓица* (отпечатени во 1945 во Социјалистичка Југославија).

Меѓу неговите меѓувоенски **раскази** се истакнуваат: првиот расказ „Патот на Алија Ѓерзелез“ (1920), „Аникини времиња“, „Мостот на Жепа“ (кој воедно е и скица за подоцнежниот роман *Мосџоџи на Дрина*) и др. Во повоените збирки раскази: *Панорама* (1958), *Лица* (1960) и *Жена на каменоџи* (1962), Андриќ се свртува кон современи мотиви од босанскиот живот. Кустиот роман *Проклеџа авлија* (1954) е единствен што ќе го напише по НОБ.

РОМАН ЗА РАСКАЖУВАЊЕТО

Рамката на романот Проклеџа авлија ја прикажува смртта на фра-Петар („пресната рана“ на неговиот гроб). Овде да подзастанеме само за миг и да се запрашаме како тоа воопшто може да се прикаже смртта? Веројатно само некако *насиџроџи*, како негатив на животот. Наспроти рамковно прикажаната смрт на фра-Петар *врамениоџи џекси* на романот е кажување за она што тој го доживеал, видел и чул како затвореник во истражниот цариградски затвор. Ова затвореничко искуство самиот многупати го прераскажувал, а „сега“ си го приспомува еден од помладите фратри во братството. Во мигот кога во ќелијата на починатиот, фратрите ги пребројуваат нештата што фра-Петар зад себе ги оставил, неговите кажувања за луѓето и судбините што ги видел и чул во затворот – се неговата вистинска оставнина. Во таа смисла романот е своевидна приказна за приказните на фра-Петар. Во овие кажувања што остануваат зад умрениот сè уште живее неговиот кроток дух, дури и во страдањето на затворскиот живот отворен за наслушнување на разнообразието на човечките судбини што му ги шепоти животот.

За овие два месеца поминати во стамболскиот иследен затвор, фра-Петар расправаше повеќе и поубаво отколку за сè друго. Раскажуваше со прекинни, во одломки, како што можеше да расправа тешко болен човек кој се труди да не му ги покаже на собеседникот ниту своите физички болки, ниту својата честа помисла на блиската смрт. Тие одломки не се продолжуваа секогаш точно и редовно едноподруго. Честопати, продолжувајќи го раскажувањето, тој го продолжуваше она што еднаш веќе го рекол, а чувството одеше напред, прескокнувајќи поголем дел од времето. Раскажуваше како човек за кого времето нема повеќе смисла и кој од тие причини ни во туѓиот живот не му придава на времето, ниту на неговиот редовен тек, некакво значење.

Повеста ни ја соопштува сезнаечки (авторски) раскажувач, кој следејќи ги мислите и сеќавањата на момчето се надоврзува на кажувањата на фра-Петар, но воедно и ги преобликува. Така, некогашните кажувања на фра-Петар, што момчето

сигурно ги има чуено во прво лице, преообликувани во паметењето на момчето, а и во записот на раскажувачот – пред нас се јавуваат соопштени во трето лице.

Фрагментарната структура на романот ги подражава бројните усни кажувања и навраќања на фра-Петар на одделни епизоди од ова искуство. Таа му одговара на *раскажувањето „според чуеното“*, односно, според – запаметеното при бројните прераскажувања. Раскажувачот, притоа, наизменично ги проследува „панорамските“ (од оддалечена перспектива) слики на просторот на затворот наспрема ситуациските прикази на соучеството на фра-Петар во затвореничките разговори. Во оваа измена на оддалеченото и блиското видување наизменично се портретира ликот на затворот наспрема одделните судбини што се остваруваат во неговите рамки. Во извесна смисла, панорамските слики на Авлијата, што секогаш одново следат по приказната за нечија затвореничка судбина, се огласуваат како своевиден рефрен кој во разнообразието на човечките судбини ја сугерира и нивната заедничка општочовечка судбина на условеност и ограниченост во просторот и времето. На тој начин, длабокиот хуманизам на Андрик, се остварува ненаметливо – во уметничката доживелица на повторливоста во разнообразието, што му ја сугерира на читателот.

Рамковната повест на романот го потенцира овој универзален општочовечки идеен план во кој се реализира значењето на враменото раскажување. Во приказот на „пресната рана“ на гробот среде зимската белина, како и во осамата на духовното подвижништво на братрите, овој план на човечкото, е лишен од конкретен општествено-историски контекст и е сведен на рамките на „гола“ егзистенцијална даденост.

Луѓето што ја попишуваат оставнината на покојникот, кој пред два дена уште беше тука, жив како што се и тие сега, изгледаат необично. Тие се претставници на победничкиот живот што оди по својот пат, по своите потреби. Не се тоа убави победници. Сета заслуга им е во тоа што го надживеале покојникот.

Над неа, над „голотитјата“ на егзистенцијалните факти, поткренат речиси до степен на метафизичкото – во романот се открилува вонвременскиот свет на приказните на фра-Петар.

Просторот на затворот, поткренат на ридот над стамболското пристаниште и познат како – Проклета авлија, ги преплетува одделните и различни судбини на ликовите на романот во единствено кажување. Како и во романот *Мосџош на Дрина*, каде што просторната константа – вишеградскиот мост, е она што ги

поврзува случките и одделните човечки судбини во текот на пет века, така и овде, просторот на цариградскиот затвор, во којшто се слеваат луѓе од сите краишта на Империјата, го чини сврзувачкото ткиво на сето распределено кажување. Прикажан како врволица од луѓе различни по вера, јазик и народност, овој ограден простор (микрокосмос) во мало, ја претставува сета империјална распространетост на Турција. На идејно рамниште тој ја претставува непредвидливоста на човечката судбина во хаотичното време на заодот на Отоманското царство. Истакан од нишките на: криминалот, незнаењето, паранојата на власта пред која секоја активност е потенцијално сомнителна, стравот од туѓиот (по вера и народност) – затвореничкиот простор прераснува во метафора за потполната неизвесност на човековата егзистенција. Оваа потполна непредвидливост и егзистенцијална неизвесност на човекот во поглед на тоа што ќе донесе утрото во прикажаниот микрокосмос на цариградскиот затвор е олицетворена во ликот на неговиот управник, Латиф-ага, наречен Караѓоз.



Од самиот почеток Караѓоз „работеше однатре“ тој беше многу полош, потежок и поопасен и во извесна смисла, понекогаш подобар и почовечен од поранешните управители. Од бескрајното и недофатливо испреплетување на тие спротивности се состоеше неговиот необичен однос кон Авлијата и кон сите луѓе што минуваа низ неа како бавна и матна река. Ни најстарите и најлукави гости на Проклетата авлија не можеа да го дофатат ни крајот ни крајот на таа Караѓозова игра, што беше сосем лична, полна со неочекувани и смели пресврти и стапици, многу често спротивна на сите правила на полициската работа и постапки и на општите општествени обичаи и навики. Веќе првата година тој го спечали својот прекар Караѓоз. И навистина, таа Авлија и сè што живееше со неа и што се случуваше во неа беше голема сцена и постојана глума на Караѓозовиот живот.

Глумец од фарса или мим. бронзена статуа

Стожерните ликови на романот се неразделни од приказните за нив. Овие приказни (животни стории) се новелистички обликувани, и условно речено, секоја од нив претставува заокружена целост. По својата впечатливост, изграденост и развиеност во разгрането кажување посебно се истакнуваат ликовите и судбините на управникот **Латиф-ага** и меланхоличниот затвореник **Камил**. Реализирани како крвник и жртва, обајцата споделуваат бреме на егзистенцијална двосмисленост. Конфликтот помеѓу светот на криминалот и светот на спроведувањето на законот

и на правдата е надминат во животниот избор на Латиф-ага, но затоа е продлабочен на психичкото рамниште на портретирањето на овој лик. Тој управува со затворот како актер на сцената на животот, како Караџоз-лик од театарот на сенките, воедно налудничаво идентификувајќи се со оваа животна *улоџа*. За разлика од него, Камил во осама ја живее двосмисленоста на својот живот (ни Грк, ни Турчин). За неа не успева да изнајде решение освен во проучувањето и идентификацијата со трагичната историска судбина на секаде туѓиот, горд во прогонството и заробеништвото, принц Цем, брат на султанот Бајазит. Додека животната *улоџа* на Латиф-ага се реализира како артикулирано „лудило“, акција во вревата на јавната сцена (метафорично: како игра на уличниот театар), Камиловото вживување во трагиката на историската Цемова улога е сосема спротивен избор на бегство од сета „врева“ и лудило на стварноста. Во трагичната расположеност помеѓу двата непомирливи света на своето потекло: грчкиот на својата мајка и турскиот на својот татко, Камил се реализира како трагичен и поетичен јунак на меланхолијата, посветен на науката и на осамата. Неразбран од својата средина, тој е уништен од потсмешливоста, незнаењето, и глупавоста на луѓето, како и од административната бездушност на механизмите во спроведувањето на законот.



Ориентален портрет

Потоа Камил мина две години на некои студии во Цариград. Се врати во Смирна изменет и наизглед многу постар. И тука се најде осамен. Од Грците го делеше сè, а со Турците малку нешта го поврзуваа. Врсниците, со кои уште пред неколку години го поминуваше времето во игра и забава, му беа веќе туѓи и далечни како луѓе од друго поколение. Стана човек што живее со книгите. Со дваесет и четири години тоа беше млад и богат чудакој кој не знае каде што има, ниту, пак, како се располага и управува со тоа што го има. Патуваше по малоазискиот брег, одеше во Египет и на островот Род. Ги избегнуваше оние на кои, по име и по општествена состојба, им припаѓаше и кои почнаа да го сметаат за отуѓен човек, а се дружеше единствено со луѓе од науката, без оглед на тоа кои се и што се по вера и потекло.

А минатата година почнаа по Смирна да кружат чудни гласови, неопределен и нејасен шепот, дека синот на Тахир-паша книгите го удриле в глава и дека со него не е добро и дека не е сè во ред. Се зборуваа дека, проучувајќи ја историјата на Турското царство, се „преучил“ и замислувајќи дека е во него духот на некој несреќен принц, почнал да верува дека и самиот е некој несуден султан.

Изграденоста и разгранетоста на овие две животни стории се повод во нив да бидат вовлечени повеќе помали наративни целини. Во случајот на Латиф-ага, неговото иследничко актерско умење е повод да се раскажат повеќе истражни приказни. Ткаењето на Камиловата животна судбина, што започнува со неговиот родослов, од една страна, посебно ја апострофира трагичната судбина на неговата мајка, а од друга, е повод во романот да биде вклучена и историографската повест за синцирот на трагични заробеништва на принцот Џем, братот на султанот Бајазит.

Другите ликови на затворениците главно се анегдотски портретирани. Двајцата Бугари „на минување“ во затворот, се прикажани во своето плашливо и недоверливо држење настрана од останатите затвореници. Хаим се јавува во улога на недоверлив раскажувач, кој на фра-Петар му ги пренесува гласовите кои кружат околу личноста на Камил. И покрај неговото параноично држење во страв од сите и секого, се чини дека сите вести, особено оние за значајните и особените личности, секогаш некако успеваат да стасаат до него. Постојано во потрага по публика, Заим, во дворот на затворот, секогаш одново расправа за својата бурна белосветска и превртлива судбина особено во поглед на жените. Воведувајќи го во светот на романот, раскажувачот го опишува во неговата типична појава.

Тука, покрај неговата зграда се создава тенок круг околу некојси Заим. Тоа е малечок и подгрбавен човек со исплашен лик, кој зборува тивко, но сигурно и одушевено, а зборува секогаш за себе и сè кажува само во големи потези. Раскажува секогаш за иста работа и толку ја наголемува и намножува неа што треба барем сто и педесет години живот за човек да го доживее сето тоа.

Други споредни ликови на затвореници се јавуваат главно во врска со портретирањето на Караџоз, додека пак, претставниците на власта и иследниците се јавуваат во врска со животната историја на Камил. Оттука и значенската спротивставеност на овие два стожерни лика, – обата со двосмислени животни судбини, – ја претставува „изместеноста“ и „хаотичноста“ на тематизираниот период. Нишката која го дели виновникот од невиниот, непредвидливо се изместува во своевидниот артизам и „лудило“ на општественото време. Негова жртва е впрочем, и самиот фра-Петар, кој од Проклета авлија, каде паѓа „по игра на случајот“ (а се чини дека сите стожерни судбини се остварени токму „по игра на случајот“), подоцна ќе биде префрлен во еден малоазиски затвор.

Осум месеци остана фра-Петар во Акра. И дури тогаш, на залагање на сите фратри и некои авторитетни Турци, беше пуштен да се врати во Босна, во исто време од годината во којашто и појде од неа една година порано, заедно со фра-Тадија Остоиќ, кој за сето ова време остана во Цариград работејќи на сите страни да го ослободи.

Ликот на фра-Петар во врамената повест на романот е присутен пред сè како наслушнувач на невидливите нишки што ги ткаат судбините на луѓето. За себе, во разговорите со затворениците, речиси и не говори, но затоа е со отворен дух кон сето она што го опкружува. Во улогата на затвореник, што без каква и да е вина животот ќе му ја додели и којашто ја поднесува стоички и без жалби, тој не е преокупиран со себе и со несреќата што го снашла, туку пред сè е упатен на другите. Особено е заинтригиран од необичната Ќамилова појава во затворот, па токму љубопитството и проникливиот поглед на фратарот ќе го загатнат распредувањето на Ќамиловата необична судбина.

Погледот одеше понатаму. Лицето на тој човек беше ново изненадување. Лице на момче, меко, малку надуено, бело и бледо во она собно бледило, поинакво од сè што можеше тука да се очекува, обраснато во црвеникава, снегулеста брада од десетина дни и паднати, малку посветли мустаќи. Се истакнуваа големи, како на болен, темни прстени од кои блескави од влага и оган, гледаа модри очи. На фра-Петар, кој во својот век видел многу болни од секаков вид, му се стори сето тоа одеднаш познато. Не овие, но такви очи веќе гледал. Има луѓе што се плашат или што се срамат од нешто, сакаат да сокријат нешто. И токму затоа тие секогаш со својот поглед настојуваат да го привлечат и да го задржат туѓиот поглед, со желба да го врзат за своите очи, и на тој начин да не му дозволат да оди потаму и да ги разгледува и испитува цртите на нивното лице, деловите на телото или облеката на нив. Момчето неподвижно, испитувачки, но мирно гледаше во фратаревото отворено, широко лице со густе, црни мустаќи и со силно раширени, големи, костенливи очи со спокоен поглед.

Ученоста на обајцата, како и фра-Петровото познавање на турскиот јазик, ќе ги зближи во нивните натамошни разговори и заемни себеоткривања. Конечната смисла на прикажаното во светот на романот е остварена токму во значенската спротивставеност на животот наспрема смртта на фра-Петар. Неговиот живот е прикажан во неговата упатеност кон разноликоста на светот и на животот, со чие посредство пред нас е распослан еден необичен и загадочен свет на тајно испреплетени приказни. Со неговата смрт исчезнува и тоа длабоко проникнување во тајната на човековиот живот.

Да се запамети:

Книжевното дело на нобеловецот Иво Андриќ, ја овековечува мултикултурната, но особена и специфична заедница на Босанците во текот на историјата. Романот *Проклејта Авлија*, како роман за раскажувањето, тајната на ова умеение ја посочува во упатеноста и отвореноста за разнообразието на животот, што фра-Петар го открива во микрокосмосот на затворот.

За натамошно пропикнување:

1. Проследи ги животните стории на Латиф-ага и Камил и обиди се со свои зборови и низ сопствената читателска доживелица да укажеш на „необичноста“ што ја ткае приказната за секој од нив!
2. Постојат ли сличности/разлики во начинот на кој Латиф-ага ја носи Караџо-маската наспрема Камиловото соживување во улогата на принцот Џем?
3. Проследи го значењето на „играта на случајот“ која и за Латиф-ага и за Камил ќе биде пресудна во нивниот избор на животната улога!
4. Дали Заимовото секогаш одново прераскажување и умножување на приказните за неговите белосветски неволји може еднакво да се протолкува како „играње улога“? Како да го толкуваме Хаимовото параноично однесување во контекстот на прикажаниот свет?
5. Постои ли некој простор на слободен избор што му е оставен на човекот во прикажаниот свет на романот? Кој е изборот на фра-Петар?



Огист Роден: Катедрала,
1908. Камен

ПОИМ ЗА ПОСТМОДЕРНАТА

Дефинирање на поимот: Терминот постмодерна се одредува на повеќе начини: 1. како културна логика на доцниот капитализам; 2. како состојба на сознанието во време на информациската технологија; 3. како замена на стварноста со симулакрум¹ (виртуелна реалност). Освен терминот постмодерна, се употребува и терминот постмодернизам кој упатува на уметнички движења коишто имаат заеднички карактеристики. За терминот постмодерна/постмодернизам се понудени различни објаснувања. Станува збор за комплексна појава која не може прецизно да се дефинира, па оттаму се и дилемите дали се работи за правец, стил, тенденција, период или состојба на духот.

Појава: Терминот постмодерна први го употребиле американските книжевни теоретичари во 50-тите години на XX век. Во 70-тите години од американска почва преоѓа во Европа, кога зафаќа и други области (архитектурата, сликарството, социологијата, филозофијата, театарот, филмот, музиката, балетот). Во почетокот, постмодерната воопшто не означувала нов културен врв, туку дискусија за неинвентивноста на авторите што доаѓаат по Јејтс, Елиот, Џојс и др. Дури во 60-те години доаѓа афирмативната оценка за постмодерната и тоа поради нејзините тенденции да го надмине елитизмот на модерната и да воспостави нова врска меѓу елитната (висока) и масовната (ниска) култура.

¹ Ако модерното општество е организирано околу производството, постмодерното е организирано околу процесирањето информации. Таквото општество создава модел на реалноста. Пр. во некој медиум вештачки е создадена слика на море, но така направено што изгледа пореално од реалното море. Тој симулиран модел на реалноста се нарекува симулакрум, во кој, како последица, се брише разликата меѓу моделот и реалноста и се создава хиперреалност, која не е ни надреално ни нереално.

Претставници: За претходници на постмодерната се сметаат **Набоков, Бекет, Кафка** и др. Од пресудно значење за појавата на постмодерната е книжевното дело на **Хорхе Луис Борхес**. Тој се смета за творец на клучните постмодернистички теми, а на неговите идеи се надоврзува творештвото на Латиноамериканците: **Хулио Кортасар и Карлос Фуентес**, Американците: **Џон Барт, Доналд Бартелми, Роберт Кувер** и др. Во српската книжевност како следбеници на Борхес се споменуваат писателите: **Данило Киш, Борислав Пекиќ** и др; во италијанската **Умберто Еко, Итало Калвино**; во англиската **Томас Пинчон**, во полската **Бруно Шулиц** и др.

Во Македонија постмодерната најпрвин беше прифатена во расказите на: **Александар Прокопиев, Венко Андоновски, Јадранка Владова, Димитрие Дурацовски** и др., а потоа и во романите на: **Слободан Мицковиќ, Венко Андоновски, Данило Коцевски** и др.

Поетички точки на постмодерната:

1. Наспроти оптимизмот на модерната, стои песимизмот на постмодерната.

Почетокот на XX век, кога се јавува модерната, се смета и како почеток на еден нов циклус во кој е изразена силна верба во еманципацијата на човекот и на општествениот прогрес. Крајот на векот, времето кога се јавува постмодерната, ја раѓа свеста за „исцрпеноста, истрошеноста“ на можностите од секаков тип. Во таа смисла се раѓа недоверба кон т.н. **големи приказни**: историските шеми, филозофските системи и етичките догми (особено оние што ги донела модерната како најнова етапа на просветителскиот стремеж за општествениот напредок). Притоа, се јавува и сомнеж во можноста за пронаоѓање на нови книжевни облици. Во делата на постмодерната, значи, ќе преовладува *иронијата, цинизмот, ѝа дури и нихилизмот* кон сè што претставува веќе востановена норма. Во постмодерната сè е подложено на деструкција (деконструкција), односно сè се превреднува.

За разлика од модерната која уметничкото дело го гледаше како една целина составена од усогласени делови, затоа што веруваше дека светот е еден и може објективно да се спознае, постмодерната инсистира на фрагментарноста на светот, на неможноста тој целосно да се осознае. Несредената фрагментарност на стилот е индекс, показател на распарчената, фрагментарна стварност.

(Уочи: ако авангардата ја вовеле фрагментарноста како желба за деструирање на уметноста, постмодерната во фрагментарноста гледа распарчување, деструирање на светот).

2. Постмодерната ја отфрла идејата за оригиналност на уметничкото дело за која се застапуваше модернизмот. Таа го објавува сомнежот во можноста за остварување на иновации во литературата. Постмодернистите сметаат дека делата

на Сервантес, Шекспир, Толстој, на пример, сигурно постоеле и пред своето раѓање и тоа во некои дамнешни пикарески романи, хроники или новинарски извештаи. Така, целата литература може да се сфати како една единствена незавршена книга. *Борхесовата идеја за свештениот сфаќање како книга прераснува во постмодернистичка фигура на библиотекарот.* Таа сугерира дека помеѓу класично сфатените „фикција“ и „стварност“ се појавува цел еден свет на книжевни и културни асоцијации, извори, имиња, цитати. Користењето на тие извори, имиња, цитати ја проширува нарацијата во бескрајното поле на други (туѓи) текстови, со што од корен се менува и односот спрема плагијатот. Користењето на кој било туѓ текст (интертекстуалност) веќе не се третира како плагијат, туку секој туѓ текст искористен во нов контекст (во ново дело), станува нов текст, ново дело.

Со тоа радикално се менува односот автор-читател. Авторот, „криејќи се“ зад туѓиот текст (туѓиот текст може да е измислен и од самиот автор), зазема позиција на приредувач, коавтор, случаен наоѓач, па дури и фалсификатор, а читателот може да направи сопствена верзија на она што го прочитал, така што делото станува отворено за различни толкувања. Во постмодерната книжевност се цитираат одредени дела (наслов на збирката раскази на Томас Пинчон *Повторувач* укажува на таа можност), цели жанрови или жанровски конвенции. На пример, споменатиот Пинчон, во романот *V*, промовирајќи го моделот на „шпионска приказна“ го пародира раскажувањето на Пруст во прво лице и техниката на текот на свеста, со тоа што следењето на текот на свеста на главниот лик Херберт Стенсли го става во трето лице. Романот го пародира модерниот тип на раскажување (Вирџинија Вулф и Вилијам Фокнер), преку промислено буквализирање на модернистичките постапки.

3. Наспроти антитрадиционализмот на модернизмот стои тенденцијата на постмодерната за вклучување на минатото. Модернизмот воспоставува дијалог со минатото во името на новото, па старото е само материјал, почетна основа или полемички противник. Во постмодерната, целата интертекстуалност е оживување на старото, кое се третира како собеседник и учител. На тој начин постмодерната ја доведува во прашање целосноста, сигурноста и легитимноста (валидноста) на модерното раскажување, па прибегнува кон примена на *апокрифи* (фиктивен, измислен, литературен цитат, фиктивен документ, фиктивна историја). За разлика од реалистите кои настојуваат претставувањето на вистинските, историски личности и настани да бидат во согласност со историската вистина или пак, за разлика од модернистите, чија интервенција се ограничува на т.н. „темни места“ (недоволно познати) во историската хронологија или во внатрешниот живот на протагонистите,

постмодернистите го посегашуваат минатиот. Тие, со апокрифот, постигнуваат два вида учинок:

- она што е творба на имагинацијата добива статус на документ;
- реалниот (архивски) материјал, било да станува збор за историски податок или за цитат од друг книжевен исказ, стекнува чудни, фантастични, ирониски, гротескни, пародиски, апсурдни белези.

На тој начин апокрифното станува доминантен светоглед (контекст на спознајното), а фактичкото се извртува во апсурдна, неверојатна и несигурна белешка.

Пример за ваква постапка е романот на **Доналд Бартлеми**, *Кралот* во којшто, користејќи ја техниката на апокрифни места и ситуации, повеста за Кралот Артур и за витезите на тркалезната маса, ја сместува во идеолошката рамнина на Втората светска војна и во масмедиумските комуникации на современоста, со што се иронизира романтичарскиот мит и модерната идеологија.

4. Илузијата на модерната да го промени светот се заменува со идејата, уметноста да ја промени уметноста. Ако модерната книжевност реферираше на стварноста, постмодерната упатува на самата себе (автореференцијалност на литературата). За разлика од реалистите кои се стремат во литературата да го внесат животот, постмодернистите во литературата ја внесуваат литературата. Во постмодерната книжевност под слоевите на приказната се насираат поетички искази, т.е. расправи за природата на книжевното, за книжевните жанрови и сл. Литературата станува сопствена тема и јунак на литературата.

5. Постмодерната ги релативизира жанровските граници. Постмодерната го воведува терминот *жанровски хибрид*, што подразбира постапка на мешање на класичните жанрови. Типичен пример за хибриден жанр е романот на Димитрие Дурацовски *Инсомнија*. Формално, *Инсомнија* е дневник од една година (од февруари 1999 до февруари 2000) каде што по еден, условно кажано, хронолошки ред, се нжат фрагменти од различни дискурси (интердискурзивност): исечоци од весници, со што се воспоставува дијалошки однос спрема „општествената“ стварност, мисли, цитати од туѓи книжевни текстови, писма, филмски коментари и коментари за одделни ликовни остварувања. На страниците на книгата ќе сретнеме и целосно осмислен стрип, разговори со луѓето од Струга и нејзините гости, реални личности од македонскиот книжевен живот, така што на крајот од романот се прашуваме дали тоа е навистина роман? Ефектот што текстот го постигнува е сознанието дека тој се јавува како наслушнувач на поширокиот, „полн со дупки“, историски, политички, социјален и културен контекст.

Како илустрација на постмодернистичката стратегија во книжевноста може да се посочи романот на **Умберто Еко**, *Имејо на розаџа* (1080): тоа е готски роман, детективска приказна, средновековна хроника и алегорија – сè во исто време. Романот прикажува низа неоткриени убиства во библиотеката на славниот бенедиктански манастир во XIV век. Описите се дадени од гледна точка на нараторот Адсон, помошник на калуѓерот-трагач Вилијам. Авторот (Еко) се јавува во улога на приредувач кој тврди дека станува збор за превод на текстот на опатот Вале, кому како предлошка му послужил текстот на ерудитот Адсон. Криминалистичката истрага (Вилијам и Адсон трагаат по низата сторени убиства) открива дека причина за убиствата е тајната книга – изгубениот втор дел од Аристотеловата *Поетика* посветена на комичното). Крими приказната се комбинира со не помалку атрактивната приказна за судирот меѓу културните и книжевни концепции. Со тоа Еко ја афирмира книжевноста како процес на произведување многузначност, отворени значења. Тој ги промовира идеите на самиот Борхес со примена на борхеовските метафори: библиотеката, лавиринтот (распоредот во самата библиотека и детективската потрага) и огледалото (еден заплет се одразува во сите други) и фигурата на самата смеа која е ослободувачки принцип и енергија на постмодерните книжевни цели, постапки и вредности.

Да се запамети:

Постмодернизмот се јавува како термин кој означува и правец и стил и епоха и состојба на духот. Се јавува во педесеттите години во Америка. Во седумдесеттите години преминува во Европа и се проширува на сите подрачја (архитектура, социологија, филозофија итн.). Втемелувач на идеите на постмодерната е, аргентинскиот писател, Борхес. Клучни идеи на постмодерната се: сомнежот во прогресот, напуштање на идејата на оригиналноста, инкорпорирање на традицијата, сменетото сфаќање за уметноста, релативизација на жанровските граници.

Прашања и задачи:

1. Како ја разбираш постмодерната: како стилска формација, како движење или како состојба на духот?
2. Кои се основните идеи во постмодерната?
3. Објасни го односот автор - читател во постмодерната!
4. Објасни го односот спрема плагијатот користејќи ја фигурата библиотека!

5. Дали знаеш некој постмодерен текст од македонски автор? Анализирај го! (Помош: Романот на Венко Андоновски „Пайокојѝ на свейојѝ“. Обиди се да го споредиш со романот *Имејѝо на розајѝа* на Умберто Еко! Уочи: поставена загатка во средновековна атмосфера).

За натамошно истражување:

1. Прочитај ја книгата на Хорхе Луис Борхес, *Измислици* (Издавач: Заедница за издавачка дејност при НИП „Нова Македонија“, Скопје 1973). Анализирајте го на часот расказот: „Борхес и јас“, од наведената збирка.

На другиот, на Борхес, му се случуваат нештата. Јас чекорам во Буенос Аирес, можеби махинално запирам да се восхитувам на сводот на еден вестибил или на арабеската на еден портал. Од Борхес добивам новости преку пошта, разбирам дека добил катедра и влегол во некој речник - кој е кој. Ги обожавам песочните часовници, планисферите, типографијата од 18 столетие, вкусот на кафето и прозата на Стивенсон. Тој го изделува она што го претпочита, но не без самозадоволство, на начин за кој не би можело да се рече дека е без артистички атрибути. Би било претерано да се рече дека нашите односи не се добри. Јас живеам и му се препуштам на животот, за да може Борхес да ја плете својата литература што ме потврдува. Јас доброволно признавам дека тој има напишано неколку страници од вредност, но тие страници за мене не можат ништо да сторат бидејќи, без сомнение, она што е добро не му припаѓа никому, дури ни нему, другиот, туку на говорот и на традицијата. Сепак, јас сум оддаден на исчезнување, наполно, и само некој миг од мене, ќе има можност да преживее во другиот. Малку по малку јас му препуштам сè, иако знам за неговата перверзна мана да претерува во сè и да искривоколчува. Спиноза сфати дека секое нешто сака да остане во своето битие. Каменот сака вечно да остане камен, тигарот – тигар. Но јас, јас треба да останам во Борхес, не во мене (за да бидам некој). За чудо, во неговите книги помалку се препознавам отколку во многу други или во неуморното сунење на гитарата. Пред многу години, се обидов да се ослободам од него, ги поминав митологиите на предградијата играјќи си со времето и со вечноста, но сега тие игри му припаѓаат на Борхес и би требало да измислам нешто друго. Така мојот живот е бегство во кое секогаш губам. Сè оди во невиделина или на - другиот.

Не знам кој од двајцата ја напиша оваа страница.

(Помош: Кој говори во расказот? Кој е другиот?)

2. Како ги разбираш фигурите на лавиринтот, на огледалото и на библиотеката присутни во наведената збирка раскази?

СОВРЕМЕНА МАКЕДОНСКА ЛИТЕРАТУРА

ПРЕГЛЕД НА ЖАНРОВИТЕ

Шестдесетинскиот интензивен развиток на македонската современа литература е одбележан со постојани иновации кои придонесуваат за нејзиното жанровското разнообразие. Ова произлегува особено оттаму што современиот развиток на литературата пред сè се остварува наспроти старите пропишувачки правила во поглед на книжевните родови и видови (жанрови). Поетите и писателите постојано експериментираат со обликовните принципи во рамките на одреден жанр, та во различни соодноси, постојано одново се „мешаат“: родови, жанрови и стилови, односно постојните жанри континуирано се видоизменуваат. Оттука, терминот *современа* македонска литература во основа подразбира повеќе етапи на развиток на повоената македонска литература, односно, повеќе етапи на жанровски соодноси во нејзиниот шестдесетински развоен тек.

ПРОЗНИ ЖАНРОВИ. Во рамките на прозното творештво во современата македонска литература се јавуваат: 1. **расказот**, 2. **романот**, 3. **патописот** (или патописната проза), 4. **автобиографијата** и 5. **дневникот**. Како спорадична појава се јавува **романот во стихови**, т.е. двата романи на македонскиот поет, раскажувач и драмски писател Венко Марковски (*Климе*, 1945; *На ѝраѓоѝ*, 1946). Инаку, како што тоа го илустрира и графичкиот приказ најзастапени прозни жанрови во современата македонска литература се расказот и романот. Во текот на шестдесетинскиот развиток на македонската современа литература македонските писатели постојано го унапредуваат нивниот развиток и во поглед на темите и во поглед на раскажувачките постапки. Развојот на македонскиот роман е опфатен во посебна методска тема. Затоа, овде посебно ќе се задржиме на другите раскажувачки жанрови.

Расказот, како куса раскажувачка форма, се јавува уште во првите години по војната и во него ќе се огледаат речиси сите автори од првата и од втората писателска генерација. Во првата повоена деценија, македонскиот расказ се остварува во рамките на реализмот. Своите први раскази, писателите ги објавуваат во новите списанија основани по НОБ, а нивните збирки раскази ќе бидат публикувани подоцна. Така, на пример, расказот „Селанка од копачка“ на Владо Малески е објавен во првиот број на списанието *Нов ден*. Како втемелувач на македонската современа проза, Малески ѝ останува докрај верен на темата на НОБ, меѓутоа и во расказите и во романите, тој не дава широка епска слика на самата војна туку ја проследува судбината на *луѓето* (на личните судбини), што се нашле во нејзиниот виор. Притоа, неговите јунаци се честопати на „распакето“ помеѓу старото и новото време. Расказите на Ѓорѓи Абаџиев преку историските личности на Гоце Делчев („Табакерата“), Даме Груев, Јане Сандански и др., ги внесуваат историските теми во современата проза. Во расказите на Иван Точко - коишто се вбројуваат меѓу врвните уметнички дострели во првата деценија од развитокот на македонската проза – покрај темите од НОБ и темите од подалечното минато на македонскиот народ, се јавуваат и современи теми од урбаниот живот по ослободувањето. Со особен усет за сообразување на стилското мајсторство со душевниот портрет на ликовите, Точко ги слика малите, безимени луѓе на секојдневието („Бојана“, „Прстен“). Во расказите на Стале Попов, живописно е изразен менталитетот на селаните од Мариово (низ мариовски говор), а Јордан Леов дава хумористично-сатирична слика на малиот живот што се одвива во паланката. Во единствената книга раскази на Конески (*Лозје*, 1955) доаѓа до израз модерниот сензибилитет на секојдневниот градски човек, а расказите на Јанески (*Кловнови и луѓе*, 1956), ги тематизираат: детството, војната и боемскиот живот.

Втората генерација раскажувачи ќе ја донесе полемиката помеѓу реалистите и модернистите, па во оваа смисла пред сè треба да се спомнат книгите раскази (*Окојнейши снегови*, *По реката и сиротиите неа*), на Димитар Солев. Солев се залага за нова и модерна проза, а ваквите негови ставови ќе најдат особен израз и во раните раскази на Бранко Варошлија, чиј расказ „Расказ на денот“ (1953, обј. во сп. *Разглед*) околу кој ќе има големи расправи и полемии, ќе го означи пресвртот и смената на реалистичкото раскажувачко писмо со модернистичките постапки на раскажувањето. Овој даровит раскажувач, чија творба на 19-годишник ќе ја разбранува македонската литературна јавност, публикува во списанијата, но во текот на својот живот ќе објави само една збирка раскази (1975) и еден „поетски“ роман (*Последниот леј на љишцијата селица*, 1969).

Третата раскажувачка генерација во шеесеттите години ќе донесе нови промени. Од една страна, во расказите на Живко Чинго (*Пасквелија*) и Петре М.

Андреевски (*Седмиот ден*) е остварен еден сосема нов приод во прикажувањето на селото и на неговиот универзум. Новата модерна постапка на прикажување на руралниот простор е остварена во продуктивен сооднос со „митското“ и со „фантастичното“ во македонскиот фолклор, како и со фолклорната магиска практика, па во овие раскази селото е прикажано како таинствен и загадочен универзум. Расказите на Ташко Георгиевски и на Божин Павловски, од друга страна, ја внесуваат Егејската тема на прогонот и на раселувањето на Македонците во нивната ново-испишана историја. Влада Урошевиќ, исто како во својата поезија, и во прозата (расказот и романот), ги одгатнува тајните одаи на урбаниот лабиринт. Како раскажувач кој внесува еден особен сензибилитет во доживувањето на урбаниот простор, тој е и архитект на фантастичната распространетост на градот Скопје (пазарот, чаршијата, мостовите), низ просторот и вековите (во подоцнежната книга, *Скопски раскази*).

Четвртата раскажувачка генерација се огласува во расказите на Васе Манчев, Крсте Чачански (*Писма*) и Зоран Ковачевски (*Аристотел од Ресен*). Васе Манчев развива игрив и музички интониран раскажувачки стил, Крсте Чачански - монтажа раскажувачка поетика на необични и напати фантастични значенски споеви, а новоста на расказите на Зоран Ковачевски се огледува и во нивниот аспект на „хроника“ на актуелниот миг на литературниот живот во Македонија.

Петтата генерација раскажувачи, или *Петтиот круг*, како што самите се нарекуваат, настапувајќи полемички во здруженоста околу списанието *Млад Борец*, во осумдесеттите години ќе ги отвори перспективите на постмодерното раскажувачко писмо. Гласноговорници на новата раскажувачка парадигма на книжевната „игра“ со светот и неговите значења се: Драги Михајловски, Александар Прокопиев, Блаже Миневски, Димитрија Дурацовски, Јадранка Владова. Расказите на Гордана Михайлова-Бошнаковска (*Босфорско лето*, 1984), од друга страна, во овој период се јавуваат со необичноста на фантастичната случка, чиј повод е „магијата“ на Босфор и патувањето, но и женскиот универзум што го чинат деталите: накитот, шарите на килимите и др.

Во деведесеттите години, постмодерната игра со значењата, на особен начин е остварена во двојплански градената книга раскази на Венко Андоновски, која токму двојплански е и насловена: *Фрески и гротески* (1993). Слично на Андоновски, и Ермис Лафазановски во областа на прозното творештво најпрвин се јавува со раскази и најавува особен раскажувачки стил на новиот дух и време. Андоновски ги пародира културните икони на минатото, а Лафазановски проговорува за актуелниот миг на обајцата, Сепак, заедничка им е ирониската дистанца и пародискиот однос спрема прикажаниот свет.

Последниве години со својата несомнена раскажувачка дарба и препознатливост на авторското писмо, се наметна Оливера Корвезировска, *Сѝрадањайѝа на младий лекѝор* (2000), чија последна објава, *Сѝлейѝени раскази* (2003), ја вредува меѓу врвните раскажувачи во Македонија. Алхемијата на нејзината раскажувачка постапка ги „меша“ цитатите од прочитаната лектира, како што ги „меша“ и зачините во својата творечка кујна. Доплетува и отплетува од фрагментите на прочитаното, виденото и чуеното, крпи и прекројува, притоа, со особен усет за тајното богатство на македонскиот јазик, создава со необична раскажувачка магија (што буквално, би можело да се преведе и како „квасец“).

Патописот или **патописната проза**, исто како и автобиографијата, дневникот – е жанр што се остварува во вкрстеноста на фактот и неговото литературно домислување (обликување). За разлика од автобиографијата и дневникот, патописот, од неговата појава во шеесеттите (Томе Момировски, *Сѝреи и ѝесоци*, 1956), континуирано е присутен во шестдесетниот развој на македонската современа литература. Со мотивот на патувањето, писателите ја осмислуваат својата потрага по духовниот лик на Македонија (Петре М. Андреевски, Иван Мазов), или пак, на другите земји (Богомил Ѓузел: *Куќа цел свейѝ*, Данило Коцевски: *Аркашон*, Влада Урошевиќ). Интересно е што некои писатели повеќекратно се пројавуваат во жанрот на патописот пред да се нурнат во големата писателска авантура на романескното (Луан Старова, Трајан Петровски, Мето Јовановски).

Автобиографијата, како и патописот, е доминантен раскажувачки жанр во македонската литература кон крајот на 19 век (Григор Прличев, Марко Цепенко, Кузман Шапкарев, Натанаил Кучевишки, Зафир Белев, Димитар Македонски и др.), но згаснува во илинденскиот период и е заменет со кусата сведошна форма – **дневникот** (комитски, ајдучки дневници, но и дневници на книжевните и општествени дејци од ова време). Во дваесеттите години на XX век, автобиографијата повторно е реанимирана, како животно сведоштво на револуционерите од Илинденскиот период. Во современиот жанровски состав на македонската литература, од нејзините почетоци по НОБ, автобиографијата е речиси случајна појава (Ристо Крле, *Авѝобиоѝграфија* 1990). Сепак, во последниве години, под влијание на новите тенденции и обновениот интерес за откривање на минатото низ сведошното (субјективно) видување, книжевниците повторно ги откриваат можностите на овој хибриден жанр, што се остварува во вкрстеноста на *сѝварносѝа* (даденоста, документот) и *фикцијайѝа* (литераризацијата на фактите): Јован Поповски, Милан Ѓурчинов. **Дневникот** на Ташко Георгиевски (*Плочайѝа на живийѝиѝ*, 1988), воден

во периодот 1950-1980, еднакво е осамена појава во македонската литература. Во најновата литературна продукција автобиографското во спрега со патописното се чини дека станува одлика на женското раскажувачко писмо во македонската литература (Јагода Михайлова Георгиевска: *Каменот од твојот ден*, Лидија Димковска: *Скриена камера*). Притоа, напати станува збор за псевдоавтобиографско раскажување (Лилјана Ефимова: *Другата*).

ПОЕТСКИ ЖАНРОВИ: Најзастапената поетска форма во македонската литература, која континуирано се јавува од почетоките на современата македонска литература до денес е **лирската песна**. До шеесеттите години, кога завршува периодот на интимната лирика, таа е доминантен поетски облик. Инаку, покрај кусата лирска песна во првите повоени години како подолг лирско-епски поетски вид се јавува и **поемата**, како погоден облик за величење на новата социјалистичка изградба (Б. Конески, *Мостот*, 1945; В. Марковски, *Република*, 1945). Појавата на модерните тенденции во поезијата во шеесеттите години ќе биде означена со пробивот на епските теми и мотиви во просторот на лириката. Модерниот експеримент на заемно понижување на епското и митско минато со просторот на лирската чувственост ќе ја овозможи појавата на многу нови „хибридни“ поетски пројави, како што е тоа потемелно изложено во засебната методска единица посветена на македонската лирика. Во овој период, повторно, (по затишјето во периодот на интимната лирика во педесеттите), се наметнува возобновениот вид на поемата (А. Поповски, Р. Павловски), а се јавува и **лирско-епската песна** (Б. Конески, Б. Ѓузел, Р. Павловски и др.), која пак на особен начин прозвучува како



Слика од Рубенс Корубин по мотиви од поезијата на Блаже Конески

„апотеоза на делникот“ во поезијата на Гане Тодоровски. Во натамошниот континуитет на македонската лирика овие три поетски вида остануваат доминантни. Што се однесува до **поемата**, во наши дни нејзиното создавање е особено поттикнато со воведувањето на Прличевата награда за поема во деведесеттите години. За разлика од споменатите три поетски вида, **поезијата во проза** е многу поретко застапен облик во македонската поезија.

ДРАМСКИ ЖАНРОВИ: Современиот развојот на македонското драмско писмо се одвива во тесна врска со развојот на македонскиот театар. Како доминантен жанр во шестдеценискиот развојот на драмското писмо се јавува т.н. **(сериозна) драма**, која доживува разновиден и многукратно распространет подем. Токму овој драмски жанр е најзастапен и во книжевните публикации на македонската драма, па развојот на жанрот може да се проследи во генерацискиот след на видните драматичари. Васил Иљоски, Коле Чашуле, Томе Арсовски и Бранко Пендовски, се најзначајните претставници на првата повоена генерација драмски писатели, којашто има основоположничка улога во надминувањето на првиот развоен период на социјалистичкиот реализам во македонското драмско писмо (В. Марковски, *Гоце* (1951), К. Чашуле, *Задруѓа*) и откривањето на алтернативите на нејзиниот модерен развој во темите што ги поставува егзистенцијалната „драма“ на социјалистичкото секојдневие, на печалбата во нови услови, но и драмата на „читањето“ на сопственото културно и историско (блиско или подалечно) минато.

Втората писателска генерација, Петре М. Андреевски и Живко Чинго, во шеесеттите години, во областа на современото драмско творештво (како и во прозата), го внесува фолклорниот универзум - со што отвора нови перспективи за развој на драмскиот и на театарскиот јазик. Продуктивниот сооднос на модерното и фолклорното, пак, кај помладите драматичари (Горан Стефановски и комедиографот Русомир Богдановски) - ќе биде особено значајно за подоцнежниот постмодерен развој на македонската драма, за што, секако, ќе придонесе и отпечатувањето на десеттомното издание на Цепенковите зборници на народни умотворби во 1970 година. Меѓутоа, во периодот што непосредно ѝ претходи на појавата на постмодерната драма, а којшто се јавува како своевидно натамошно надоврзување на откритието на фолклорната драма - се јавува тенденцијата за драмско реактуелизирање на стварноста низ *призма на митот*. Најзначајни претставници на оваа тенденција, коишто, развиваат спротивни драмски „писма“ се, од една страна, **трагичните фарси** на Богомил Ѓузел (*Адам и Ева*, *Јов* и др.) и од друга, **поетските (психолошки) драми во стихови** на Георги Сталев (*Ангелина*, *Болен Дојчин*).

Што се однесува, пак, до поттиците за развојот на постмодерната драма во седумдесеттите години, покрај светот на македонскиот фолклор треба да биде спомнат и **политички ангажираниот театар** на Чашуле, кој на особен начин доживува продолжување во поетски вдахновената политичка драма на Јордан Плевнеш (*Ериџон*, *Македонише Цушиенде*, *Р*). Најмладата генерација драматичари (Жанина Мирчевска, Дејан Дуковски, Сашко Насев, Југослав Петровски и Венко Андоновски), којашто на сцената стапува во периодот помеѓу 1985–1995 година, е иновативна и провокативна во своето натамошно развивање на македонското драмско писмо, коешто во спрега со развојот на македонскиот театар, бележи постојани успеси како на домашните, така и на балканските и на европските театарски сцени.

Генерацискиот приказ на развојот на современата македонска драма ги посочува и нејзините постојано присутни жанровски профилации (сериозна драма, фолклорна драма, поетска драма, трагична фарса, постмодерна драма итн.). Во контекстот на овој преглед (спореи со графичкиот приказ), особено треба да се истакне **комедиографскиот жанр**, кој во делата на македонските драматичари еднакво се јавува различно профилиран: како општествена сатира, комедија, комична алегорија итн. Во рамките на овој жанр особено треба да се истакнат авторите Миле Поповски (*Солунски ѝајирди*) и Русомир Богдановски (*Фарса за храбриот Науме*, *Пајенџалија* и *Тенџелина* и др.). **Концептот на трагичното** (за разлика од неговото античко и класицистичко прикажување), во современиот развој на македонската драма добива модерни егзистенцијални белези. Неговиот развој може да се проследи во две стожерни дела на македонската драматика: антологиската драма на класичната драматургија, *Црнила* на Коле Чашуле, и модерната, монтажно и колажно водена драматика во *Диво месо* на Г. Стефановски (што е предмет на засебна методска единица).

Драмата во стих е многу поретка во т.н. сериозна драма, но затоа пак, е честа појава, во драмските текстови наменети за најмладите (дури и во почетоците на создавањето на современата драма за деца: С. Јаневски, 1948; Васил Куноски, 1960).

Монодрамата се јавува во седумдесеттите години, одбележувајќи одреден тренд на драмско прикажување. Во таа смисла би било интересно нејзиното споредување со нагласеното присуство на **едночинките** во првите повоени години од развојот на македонската драма.

Прашања за утврдување:

1. Кој период од развојот на македонската литература го подведуваме под терминот „современа“?
2. Кои прозни жанрови се јавуваат во составот на современата македонска литература?
3. Наведи ги доминантните поетски жанрови во современата македонска литература!
4. Наведи ги најзастапените драмски жанрови во современото македонско драмско писмо!

За натамошно истражување:

1. Натамошното проникнување во одликите на македонскиот расказ изведете ги во спрега со лектиратата по избор од областа на расказот!
2. Истражете кои македонски поети се добитници на наградата „Браќа Миладиновци“ која секоја година се доделува во рамките на Струшки вечери на поезијата за најдобра поетска книга помеѓу „две Струги“ и кои македонски поети се добитници на Прличевата награда за поема во текот на последниве години!

3. Многу македонски драми кои што се изведувани на бројните театарски сцени во Македонија – не се публикувани, што го отежнува нивното проследување во општиот развој на македонската драма. Во последниве две децении, новата македонска театролошка наука подготви детални прегледи (како и CD-ром: *Македонската драма*) на современата македонска драма - публикувана или изведена на театарските сцени, со што е поставена основата за сеопфатно проследување на развојот и на драмското писмо и на театарот во Македонија. Доколку постои интерес, како проектна задача истражете одреден жанр или жанровски профилиран опус на некој драмски писател (комедија: Русомир Богдановски: *Драми*, 2000, хибридниот траги-комичен драмски опус на Богомил Ѓузел, поетската драма на Георги Сталев, постмодерната драма на Дуковски или нешто друго по слободен избор).

Графички преглед на жанровите во современата македонската литература:

ПРОЗНИ ЖАНРОВИ

расказ	Јован Бошковски (1947), Ѓ. Абаџиев (1950), В. Малески (1950), Јордан Леов и Иван Точко (1953), Симон Дракул (1954), Б. Конески и С. Попов, (1955), С. Јаневски (1956), Т. Георгиевски (1957), Д. Солев (1956), Ж. Чинго (1961), П. М. Андреевски (1964), Божин Павловски (1964), Влада Урошевиќ (1969), Зоран Ковачевски (1974), Бранко Варошлија (1975), Васе Манчев (1977), Драги Михајловски (1981), Крсте Чачански (1982), Александар Прокопиев (1983), Гордана Михаилова-Бошнаковска (1984), Блаже Миневски (1984), Димче Дурацовски (1986), Јадранка Владова (1986), Венко Андоновски (1989), Ермис Лафазановски (1992), Оливера Корвезиловска (2000).
роман	С. Јаневски (1952), С. Попов (1953), Ѓорѓи Абаџиев (1954), С. Дракул (1957), В. Малески (1958), Д. Солев (1964), Влада Урошевиќ (1965), Т. Георгиевски (1957), Т. Момировски (1961), Методија Фотев (1966), Бранко Варошлија (1969), Димитар Башевски (1969), Коле Чашуле (1970), Живко Чинго (1971), Зоран Ковачевски (1976), Петре. М. Андреевски (1980), Митко Маџунков (1981), Иван Чаповски (1982), Оливера Николова (1983), Трајан Петровски (1985), Луан Старова (1991), Слободан Мицковиќ (1992), В. Андоновски (1993), Е. Лафазановски (1997), Г. Михаилова-Бошнаковска (2000), Д. Дурацовски (2002), Лилјана Ефтимова (2003), Т. Урошевиќ (2003).

Патопис – патописна проза	Томе Момировски (1956), С. Јаневски (1962), Иван Ивановски (1967), Божин Павловски (1971) Луан Старова (1971), Б. Ѓузел (1974), Трајан Петровски (1974), Иван Мазов (1978), Метод Јовановски (1983), Данило Коцевски, В. Урошевиќ (1997)
автобиографија	Р. Крле (1990), Јован Поповски (1996), М. Ѓурчинов (2000)
дневник	Ташко Георгиевски (1988)

ПОЕТСКИ ЖАНРОВИ

лирска песна	А. Шопов, С. Јаневски (1945), Б. Конески, Г. Тодоровски (1951), Матеја Матевски, Радован Павловски (1961), Б. Ѓузел, Ј. Котески (1958), Михаил Ренцов (1965), Г. Михаилова-Бошнаковска (1965), Светлана Христова-Јоциќ (1970), Катица Ќулавкова (1975), Вера Чејковска (1975), Славе Ѓорѓо Димоски (1979), Јордан Даниловски (1982), З. Анчевски (1984), Лидија Димковска (1992).
поема	Б. Конески (1945), В. Марковски (1945), Л. Каровски (1948), Гого Ивановски (1951), Анте Поповски (1958), Томе Арсовски (1961), Б. Ѓузел (1963), Р. Павловски (1964), Миле Неделковски (1965), Лилјана Чаловска (1977), Г. Сталев (1993), М. Ренцов (1993), Атанас Вангелов (1994), В. Манчев (1994), Катица Ќулавкова (1997), П. Бакевски (1997), Р. Јачев (1998), Јован Павловски (2000), Бранко Цветковски (2000).
лирско-епска песна	Б. Конески, Радован Павловски, Богомил Ѓузел.
песна во проза	Р. Павловски (1961), Б. Конески (1974), Катица Ќулавкова (1989).
сонетен венец	В. Марковски (1945), Генади Болиновски (1971), Божидар Тодоровски (1977).

ДРАМСКИ ЖАНРОВИ

драма во проза	Б. Варошлија (1953), С. Дракул (1955), К. Чашуле (1957), Томе Арсовски (1958), Ката Мисиркова-Руменова (1959), Бранко Ставрев (1964), Бранко Пендовски (1970), Богомил Ѓузел (1966), Горан Стефановски (1974), Петре М. Андреевски (1975), Јордан Плевнеш (1982), Жанина Мирчевска (1986), Дејан Дуковски (1988), Сашко Насев (1990), Југослав Петровски (1991), В. Андоновски (1994).
драма во стихови	Г. Сталев (1971), Миле Неделковски (1974), Благоја Ристевски.
комедија и сатира	Петре Прличко (1948), В. Иљоски (1962), Миле Поповски (1965), Коле Чашуле (1965), Русомир Богдановски (1968), Т. Арсовски (1969), Оливера Николова (1975), Бранко Илиевски (1980).
трагедија	К. Чашуле (1967), П. М. Андреевски (1971), Г. Стефановски (1979).
монодрама	Бошко Смаќоски (1974), Т. Арсовски (1979), М. Кукубајска (1983), Благоја Ристевски (1982), Т. Момировски (1985), Б. Варошлија (1985), Паскал Гилевски (1996), С. Дракул (1998).

Забелешка: Во втората колона хронолошки е проследена појавата на значајните претставници кои творат во рамките на дадениот жанр. Покрај името на авторот, наведена е годината на неговата првообјавена пројава во дадениот жанр. Се разбира, овие податоци не треба да се меморираат. Тие графички ја илустрираат застапеноста на одреден жанр во пројавите на македонските поети и писатели, а можат да послужат и како патоказ доколку се впуштите во потемелно истражување на определен жанр во македонската современа литература.

МАКЕДОНСКИОТ РОМАН

Појава: За првиот роман публикуван на литературен (кодифициран) македонски јазик, во науката постојат различни мислења: едни сметаат дека тоа е романот *Село зад седумте јасени* од **Славко Јаневски**, објавен 1952 година, а други, анализирајќи ги романескните елементи на *Улица* од истиот автор, (1950), токму него го посочуваат како прв македонски роман.

Во тоа време, во другите европски и јужнословенски книжевности, романот како жанр, има подолга традиција. За *задоцнетата појава* на романот во Македонија се наведуваат повеќе причини, од кои најзначајна е непостоењето на кодифициран македонски јазик.

И пред 1952 (1950) година има романи пишувани од Македонци и на македонистички теми, но не се пишувани на македонски јазик (Ангелко Крстиќ, Стојан Христов, Јован Стрезов), а се јавува и роман во стихови (Венко Марковски).

Карактеристики на развојот: Задоцнетата појава на македонскиот роман придонесува, уште во неговите почетоци, да се појават мноштво раскажувачки облици кои придонесуваат за *забрзан развој* на овој книжевен вид. Во кус временски период се *вкрстуваат различни стилски и обликовни принципи*, а тоа пак, доведува до *брзо сменување на одделни етапи од општиот развој* на романот. Денес, македонскиот роман, со своите карактеристики, се вклучува во светските романсиерски текови.

С. Јаневски и развојот на македонскиот роман. Романсиерскиот опус на Славко Јаневски може да претставува погодна илустрација за развојот на македонскиот роман воопшто.

Романот *Село зад седумте јасени* е создаден под влијание на општата книжевна клима во времето на педесеттите. Применувајќи ја соц-



реалистичката доктрина, Славко Јаневски помеѓу идејата за колективизација на село и постапките на ликовите ќе воспостави директна врска, запоставувајќи ја нивната психологија.

(Воочи го влијанието на Михаил Шолохов и романот *Разорана целина*.)

Наредните романсиерски дела на Славко Јаневски *Две Марии* (1956) и *Месечар* (1959) го означуваат периодот на пробивот на модернистичката постапка во романот. Романот *Две Марии* е илустративен пример за постапката наречена „следење на текот на свеста“, каде што еден, навидум безначаен предмет (чашка алкохол) во свеста на хирургот Никола, главниот лик во романот, развива цела низа асоцијации:

Седее в соба, едниот тишо свиркајќи некоја неодредена мелодија, дружниот загледан во полуиразна чаша. Тоа беше волшебничка куќла, тиаа чаша тиио раѓа во себе разденување и примрак, та после како сунѓер ја вива ноќта и го дави месецот в каиран. Тоа беше огледало. Во него се одразуваа оние дни, оној април со суви жрсјови полни со камен и искорнати јаглики. И уште: изгасени треви, оловни војничкиња, слей поднаредник кој не е слей како мртвот. Поштоа во тиаа водестиа површина катна жуси замор и разви околу себе разбранети кругови. Од тоа сликише се расфрчиа во ситини, нејасни делови, како расфрчено писмо развено на осум ситрани. Ги немаше веќе војничкињата; тоа беше само расфрчено олово, а врз тиаа маса тливаа куј нејасни предметии. Тој ја дигна чашата и го испи оловото, а врз тиаа маса тливнаа куј нејасни предметии. Тој ја дигна чашата и го испи оловото и со него сето она што беше шарено и нејасно. Полуиразната чаша беше иразна.

(Воочи ги сличностите со романот на Вилијам Фокнер, *Врева и бес*. За него е напишано дека монолозите потсетуваат на „патување со авион, полно со безвоздушни дупки. При секоја дупка јунакот „пропаѓа“ во минатото и повторно се крева за повторно да пропадне.“)

Кај Јаневски, внатрешниот монолог најчесто е начин за пренесување на наративниот тек во настаните од минатото. Честите реминисценции и ретроспективни навраќања на минатото (сеќавања, спомени, сонилшта) во свеста на ликот се јавуваат во вид на непрекинати слики кои ја сочинуваат приказната за хирургот Никола и неговите



Плакат за филмот „Јазол“

неуспешни врски со двете Марији, за трауматичното искуство од војната, за празнината на неговиот живот исполнет со алкохол, кои дури пред крајот добиваат осмислување во епизодата со ранетиот илегалец.

Романот *Тврдоглави* (1969) ќе ја најави авторовата преокупација во целиот нареден период. Тој претставува прв дел од обемиот циклус за митското место Кукулино и отвора една нова перспектива на македонскиот роман, перспектива во која реалното ќе се меша со фантастичното, конкретното со алегоричното, документарното со измисленото.

Прва фаза: почетоките на современиот македонски роман. Освен спомнатиот роман *Село зад седумте јасени* од Славко Јаневски, во првата половина на педесеттите се појавуваат и романите *Крѝен живои* и *Толе Паша* на **Стале Попов**, *Побраќими* од Јордан Леов, *Солунскии аѝенѝаѝори* од **Јован Бошковски** и др. Заедничка карактеристика на скоро сите романи од овој период е сезнаечкиот раскажувач (раскажувач во трето лице), хронолошки редослед во изнесувањето на настаните, епската раширеност, атмосфера што ја афирмира колективната идеолошка свест. Во овој период доминантна тема е македонското село, односно романот е поврзан со проблематиката, обичаите и јазичните особености на руралниот (селски) амбиент. Живописниот народен говор и описот на обичаите (романите на Стале Попов) овозможуваат овој период да претставува *врска помеѓу народнои ѝворешѝио и современии белеѝрисѝички израз*.

Втора фаза: експериментирање со модернизмот. Крајот на педесеттите внесува радикални промени во тематска и во техничка смисла, кога под влијание на новите тенденции во европскиот роман, *се надминува доминантниа класично-реалистичка ѝосѝаѝика*. Во овој период се појавуваат првите романи со изразито модернистичка ориентација: *Седум умирања* (1956) на **Благоја Иванов**, *Две Марији* (1956) од **Славко Јаневски**, *Под усвиѝеносѝ* од **Димитар Солев** (1957) и *Она ѝиѝо беше небо* (1958) од **Владо Малески**.

Разликите помеѓу претходно спомнатите и овие романи е голема. Од една страна, тие ја внесуваат темата на НОБ и Револуцијата, а од друга градот и урбаната средина. Новите теми се обработуваат на нов начин. Се напушта доминацијата на една свест од чиј аспект се вреднува светот и се воспоставува рамноправност на различни субјективни ставови. Како последица на тоа, *доминира ѝсихолоѝкиѝо* во градењето на ликовите, а во романсиерската постапка сѐ повеќе се користи дејството на поетските средства, пред сѐ, на симболот. Широката временска и просторна координата од претходната етапа се стеснува. Писателите сѐ помалку ги

интересирана класичната приказна. Се укинува фабулата и хронолошкиот след на случувањата. Дејствието е непрекинато, со развиени внатрешни монолози и текови на свеста. Македонскиот роман почнува да го користи искуството од другите јужнословенски национални книжевности (М. Крлежа, О. Давичо, И. Андриќ) како и искуствата на светската книжевност (М. Пруст, Џ. Џојс, Ф. Кафка, Е. Хемингвеј).

Процесот на усвојување на модернизмот и воведувањето на естетскиот плурализам ќе предизвика силна полемика помеѓу застапниците на реализмот и застапниците на модернизмот, која ќе се води на страниците на книжевните списанија.

(Уочи: Задолжителноста на реализмот и воспоставувањето на соц-реалистичката доктрина во СССР има влијание и во Македонија!)

Трета фаза: асоцијативно-метафоричен роман. Првата половина на шеесеттите заокружува една фаза на установување на македонскиот роман во која станува јасно дека *модернистичката постојатка надвладува над дескриптивно-реалистичката*. Симболизацијата и метафоризацијата на текстот, внесувањето на лирското и на асоцијативното претставува можност за пробив на психолошкото во романот.

Процесот на модернизација на романсиерската постапка е најочигледен во делото на **Ѓорѓи Абаџиев**, кој по романот *Арамиско ѓнездо* (1954 – историска проза) го објави романот *Пусиџина* (1962 – психолошки роман граден на историска основа). **Ташко Георгиевски** ја воведува т.н. „егејска тема“, а **Славко Јаневски** го печати романот *И бол и бес* (1964), со тема од НОБ. Наредната година се појави и новата верзија на неговиот прв роман *Сибела* (1965). **Димитар Солев** настапува со својот роман *Крајот на пролет на Моно Самоников* (1964), во кој го третира чувството на вина согледано врз општествениот и врз моралниот статус на младата генерација во повоените градски услови, а **Томе Момировски** со *Грешна недела* (1961), во кој го разгледува проблемот на убиството на мажот како одговор на насилството врз жената. **Влада Урошевиќ** го објавува романот *Вкусот на праскиите* (1965), поетски роман пишуван со префинет стил и метафоричко-симболичка структура.



Т. Георгиевски и темата на прогонот. Во овој период Ташко Георгиевски го објавува својот прв роман *Луѓе и волци* (1960), а потоа и романите *Сидови* (1962) и *Црно семе* (1966) и со тоа ја воведува т.н. егејска тема во македонската романсиерска продукција. Сите негови романи, веќе споменатите и оние што следуваат *Змиски вейер* (1969), *Време на молчење* (1978), *Црвениот коњ* (1975), *Рамна земја* (1981), *Исчезнување* (1998), ја следат судбината на македонскиот народ од Егејска Македонија по Граѓанската војна во Грција. Тој на преден план



Инсерт од филмот „Црно семе“

го поставува проблемот на прогонетиот човек конкретизиран во ликот на човекот од егејскиот дел на Македонија, кој фрлен во вителот на војната, прогонуван од злото и од судбината, постојано е подложен на уништување. Мотивот на селидбите е проследен како индивидуален чин (Доне Совичанов во *Црно семе* е прогонет на островот на смртта) и како колективен егзодус предизвикан од насилството (*Време на молчење*, *Рамна земја*).

Мотивот на прогонството не би бил разбирлив доколку не е даден и мотивот на насилството, најуверлив во романот *Црно семе*, кој изобилува со сцени на физички и на психички терор во „логорите на смртта“.

(Воочи: Михаил Шолохов во *Судбината на човекот* ги опишува концентрационите логори на фашистичка Германија, а Георгиевски логорите во Грција во кои биле сместувани припадниците на Комунистичката Партија.)

Четврта фаза: Спој на традиционалното и модерното. Крајот на шеесеттите носи смирување на конфронтацијата меѓу т.н. „реалисти“ и „модернисти“, со што се разбива мизантроната за несигурноста на модерното и на традиционалното. Едно од делата остварено во суптилна спрега помеѓу модерниот сензибилитет и книжевното наследство на реализмот е романот *Разбој* (1969) на **Владо Малески**.



В. Малески и традицијата. Владо Малески како романсиер е значаен најмалку од две причини: поради периодот во кој се јавува (периодот на пробив на модерната) и иновациите кои ги внесува во романсиерската постапка (пробивот на психолошкото, а подоцна и спојот на традиционалното и модерното).

Романот *Она што беше небо* (објавен во периодот на воспоставувањето на модерната) претставува прво подлабоко психолошко навлегување во темата на НОБ и Револуцијата. Тоа е и еден од првите романи со модернистичка ориентација. Предмет на романот претставува трагичната неподготвеност и неприлагоденост на човекот на условите во кои се изведува Револуцијата. Него го сочинуваат два наративни тека: првиот - кратки исечоци од дневникот на Првата македонско-косовска ударна бригада, коишто содржат прецизни датуми за времето и местото во кое се одиграло дејствието, и вториот наративен тек, што се надоградува на првиот - животните стории на

ликовите Наум (Инокентие) Фурнациев, Игно Подземски и Денко Подземски. Заеднички именител на душевната драма која се одвива во нив е Револуцијата, но секој од нив ја доживува на различен начин. Под општата рамка на Револуцијата секој води сопствена битка: Денко Подземски, непоколеблив револуционер, мора да се соочи со фактот дека татко му Игно е предавник; Игно Подземски, во битката да остави трага, мора да се соочи со фактот дека станал предавник, а Наум Фурнациев да се пресмета со религијата на која искрено ѝ бил предаден, за да може да стане вистински револуционер.

Спојот на традиционалното и на модерното, карактеристичен за подемот на македонскиот роман, е присутен во романот *Разбој*. Она што во него е преземено од традиционалната постапка е настојувањето со една епска сеопфатност да се даде слика-хроника на определена средина, при што временската координата се протега длабоко во минатото, а просторната, не само што ја опфаќа Струга туку се поврзува и со поширокиот балкански простор. Но, колку што од една страна учествува епската подлога, толку од друга, евидентна улога има и поетскиот слој, кој служи за психолошко нијансирање на ликовите. При тоа битна улога има метафоризацијата и симболизацијата на текстот. Романот има два наративни тека: Првиот тек навлегува во интимата на човекот, а вториот во колективната психологија на Струга. Преку судбината на семејството Брашнарови е претставена тукушто создадената македонска буржоазија, осудена на пропаст. Знаците на пропаста на семејството не се толку во сферата на економијата, колку што се во сферата на биолошкото (немаат потомство). Дабовјанци се претставници на струшката сиромаштија. Преку ликот на Стојан се претставени новите општествени превирања (борбата на пролетеријатот). Преку судбината на ликот Калина е создадена слика на потрага по изгубената љубов во малограѓанската средина.

Во овој период се јавуваат и првите сигнали на заситеност со стилот на метафоричкиот израз, а со тоа и првите настојувања да се продлабочат внатрешните врски со реалноста на поднебјето за кое се пишува. Македонските романсиери своето внимание ќе го насочат кон судбинските, *еџзисџенцијални проблеми* на македонскиот човек и кон преиспитување на неговиот социјален, историски и морално-психолошки живот. Покрај романите на Ташко Георгиевски и романот *Разбој* на Владо Малески, **Живко Чинго** го објавува романот *Големата вода* (1971), посветен на судбината на децата-сираци по Втората светска војна. **Божин Павловски** зборува за проблемот на современото печалбарство во романите *Дува* (1973) и *Весџ Аусџ* (1978). Првиот е посветен на повратниците (привикнувањето на новите животни услови), а вториот на иселениците (животот на Македонците во Австралија). **Петре М. Андреевски** го објавува Романот *Пиреј* (1980), посветен на судбината на Македонците во Првата светска војна.



С. Дракул и историјата. Со историска тематика се и романите на Симон Дракул *Буни* (1980), кој средновековната историска егзистенција ја поврзува со движењето на богомилите и *Или смрт* (1989), објавени по романот *Белата долина* (1962). Ако во *Белата долина*, Дракул ги негува реалистичките и традиционалните облици на раскажување и останува верен на темите поврзани со македонското село и неговата социјална проблематика, во последните два се насочува кон преиспитување на македонската историја.

Во овој период се јавуваат и нови имиња: Владимир Костов го објавува романот *Свадбата на Мара* (1968) – пародија на малограѓанската средина во која се мешаат реалноста, фантазијата и гротеската; Зоран Ковачевски, романот *Семејна фреска* (1976); Коле Чашуле, романите: *Проститут* (1970), *Канадски фрагменти* (1985) и др.

Петта фаза: појава на постмодерната. Крајот на осумдесеттите и почетокот на деведесеттите години во македонскиот роман се пројавуваат нови тенденции кои беа потпишани од постмодерната. Првите знаци на една изменета поетика можат да се најдат во романите на **Славко Јаневски** посветени на кукулинскиот циклус: *Тврдоглави*, тетралогијата *Миракули на грозомората* (1984), *Девеј Керубинови векови* (1987), *Чудотворци* (1988), во кои се создава своевиден спој на историските и на митските елементи. Фантастично-алегориските елементи ќе доминираат во романот на **Митко Маџунков** *Кула на ридот* (1981), како и во романот на **Петре М. Андреевски**, *Скакулци* (1983). На тој начин на егзистенцијалните теми им се приоѓа од поинаков аспект којшто подразбира *прејлешување на фактичкото и фикциското*. На ваквите поттици се надоврзуваат романите: *Александар и смртта* и *Крале Марко* на **Слободан Мицковиќ**; *Јусџинијана ѝрима и Одисеј* на **Данило Коцевски**; *Азбука за нејослушните* и *Пайокој на свештот* на **Венко Андоновски** и др. Во нив е забележително: спојувањето на реалното и на идеалното, на јавето и на сонот, на животот и на смртта, на надворешното и на внатрешното, но пред сè на фактичкото и на фикциското. Со тоа се остварува нов приод кон историското: од една страна тоа се мистифицира, а од друга се превреднува.

Да се запамети:

Задоцнетата појава на македонскиот роман придонесува, во релативно кус временски период, тој да го измине патот што во другите национални книжевности траел многу подолго. Од неговата појава до денес тој поминува низ повеќе фази на развој: 1. етапа на усвојување на класично-реалистичката постапка; 2. етапа на експериментирање со модернизмот и негово зацврстување; 3. Етапа на доминација на асоцијативно-метафоричниот роман; 4. етапа во која доаѓа до спој на модерното и на традиционалното и 5. етапа на појава на постмодерни тенденции. Во измената на раскажувачките постапки се јавуваат и бројни теми дадени во романсиерскиот „заграб“ на стварноста и на светот: македонското село, НОБ и Револуцијата, историски теми, теми од градското живеење, т.н. „егејска тема“, модерното печалбарство и сл.

Прашања за утврдување:

1. Објасни ги причините за задоцнетата појава на македонскиот роман! Кои се карактеристиките на развој предизвикани од доцната појава на романот како жанр во Македонија?
2. Образложете го менувањето на романсиерските постапки по хронолошки редослед!
3. Кои се темите што се застапени во македонската романсиерска продукција?
4. Кои се карактеристичните етапи на развој во романсиерското творештво на Славко Јаневски?
5. Објасни ја улогата на Владо Малески, Ташко Георгиевски и Симон Дракул во историјата на македонскиот роман!

За натамошно проникнување:

Пронајдете делови од статиите во кои се води спорот меѓу т.н. реалисти и модернисти. За што се застапуваат првите, а за што вторите?

ЃОРЃИ АБАЦИЕВ

(1910 - 1963)



Целокупното книжевно творештво на Ѓорѓи Абаџиев му припаѓа на жанрот историска белетристика. Речиси сите негови дела се поврзани со настани и личности од историјата на македонскиот народ. Опсесивната страст за осветлување на минатото произлегува и од неговиот животен пат.

Ѓорѓи Абаџиев е роден во Дојран, во 1910 година. По Првата светска војна, неговото семејство е принудено да ја напушти Македонија и тој, како петгодишно дете, живее најпрвин во Грција, а потоа и во Бугарија, каде што како емигрант поминува три децении. Во тој период активно учествува во политичката борба за стекнување македонска држава. Тој е активен член во „Македонскиот литературен кружок“ во Софија. Во оваа организација, заедно со Никола Вапцаров, Антон Панов, Коле Неделковски и други ја започнува својата литературна активност. За време на својот престој во Бугарија, активно ја проучува македонската национална историја, а по враќањето во Македонија станува еден од основачите на Институтот за национална историја во Скопје. Умира мошне рано, на 2 август 1963 година, на Илинден, денот што ја исполнува смислата на целиот негов живот.

Ѓорѓи Абаџиев напишал неколку **збирки раскази**, од кои најпознати му се: *Епопејата на ножот* (1951) и *Последна средба* (1953), и два **романа** *Арамиско гнездо* (1954) и *Пусиџина* (1961). Од расказите најинтересни се оние кои зборуваат за анегдотски моменти од животот на познатите историски личности. Сликајќи ги нивните јуначки профили, писателот настојува да ги прикаже како живи луѓе, што нивниот подвиг го чини уште поголем. Таков е ликот на Гоце Делчев во расказот *Табакерата*. Во романот *Арамиско гнездо* Абаџиев останува верен на историската тематика. Иако во него нема познати историски личности, во заднината на романот се сретнуваат конкретни историски настани, какви што се Караѓорѓевата буна или турско-француската војна. Земајќи го за мотив ајдутството, авторот ќе се определи

главните протагонисти да бидат обични, непознати луѓе од народот. Ликовите и атмосферата во романот се епски, слични на народната јуначка поезија. Затоа романот е некаде на средината помеѓу историското и битовото, фолклорното или регионалното.

ПУСТИНА

Со романот *Пустина* се раскинува со постапката што Ѓорѓи Абаџиев ја применувал во дотогашното творештво. Тоа е суптилна проза која на историографското му дава психолошко-филозофска димензија. Инспириран од конкретен историски настан, терористичките акции што ги организирале група млади македонски момчиња познати под името „гемиџии“ (солунските атентатори), Абаџиев не се интересира толку за самите подвизи, колку за последиците од нив.

Романот започнува кога акцијата е завршена, а повеќето атентатори се саможртвуваат. Остануваат двајца, Глигор и Арсо, кои го прекршуваат заветот за доброволно самоубиство во случај на крајно неповолен исход на акцијата. Тие се затворени во турски затвор, изграден среде пустина, а по помилувањето од страна на султанот и замената на смртната казна со доживотна робија се јавува дилемата: дали да се остане жив и со тоа да се изврши чин на предавство, зашто за атентаторите смртта е неизбежност со високо етичко значење, или да се изврши должноста и да се одземе животот, да се исполни заветот и да се оневозможи понатамошната конкретна акција во корист на идејата која ја застапуваат?

Сиже на романот: Романот е сочинет од шест глави. Во првата глава, „Презир“, паралелно со текот на судењето на двајцата атентатори се дава и текот на акцијата како и пресудата: смрт со бесење. Во втората глава „Реалност“ е поставен основниот филозофски систем на делото преку изнесување на мислите и на дијалозите на ликовите за доброто и злото како и за смислата на тероризмот како коректив на неправдата. Се поставува прашањето: дали злосторството може да се оправда кога е во функција на позитивни стремежи или да се оспори кога е во функција на приватни цели. (Уочи ја разликата меѓу убиството на Џемаил-ага кој убил од љубов и убиствата што ги организираат гемиџиите). Третата и четвртата глава, „Распнување“ и „Карпа“, се ретроспективни моменти во дејствието: првата се враќа во детството на Арсо со цел на ликот да му се даде биографски кредибилитет, а втората во текот на една акција за да се посочи на нескротливата желба од страна на атентаторите да се даде отпор на тиранијата. Петтата глава, насловена „Пак заедно“, е сцена на повторната средба на Глигор и Арсо во затворот, по

неуспешното бегство на Глигор. Вметнатата сцена со патешествијата на Глигор за време на бегството и средбата со Арапката, Смарагда која го лекува е дадена со поопшта цел. Паралелата помеѓу односот на Глигор спрема жената Смарагда и односот на Арсо спрема Ана ја открива релацијата љубов – револуционер, односно го поставува прашањето дали во хиерархијата на вредности што ги поставува револуционерот на прво место е љубовта или револуцијата. Последните две глави („Ждрепка“ и „Излез“) водат кон расплетот: бегството на Глигор и смртта на Арсо.

Редоследот на раскажувањето - можност за психолошки портрет. Романот започнува од крајот, откако сè е завршено, откако „главните“ настани веќе се случиле, а Глигор и Арсо се во затвор. Во ретроспектива, значи отпосле, паралелно со дејствијата што се случуваат во моментот, се раскажува и за она што се случувало порано. Значи во романот *Пусџина* настаните не се подредени по хронолошки редослед, туку се изнесуваат измешано. Целта на ваквата постапка е да се стави акцент на психологијата на ликовите, а не на самите настани.

Од друга страни велиме дека романот има историска тема. Историска проза е онаа проза што за своја основа зема настан или личност од историјата и тоа не кој било настан од минатото, туку некој пресуден, неоспорно важен за нацијата. За романот *Пусџина* можеме да кажеме дека тој содржи историски настани, а ликовите се градени според историски прототип. Меѓутоа, иако предлошката на романот претставува значаен историски настан (акциите на гемициите), целта на авторот не е историските настани од минатото на македонскиот народ да ги преточи во литературно дело и со тоа да оствари своевидно историско сведоштво. Целта на авторот е да даде можен психолошки портрет на револуционерот ставен во специфична ситуација со сите можни внатрешни дилеми и распнувања. Затоа тој е пред сè психолошки роман каде што причинско-последичните односи не се линеарни.

Ликови. Глигор и Арсо се двата главни лика во романот. Другите немаат некоја самостојна улога, туку се јавуваат во функција на дообјаснување на главните ликови. Значи, епизодните ликови помагаат во расчленувањето на етичкиот проблем на револуционерот – изборот меѓу животот и смртта. Затоа портретирањето на двата лика се остварува преку контрастот.

Активниот наспроти пасивниот однос кон животот. Глигор ја претставува *акцијата*, која за последица има барање излез. Арсо е целиот во болна папсаност и очај и го претставува *фаталистичкиот, статичен, пасивен* однос спрема светот. Акцијата на Глигор произлегува од неговиот гнев заради неправдата во светот и

неговата желба да се пресмета со него. Акцијата на Глигор ја подразбира борбата која се одвива и со зборови и со дејствие. Карактеристичен е неговиот однос спрема чуварот на затворот:

Глигор остро го пресече: - Кога ќе ги фрлам плочите тогај грабај, чакал несрекен. (...) што имам мое е! (...) Глигор крена рака. Јадра тешка тупаница се сруши на кревкото раме на чуварот.

За разлика од Глигор кој се пресметува со светот, Арсо се пресметува со себеси, зашто светот веќе не заслужува внимание.

Сè беше растргнато во него. Длабоко се надигнување незадоволството и презирот кон себеси, кон луѓето во овој проклет град (...) Ништо веќе не му остануваше. Ништо. Само штуриот епилог на еден толку убав сон што им даваше смисла на неговите деветнаесет години. (...) Овој подол свет што сега го огрева сонцето, не заслужува ни да плукнеш на него.

Ако за Глигор гордоста е во спротивставувањето на тиранијата, која најјасно доаѓа до израз во судскиот спор, за Арсо гордоста е во елиминација на животот и исполнување на заветот. Согледувајќи ја целосно состојбата и здраво проценувајќи ја реалноста, Глигор храбро и дрско се бори да ја докаже својата вистина и пред себе и пред судијата и пред меѓународните претставници, како што храбро се бори и за својот живот. Ваквиот, активистички однос спрема состојбата во којашто самиот се наоѓа, како и спрема општествената состојба, произлегува од неговото сфаќање на долгот спрема татковината и организацијата на која ѝ припаѓа. За него, само живиот човек може да ја оствари целта за која се бори, само живиот човек може да ѝ се оддолжи на својата татковина.

За Арсо, пак, само мртвиот херој е вистински херој. Тој е во полукошмарна состојба и се бори со самиот себе:

Но тие чесно ја исполнија својата обврска. И загинаа. А тој остана да го извалка нивното лице.

Во честите навраќања во минатото, Арсо се обвинува себеси. Освен вината што ја чувствува зашто не може да пронајде начин да се убие, тој наоѓа места за дополнително себеобвинување, преиспитувајќи го во мислите сопствениот живот. Во непрекинатите, измешани слики кои извираат од сеќавањето, тој се обвинува и за смртта на невиниот Емин, случајно погоден од атентаторскиот шрапнел. Папсан од безволие и очај, Арсо станува симбол на една апсурдна состојба од која излезот тешко се назира.

Дилемата како последица на различниот начин на сфаќањето на слободата.

Дилемата живот или смрт произлегува од крајно различните интерпретации на Арсо и на Глигор на еден ист поим – *слободаџија*. Засегнати од неправдата што ја доживува македонскиот народ, и Глигор и Арсо застапуваат иста идеја во решавањето на проблемот: преку терористички акции, по цена на сопствениот живот, да го свртат вниманието на меѓународната јавност и на тој начин да се изборат за независност на Македонија. Разликата во идеите се појавува по неуспешната акција, кога на преден план се поставува психолошкиот немир на Арсо, предизвикан од моралната дилема: зарем бегството од смртта или можноста да се биде на слобода не би било предавство во однос на оние што доброволно го дале животот како влог против тиранијата? Или – остварувањето на пресудата носи смрт, а бегството – слобода. Слободата, пак, од аспект на Арсо е предавство, живот без идеали, што повторно се изедначува со терминот смрт, само сега на духовен план. Вака размислува Арсо:

Тука Арсо сети како нешто му го потисна мозокот и во него се насобра болка и тага. Не го исполни својот долг. Се остави да го фатат и да го доведат овде за потсмев и забава. Арсо немаше сили да ги презре своите деветнаесет години за да помогне со своето жртвување да ја најде смислата на вистинската среќа.

За Глигор ваквата дилема не постои. Според него револуционерот се бори за својата идеја до крај, вклучувајќи ја и борбата за сопствениот живот кој потоа повторно ќе го вложи во идејата. Бегството од затворот, за Глигор е слобода која отвора алтернативи.

Болеста мошне го возбуждуваше. Сите планови што беше ги смислил последниве денови ќе паднат во вода само ако Арсо ги скине конците. Му беше потребен живиот Арсо. Мртвиот Арсо – тоа е само зло, глупост, непоправлива глупост. Само да дише, нека си лежи. Тој ќе работи под одарот...

Секогаш сум среќен кога ја избегнувам смртта. Тогаш сум горд дека сè уште дишам, дека сè уште сум жив.

Глигор ја гледа слободата како живот, додека Арсо гледа конечно ослободување во смртта. Во последниот миг, како и Мерсо во *Сиџранецот*, се јавува побуната против апсурдноста со желбата да остави трага на сидот од занданата:

Му дојде сепак, некоја чудна желба да остави трага во занданата. Со клинец неговата трепетлива рака ископа на сидот над одарот каде што лежеше реченица што почесто му светнуваше во мозокот: Тука згасна Арсо во летото илјада деветстотини и трето.

Самото контрастирање на ликовите Глигор и Арсо (активен наспроти пасивен принцип) упатува на можноста, на едно апстрактно ниво, тие да се разгледуваат како отелотворување на дилемата на револуционерот. На такво ниво романот претставува психолошки портрет на ликот на револуционер кој е принуден да избира меѓу две можности: животот или смртта.

Да се запамети:

Творештвото на Ѓорѓи Абаџиев му припаѓа на жанрот историска белетристика. Тој со романот *Пусијина* во овој вид проза внесува филозофски и психолошки елементи. Сликајќи ги дилемите на ликот револуционер, на конкретните историски настани им дава универзална смисла. Преку ликовите Арсо и Глигор, припадници на т.н. гемиџии, тој дава слика за човековото егзистирање во внатрешната пустина.

Задачи за натамошно проникнување:

1. Објасни го насловот на романот! Пронајди ја врската меѓу местото каде што се наоѓа затворот, самиот затвор и душевната состојба на Арсо!
2. Најди ги деловите во романот во кои се зборува за љубовта! Какви се разликите во ставовите на Арсо и Глигор спрема Ана и Смарагда и обиди се да ги поврзеш со нивните животни ставови?
3. Кој од ликовите сметаш дека правилно постапува? Чии животни ставови ти се поблиски? Образложи зошто!
4. Вистинскиот противник на ликот на револуционерот може да се идентификува во распнатоста меѓу она што „е“ и она што тој „мора да биде“. Ако таа распнатост може да се смета за една апсурдна состојба, пронајди ги точките каде што овој роман може да се толкува од аспект на филозофијата на апсурдот, почнувајќи од ропството како неприфатлива состојба за човекот!

ДИМИТАР СОЛЕВ

(1930–2002)



Димитар Солев е романиер и раскажувач. Неговиот творечки пат започнува во педесеттите години, време кога македонската книжевност е на раскрсница. Од една страна, под влијание на соц-реалистичката доктрина доминира реализмот, а од друга, под влијание на европскиот и на светскиот модернизам, македонските писатели настојуваат да го воведат естетскиот плурализам (користење на различни раскажувачки постапки, а пред сè на оние кои се практикуваат во европскиот модернизам). Еден од најгласните застапници на новото и модерното е токму Димитар Солев, чиј раскажувачки опус ќе се движи помеѓу реалистичкиот дух и нагласени модернистички техники.

Роден е во Скопје во 1930 година, каде што го завршува и Филозофскиот факултет. Неговиот професионален ангажман го профилира како сестран културен работник: бил директор на Македонската телевизија и на Народната и универзитетска библиотека, уредник на списанијата *Млада лиџераџура* и *Разглед*. Бил член на македонскиот ПЕН центар.

Неговата прва книга раскази *Окојнајши снегови* (1956), предизвикува вистински шок кај македонската критика. Оние што се залагаат за реализмот во уметноста, ѝ одрекуваат секаква вредност, додека новата генерација македонски критичари ја пречекува со воодушевување. Тема на книгата се окупацијата, страдањите на војната, страдањата на малите антихерои. Она што е ново во обработката на овие, веќе присутни теми, е тоа што тие се прикажуваат од еден внатрешен, личен, крајно-субјективен агол. Оваа постапка ќе биде развиена во романот *Под усвијеност* (1957). Иако граден врз документарна основа (група млади скоевци решаваат да го ликвидираат доушникот - историски оверлив настан), романот ги следи внатрешните доживувања на главните ликови, пред задачата што им претстои, во летната, вжарена, градска атмосфера, која соодветствува на нивната психичка напнатост. Димитар Солев е автор и на **расказите**: *По рекајта и сиропи неа* (1960),

Зима на слободаиѝа (1968), *Полжави* (1975), *Одумирање на државатиѝа* (1990) и др., како и на **романите**: *Краиѝкаѝа ѝролеѝ на Моно Самоников* (1963), *Дрен* (1980) и *Зора зад аѝолоѝи* (1984), *Мрѝва ѝочка* (1998) и др, и **драмски текстови**: *Паѝоѝи на сенкаѝа* (1968), *Мрѝва сѝража* (1969) и др.

ЗОРА ЗАД АГОЛОТ

Дејствието на романот се одвива во и околу просторот на кафеаната *Зора* како место во кое се собираат граѓаните на Скопје. Следејќи ја историјата на кафеаната, од нејзиното отворање до нејзиното рушење, раскажувачот ги следи судбините на мноштвото ликови, нејзини посетители, со сите нивни лични, семејни и професионални драми. Гостите се од различни профили: лекари, сликари, професори, келнери, студенти, молери, пензионери, шверцери, пропаднати поети. Предмет на интерес на романот се и меѓусебните односи на ликовите кои се протегаат од меѓусебна симпатија и наклонетост до меѓусебна нетрпеливост. Мноштвото прикажани судбини, дава широка и релјефна претстава за урбаното живеење, за атмосферата на Скопје и за менталитетот на скопјани, во периодот непосредно пред војната, по ослободувањето и сè до педесеттите години.

Раскажувачка постапка. Романот *Зора зад аѝолоѝи* го раскажува Цабланко Колиштрковски, син на Паѝка и Коле Колиштрк, пред ослободувањето сопственик, а потоа советник во кафеаната. Во почетокот на романот се вели:

Никој не измислува повеќе од што може животот. Јас не измислувам, јас само замислувам. А ова што ќе го кажам не е измислица, не е ни замисла, па дури ни домислување, туку само измрдана слика преку пукнатото огледало, што го составува мојов перископ, кој како набрана сурла се протега од балконов на *Зора* низ Зоолошката градина од градскиот парк.

Раскажувачот всушност, објаснува како настанал романот. На балконот над кафеаната тој поставува направа преку која може да ги следи, а потоа и да ги бележи, сите случувања поврзани со неа. Тој инсистира на фактот дека сè што содржи книгата е животен податок, односно дека ништо не е измислено. Не само зборовите на раскажувачот туку и самите просторно-временски координати (наведување на точни години и прецизна местоположба) упатува на можноста дека кафеаната навистина постоела. (Потврда на ваквиот факт доаѓа и од постарите жители на Скопје коишто ја паметат). Меѓутоа, животниот податок, виденото, не доаѓа

директно, туку поминува низ еден вид филтер, пукнатото огледало на перископот. Добиената слика не е верна на оригиналот, зашто како што забележува и самиот Цабланко таа е „измрдана“ од пукнатината на огледалото. Таа „измрдана слика“ упатува на фактот дека книжевноста, дури и кога е реалистична, не е огледало, копија, имитација на стварноста. Писателот не имитира, туку креира нова стварност која се протега на страниците на книгата. Фактицитетот, документарноста е почетен импулс врз кој се гради една авторска, значи субјективна, концепција за *драмата на човековата егзистенција во секојдневниот на животиот тек*, што е и основна тематска преокупација во романот на Солев.

Портретирање: Телескопот, направа преку која нештата се согледуваат, во романот прераснува во фигура која укажува и на начинот на градењето на ликовите. Оној што за нив раскажува тоа го прави од позиција на набљудувач од далечина, од страна и од дистанца. Ваквата негова позиција не овозможува да навлезе во свеста на ликовите, во нивните мисли и чувства. Затоа пак, забележува низа надворешни детали коишто на посреден начин упатуваат на карактерните, понекогаш анегдотски видени особини на ликот.

Кафеаната „Зора“. Кафеаната има точно определена местоположба. Таа е зад аголот, на улицата „Илинденска“, во близина на Зоолошката градина и градскиот парк. Таа има своја сопствена приказна, сместена во времето. И своја историја.

Историјата на кафеаната ја сугерира и општествената состојба во Македонија во еден исклучителен период: времето пред војната и она непосредно по неа, кога се случуваат крупни промени, се до педесеттите години. Промените во општеството се промени и во истакнувањето на фирмата на кафеаната:

Важно е за другите, намерници и странци, да се каже дека на фирмата, на истата винова боја од искривена ламарина, пишуваше: „Зора“ пред војната, „Изгрев“ во окупацијата и пак „Зора“ по ослободувањето.

Пред отворањето на наводниците имаше насликано платнен бинлак, а по затворањето на наводниците свинска глава и тие трајни симболи на угостителскиот занает стоеја на фирмата за сето време додека таа си го менуваше името, писмото и правописот. Пред војната се пишуваше како „Гостиона Н. Колиштроковича“ (со тврдо „ч“), за време окупацијата како „Гостилна на Н. Колиштрков“ (со „голем ер“ на крајот). А по ослободувањето кога татко ми Коле Колиштрк можеше да се напише како сака, веќе никако не пишуваше на фирмата, зашто со национализацијата сите сопственици станаа анонимни, а приватните дуќани се претворија во народни претпријатија. „Зора“ стана Хотелско угостителско народно претпријатие.

Меѓутоа, ваквите конкретни просторно - временски одредници се релативизираат со симболиката што таа ја носи. Нејзината присутност не е само зад аголот. Таа е зад липите, по улиците, ги пресретнува луѓето, влегува во нивните домови, сирка во нивните умови, во нивната душа. Таа не дозволува да биде лоцирана. Таа е насекаде и сè е во неа.

Ликови: Кафеанскиот простор е исполнет со галерија ликови со нивните лични, семејни и професионални проблеми. На тој начин Солев, во темата на современоста го бара секојдневниот живот и богатството на малите човечки радости, наспроти товарот на страдањата.

Преку животната сторија на **Коле Колиштрк**, сопственик, а потоа советник во кафеаната, и неговиот однос спрема семејството, се претставени типични семејни односи за македонската средина. Дека станува збор за колективна одлика на македонското семејство сведочи и изјавата на раскажувачот (синот на Коле), дека Колиштркови потекнува од „клунот на Силјан Штркот“. Деспотски настроен и себичен, тој несвесно ги потценува и ги понижува другите членови на своето семејство. Опседнат со себе, за него жената постои заради исполнување на неговите желби и барања, а синот, кој му го обезбедува поколението, не го ни забележува. Семејните односи, како слика на дејствувањето на малограѓанските норми, се пресудни и во животот на докторот (педијатар) **Мувкос**. Имено, „дефектот“ на нивниот единец, „срамна“ состојба која треба да се прикрие, придонесува за моралниот пад на семејството. Така, наспроти новото, засведочено во новата фирма на кафеаната и декларирано со новиот општествен поредок, дадени се старите, закостенети и тешко-изменливи, непишани малограѓански норми што раководат со судбината на луѓето.

Во галеријата женски ликови се издвојуваат: **Паца Колиштркова**, **Вида** и **Доста Стојковска**. Нивните лични судбини, што како по правило, се страдалнички, ги разоткриваат брачните односи во кои жената е обесправена и потчинета на мажот (Паца - Коле), социјалната неправда (Вида) и моралниот пад на жената изразен преку напуштањето на сопственото дете (Доста).

Над туѓата несреќа. Главната идејна нишка на романот најлесно може да се согледа преку сторијата за **Дукле Тупара** и **Ицко Старавера**. Дукле е чесен човек, син на загинат партизански илегалец кого мајката го напушта, а самиот работи како стоваришен раководител и станува секојдневен гостин во кафеаната. Трошејќи ја платата на чествоње на сите гости во кафеаната, тој посегнува и по општествените пари. Набргу е откриен и е предаден на суд. Неговиот иследник, Ицко, се залага Дукле строго да биде казнет, така што, тој е осуден. Додека Дукле ја издржува

казната, Ицко станува директор на едно претпријатие и ја повторува грешката на Дукле. На денот кога едниот излегува од затвор другиот влегува. Сите во „Зора“ бликаат од задоволство, зашто според нив, правдата конечно го стасува и иследникот. На таквата реакција на постојаните гости на кафеаната, Дукле доаѓа до следнава констатација:

Сите ние сме исти лепешки, секој на себе си мириса, а дури кога ќе им засмрдиме на другите, креваме глас на чистота и го бараме законот на помош. Законот не ни треба да се одбраниме од себеси, туку од другите. Другите се лепешки, ние не сме ни брбушки. Ние сме си чисти како јагнешки цревца, бели од мајчино млеко и кривки пред цврстата пача. И што бараат сега овие постојани и здодевни гости на Зора? Што очекуваат од него? Да му се ситат на новиот осуденик како што му се сителе досега нему? И тоа заедно со него. И зошто сите што се сити од слободата, да им се ситат на оние, што се ситнеж за законот? Таа правда, колку и да е правда спрема кривдата, нема да ја видат од него.

Ликувањето, ситењето над туѓата грешка и несреќа во името на правдата е еден од мотивите спроти кој е насочена критиката на Солев. Солев ја критикува човечката слабост, карактеристична за народот во нашето поднебје, да се интересира и да се сити врз поразот на човекот, а не да ја негува неговата победа. Против ваквата човечка тенденција застанува Дукле со зборовите: „Сакате да му се ситам на Ицко Старавера сега, како што порано сте ми се сителе мене со него? Ама, не!“.

Хумористично-ироничен стил. *Зора зад аџолоџи* е роман – хроника на човечките слабости и доблести. Слабостите се оние поприсутните, а доблестите како да се тука само за да го истакнат недостатокот. На тие слабости, Солев им приоѓа со хумор, кој честопати поминува во иронија, а напати и во гротеска.

(...) се здоби со статус на половина човек, то ест на човек неспособен за физичка работа, па според тоа е упатен на интелектуална (...)

Но таа иронија е добронамерна, зашто и кога ги исмејува човечките пороци тоа го прави со симпатија, без да го понижи човекот.

Прашања и задачи:

1. Опиши ја улогата што ја има кафеаната во раскажувачката структура на романот!
2. Кој е раскажувачот на романот и каква е функцијата на перископот во раскажувањето?
3. Обиди се да ги споредиш авлијата од романот *Проклејта авлија* на Иво Андриќ и од кафеаната „Зора“, како места (микро-космоси) кои ги обединуваат ликовите од романот!
4. Какви се женските ликови во романот? Дали можеш да одредиш некоја заедничка карактеристика за сите нив?
5. Која од животните стории на ликовите во романот ти е најинтересна? Зошто?
6. Анализирај го начинот на кој раскажувачот ги соопштува информациите за ликот кој си го одбрал! Воочи ја неговата позиција во однос на ликот!

За натамошно проникнување:

Прифаќањето на соц-реалистичката доктрина (*Село зад седумте јасени*) наспроти процесот на усвојувањето на модерните раскажувачки постапки (само неколку години од востановувањето на современиот македонски роман), придонесоа да се развие силна полемика околу прашањето „за“ и „против“ реализмот. Таа полемика се одвиваше на страниците на списанијата *Разглед* и *Современост*, а Димитар Солев беше најгласниот во поддржувањето на модернизмот. Своите ставови во однос на прозата ги изнесе во статијата „Проблемите на прозата“ (1953), а во однос на реализмот во „Време и израз“ (1955).

„Проблемите на прозата“. Временската дистанца од 1946 година до оваа, 1953 година е навистина мала за нашиот писател, иако е уште помала за нашата литература; но тој период, за наши услови, има значење на децении. Во таа смисла значење – што ние растеме речиси секојдневно, можеби не толку видливо во нашите остварувања колку во смисловното проникнување на она што е остварено. (...)

Но нашата проза – површно импресионистичка во сликата, грубо дидактична во идејата – не ретко остава впечаток дека е повеќе идејна одошто уметничка. За парадокс, минусот се чини не само во тоа што е идејна, туку што е упростоено идејна и неубедливо уметничка. На кого може да влијае „Обврска“ од Борис Бојациски?

Потребно е: не со таа идејност, не со таа импресија, не со таа тенденција, не со тој „светоглед“ – да се сее животот сè додека од него не остане ништо живо туку – да се доаѓа, дури и да се израснува до нив, низ сложената материја на животот.

Се чини дека од истите причини доаѓа и до она сведување на човекот на обична марионетка, со која потем – јасно – лесно се манипулира. Нашите прозаисти ги прават своите херои во прилична мера наивни. Нивната конвенционална конструкција може – навистина – добро да послужи како методолошки реквизит во предавање по формална логика и идеологија; но испитот на животната логика не може да го издржи.

„Време, израз“: Најголем парадокс, меѓутоа, се содржи во теоретското инсистирање на реалистичноста. Зашто, ништо не е поавтентично од барањето уметничкиот збор да биде вистинит во животна смисла; тој е тоа, всушност, аксиомски.

Но е потребно да се размисли, и да се размислува, за тоа - што е тоа реалистичност? (...)

Барањето и остварувањето на новото, речено во парадокс, неизбежно се одвива во смисла на така сфатената реалистичност. Зашто, секое стагнирање на творечкиот збор е задоволување со она реалистичното што веќе е остварено, па спрема тоа не е повеќе ни реалистично како што е креативно. Што би се рекло: животот тече понатаму, а мошне безобзирно ги пази вредностите што не согледуваат дека секогаш повторно мораат да се афирмираат.

Размисли и одговори! _____

За каков реализам се залага Димитар Солев? Дали модерната книжевност може да биде реалистичка? Во која смисла?

ПЕТРЕ М. АНДРЕЕВСКИ

(роден 1934 - 2006)



Петре М. Андреевски се вбројува меѓу најдаровитите, а воедно и најпопуларните македонски поети и раскажувачи. Неговите приказни се честопати необични и чудно испреплетени, но во особеноста на својата упатеност кон читателот, раскрилуваат еден познат и близок свет, што го препознаваме како ехо на дамнешни, напасти, темни кажувања.

Андреевски е роден во с. Слоештица, Демир Хисар, каде што го завршува основното образование. Доживувањето на селото и на усноста (фолклорноста) на руралната заедница ќе ги понесе со себе како проживеано искуство во натамошното откривање и писателско познание на светот. Гимназија завршил во Битола, а студирал на Филозофскиот факултет во Скопје. Работел како уредник во Македонската телевизија, а го уредувал и списанието *Разгледи*. Бил член на МАНУ и на Македонскиот ПЕН центар.

Пишувал поезија, раскази, романи, драми и филмски сценарија. Ги објавил **поетските книги**: *Јазли* (1960), *И на небо и на земја* (1962), *Дениција* (1968), *Дални наковални* (1971), *Пофалби и џојлаки* (1975), *Вечна кука* (1987) и *Лакримариј* (1999), книгите **раскази**: *Седмиот ден* (1964), *Неверни години* (1974) и *Сити лица на смртта* (1994), **романите**: *Пиреј* (1980), *Скакулци* (1983), *Небеска Тимјановна* (1988), *Последните селани* (1997), *Тунел* (2002), **драми**: „Време за пеење“ и „Богунемиле“ (во: *Драми*, 1984). За своето поетско и прозно творештво ги добил наградите: 11 Октомври, Браќа Миладиновци (двократен), Рациново признание и Стале Попов (двократен).

МИТСКИ ПРИКАЗНИ И ВИСТИНСКИ ГРОВОВИ

Романот *Пиреј* го тематизира периодот на Првата светска војна и во таа смисла претставува историски роман. Всушност, со овој свој прв роман Петре М.

Андреевски создава специфичен вид *македонски историски роман*, чија јатка ја чини усното предание на заедницата.

Композиција на романот. Сопружничките исповести на Јон и на Велика го чинат врамениот текст на романот. Во контекстот на романескната рамка (погребот на Велика) – овие кажувања се поставени како (усно) предание за судбината на заедницата во периодот на Првата светска војна што му се пренесува на следното поколение (Роден). Ваквата композиција го поставува и проблемот на раскажувачот на романот.

Рамковна повест - прикажано дејство: Колона од мажи и жени го изнесува од селото Великиното тело, движејќи се низ полињата кон гробиштата. Во колоната еден до друг, чекорат Дуко Вендија и Роден Мегленоски. Од нивните, најнапред, „необврзни“ реплики, помеѓу кои се преплетуваат и оние на неименуваните селани, ќе се развие разговор за Велика, покојницата, мајката Роденова, за чиј живот со констатацијата, „Мајка ми цел живот беше добра,... но за татко ми никогаш не сакаше да зборува“, Роден ни открива дека многу нешта му останале непознати.

Разговорот на луѓето во колоната од различни аспекти го отсликува времето во кое се одвива дејството. Жените констатираат дека е убав пролетен ден (со „женската“ тема колективно се портретираат жените), а мажите ја коментираат политичката ситуација и сопствената мака поради наметнатите им давачки (посочена е и „машката“ тема).

Присуството на вооружените бугарски војници, сведочи за времето на бугарската окупација, кое дури во однос на времето на врамената повест (Првата светска војна) може поблиску да се одреди како време во текот на Втората светска војна. Историски датуми никаде не се посочуваат. Времето кое ги дели рамковната од врамената повест, е времето на Роденовиот живот (што го дознаваме на крајот од романот), кое еднакво не е точно одредено. Станува збор за возрасен човек, роден по завршувањето на Првата светска војна, кој живее во „градот“ и кој во селото доаѓа на погребот на својата мајка. Мотивот на враќањето во селото, потрагата по неговата повест, е инаку чест мотив во прозата на Андреевски (*Седмиот ден, Неверни години*).

Рамковното дејство, пред сè, разговорот кој ќе се развие помеѓу Дуко Вендија и Роден Мегленоски и особено прашањето кое Роден му го поставува во обидот да ја сфати (чуе) судбината на своите и по смртта „скарани“ родители, ќе послужи како „повод“ во развивањето на врамените исповести на Велика и на Јон.

Сето врамено раскажување, се јавува како одговор на прашањето: зошто Велика никогаш на Роден не му говори за неговиот татко. ниту пак во гробот сака

да ѝ се измешаат коските со неговите. За ваквата смисла на конечното разидување на сопругниците, во врамената повест, што самите ја раскажуваат нема ниту збор. Оваа конечна смисла - потврдена од сета заедница (Уља Мегленоска, Дуко Вендија, останатите селани кои не го спомнуваат Јоновото име), пред светоста на гробот и погребувањето – се јавува како рамковна пропозиција која посочува од кое конечно стојалиште треба да се „чита“ враменото кажување. Сведувањето на значењата на двогласното сопругничко *йредание*, чиј исход е конечното разидување на сопругниците, е задача што му се доверува на Роден (следното поколение). Читателот е поставен веднаш до Родена, токму „зад неговите плеќи“ во задачата на одгатнувањето на она што во соочените исповести (машката наспрема женската) има доведено до расколот во заедницата: *семејсѝвойѝо* и *оѝиѝсѝсѝвойѝо*.

Враменото раскажување е двогласна исповед што ја чинат дваесет и осум одломки, од кои четиринаесет ја чинат Јоновата и четиринаесет Великината приказна, и кои се јавуваат наизменично, *налик* на огласувањето во епистоларниот роман (роман во писма). Меѓутоа, односот во кој стојат овие наизменични кажувања е поинаков од оној во преписката, а и се менува во однос на дејството што го прикажува. Во таа смисла, целата композиција е можно да се согледа во рамки на три различно воспоставени односи. И тоа:

1. Одломките се надоврзуваат една на друга во *хронолошки след на единсѝвеноѝо дејсѝво на изгѝрабба на заедничкиоѝ соѝпругнички живоѝ*. (Одломки: Јон 1,3,5 и Велика 2,4,6)

2. Одломките се надоврзуваат една на друга покривајќи го *симулираноѝо време на две различни дејсѝва на одвоениоѝ соѝпругнички живоѝ*. Јоновата приказна ги следи случувањата на фронтот, а Великината во опустошеното село без мажи. (Одломки: Јон 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21 и Велика 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22)

3. Одломките одново се надоврзуваат една на друга во *хронолошки след на единсѝвеноѝо дејсѝво на расчинувањеѝо на заедничкиоѝ живоѝ*, при што, раскажувачкото двогласие конечно се реализира во две различни *йриказни*. (Одломки: Јон 23, 25, 27 и Велика 24, 26, 28)

Јон и Велика, или за митското наспрема историското опстојување: Противставеноста на жената и на мажот во патријархалната заедница на Македонците, пред почетокот на Првата светска војна, е прикажана како противставеност на збиднувањата во темпорално поинакви светови – митското и историското. Велика опстојува во ритамот на митското време на фолклорната (уснокултурна) заедница, а Јон е распнат помеѓу него и помеѓу историското време во кое војува под туѓо знаме и под бремето на „епската (јуначка) машкост“. Јоновата повест, имено,

започнува со повеста за неговиот татко, кој секогаш е отсутен и кој не поднесува слабост и неумеење, ниту пак, болест. Како дете, Јон еднаш си допушта да признае дека нешто не умее. Поради тоа добива шлаканица и ќе биде јавно посрамотен пред целото село. Татко му ќе сака да го продаде на Циганите. Потоа, кога мајка му ќе се разболи, татко му се враќа од туѓина, болната им ја враќа на нејзините роднини, кај нив да умре, а децата, Јон и Мирче, ги дава во манастир. Јон потоа сиот живот ги памети овие поуки за срамот на слабоста (за разлика од брат му Мирче). Грижата за децата во манастирот потоа ја презема отец Висарион. Тој ќе ги учи „на книгата“, и под неговата закрила извесно време тие се спокојни, сè до онаа ноќ, кога доаѓаат комитите, ќе го заколат отец Висарион, а Јона ќе го натераат од мртвото тело да го извлече крвавиот нож. Јон е принуден да стане „соучесник“ во убиството на човекот, кој откако татко им ги напушти, му беше како татко.

– Ние двајцата убивме еден доушник, рече војводата, поземајќи го ножот, и сега и ти можеш да дојдеш со нас. Подобра да дојдеш отколку да останеш, ми вели и го брише ножот од мантијата на отец Висарион. (Јон 1:21)

Другите го одбираат за себе, и во нокта, и Јон тргнува в планина со нив. *Почейокојѝ на Јоновайѝа исѝовед е ѝриказна за неѝовиоѝ ѝајѝко и за „очеубисѝ-војѝо“. Великинаѝа ѝриказна, ѝак, зајѝочнува со Јон. Тоа се ѝочейѝоциѝе кои ѝи одредувааѝ нивниѝе судбини. Кога Јон ќе реши дека е време да слезе од планините в село, за да се ожени и добие деца, интересен е начинот на кој тој „одлучува“. Не ги напушта комитите. На тоа изгледа нема право. Неговата „одлука“ повеќе личи на земање „отсуство“:*

„Со комитите одев и не одев. Одиш, колеш и чекаш да те заколат. Пред женењето слегов в село.

– Пушката е со мене, им реков, а јас сум пак, со вас. Пушката никому не му родила дете, реков.

И така, се разбравме.“ (Јон 2: 40)

За време на мирновременското „отсуство“, што Јон ќе го избори за себе, почнува повеста на сопружничкиот живот. *Време на ѝлодносѝ и на брачна слога во руралната заедница. Раѓаат деца и ја обработуваат земјата. Ќе изродат пет деца и ќе оплородат нови ниви, претходно испустени. И тогаш, една ноќ, во очи Првата светска војна, ќе им затропаат на вратата и ќе го однесат Јон. Овојпат ќе се најде во редовите на српската војска.*

Може да се рече дека Јон и оди, и не оди со Србите. Но за тоа време ќе му мине животот. Ќе ги прегроми фронтите и апсурдот на бесмисленото војникување на сцената на историските случувања што не ги разбира, а за цели што не ги познава, ниту пак, се негови - сето време полагајќи надеж во Велика на која ѝ ги остави и децата и домот. За тоа време Велика се бори со архејскиот лик на војната: гладот, студот, болестите, смртта на децата.

На Јоновата, тематизирана „машка“ приказна за трагикомичната изгубеност и дезориентираност во светот на историските случувања (умножена во ликовите на неговите соселани кои на фронтот „се на сите страни и еден против друг“), спротивставена ѝ е Великината, „женска“ приказна, што се одвива во цикликата на сеетењето и ртењето, раѓањето и смртта, и нивната вечна повторливост. Во трагичниот исчекор кон историското дејствување Јон засекогаш ќе се загуби себеси и своите, и никогаш повеќе не ќе успее да им се врати. Сознанието за смртта на неговите деца (дури тој војуваше ниту самиот знаејќи за кого и зошто), е моментот што ја означува кризата во развивањето на Јоновиот лик:

„– Кај се децата, прашува Јон и гледа кон скалите од кај што слегов.
– Е кај се де, вела, не знам како да му кажам.
– Кај се децата, вика Јон и гласот му се истанчува.
– Ами немале ангел да ги чува, вела, и си ги собирам рацете од рамената негови.
– Јас ги оставив со тебе, вели, а не со ангели.
– Болест, Јоне, голема болест фати, вела, немаше кај да ги скријам. Од господ ништо не се крие, вела.
– Кој господ, бамити господот, вели, јас сум сега господ, вели и се наддава кон мене...
И човекот, часот, побеле во косата. Некој укруп му застапа во градите, укруп и мене ми застапа за него. Господе, како можеше толку наеднаш да го оветви Јон во лицето. Побеле, ко да го наврна снег, ко да му падна сињак на косата. Така, дури стоеше пред мене. И после и очите му пропаднаа, му ги снела. И нозете му се истанчија, му се затресоа и го испуштија човекот озгора. На земја го испуштија неговите нозе. Јона, човекот мој.“ (Велика: 214)

Кога следниот ден ќе се крене на нозе, Јон е друг човек. Поинаков е спрема Велика, спрема своите во селото, но и спрема српската управа која е воведена по „растурањето на фронтот“. Однаш му е многу важно на сите во селото да им покаже како е тој „свој“ со победниците (Србите), со кои заедно војувал. Но затоа почнува спрема некогаш своите во селото да настапува од позиција на сила која го

демонстрира неговото победничко чувство на надмоќ. Во неговиот говор сè поприсутни се пцостите. Се опива со српските жандари, ги води дома заповедајќи ѝ на Велика, со нив врви по куќите на селаните помагајќи ѝ на српската административна служба во „посрбувањето“ на имињата на населението. Прекорите на соселаните и конфликтот, по тој повод, со Дуко Вендија, неговиот најдобар пријател и девер, не му значат ништо. Поточно, не ги разбира. Не сака да ги разбере затоа што му е потребно да верува дека неговото војување во српската војска имало смисла за да може од таквото стојалиште да ѝ ја префрли на Велика смртта на децата: „Мене не ми умреа, тебе ти умреа“.

Велика, пак, го отелотворува митскиот и социјален лик на жената, која интегритетот на сопственото битие го црпи од својата биолошка предодреденост за раѓање, но и од вкоренетоста во продолжената мајчинска грижа што е основен извор на човечката општественост. Мајката е таа која го воспитува културното битие на својата рожба, во говорот и во љубовта. Великоста на Велика не произлегува само од биолошкото „таинство“ на женското битие кое во сопствената телесност е пронижано со знаењето за цикликата на животот и смртта, ниту пак е докрај содржана во нејзината снажна телесност на архетипска родилка со духовна снага што израснува на тлото на нејзината биолошка улога и го афирмира вечното обновување, цикликата на животот. Таа улога во овој роман пред сè е остварена во улогата на чуварка на автентичните културни вредности. Нејзиниот лик е умножен во ликовите на другите жени кои со децата остануваат во селото. Додека нивните мажи се борат во различните војски и запаѓаат во гротескни ситуации, каква што е на пример, сцената на кавгата помеѓу роднините на фронтот, од кои едниот ги брани „своите“ Бугари, а другиот, „своите“ Срби, или, пак, таа во која Јон го заробува („на мочање“) својот брат Мирче, кој се наоѓа во редовите на бугарската војска, значи, во времето кое ја испишува историјата на туѓите војувања, во кои нивните мажи се губат себеси, на женските ликови им е наменета улогата на грижата за децата и одржувањето на општествениот континуитет на заедницата. *Поради нејзината вкоренетост во автентичната усност на заедницата, во бајалките, ѝрисијивните песни и ѝшажаленките, во фолклорниот јазик кој не ѝошпаѓа под влијанието на ѝуѓата лексика (и ѝуѓата идеологија), во светиот на Андреевски, на жената, Велика, во социјалниот лик на мајка, ѝ ѝрийѓа ѝравошо на ѝрене-сувањето на ѝреданието. Роден Мегленовски е нејзино дете, кое се раѓа во оној миг, кога во опиеност и несвестие, умира Јон. Велика никогаш на Родена не му имала говорено за татко му. Нејзината последна, чиноејствена реч ќе се чуе (од устата на другите) на нејзиниот погреб. Преданието, впрочем, секогаш се случува во ѝосветено (обредно) време. Бескрајното трпение на Велика, која во текот на*

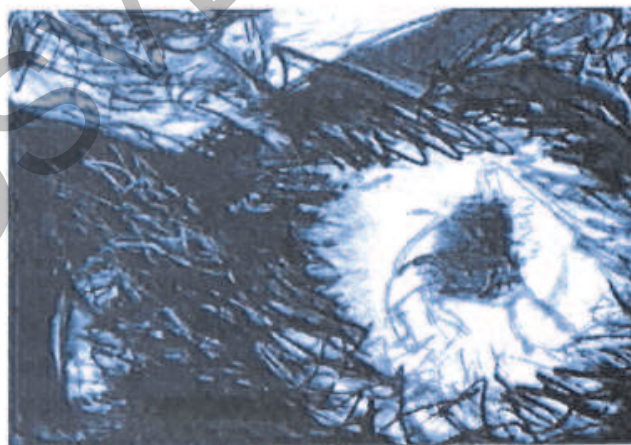
животот никогаш не му пререче на Јон, ѝ ја дава моралната сила, а ѝ го обезбедува и одобрувањето на заедницата, на обреден начин, „за вечност“ да се раздели од Јон, во смртта, изрекувајќи ја својата конечна осуда над него.

Ликот на мудрецот. Не можејќи да биде херој во услови на испишување на туѓата историја, **Дуко Вендија** не одбира да биде ниту анти-херој. Останува свој останувајќи во селото со жените и децата. Тој е единствен што на Јон отворено му ја префрла неговата „продадена душа“ (1982:241) – поради што и ќе се истепеат, исто како што се искараа кога Јон му дојде дома со српските жандари да му го менува името. Не е случајно што на Вендија му е доделена улогата на раскажувач, како што не е случајно ниту тоа дека токму тој го наследува (во прстенестата рамка на романот) правото на Лазор Ночевски, на изрекување на народната мудрост како „знаење на сите“, односно, *правошо на обликување на преданието* спрема автентичните вредности на заедницата, втемелени во гласот на нејзината усност, „јазикот на сите“. Наспроти ова знаење, е поставено тајното, посветено, магиско знаење на **Маса Кулмоска**, а во согласност со митското доживување на вечната повторливост. Нејзината исцелителска моќ се состои во исцелувањето на „митскиот почеток“, *првајшо* причина на болеста, а го поседува и знаењето на низа превентивни магиски, имитативни и други практики за заштита од уроци и слично. Нејзиното знаење напати се граничи и со крајно безумие, па во моќта која ја има над селото, Андреевски ја слика и трагикомиката на селската одбрана пред чумата и другите неволји што ги носи невремето.

Бришење на трагите на „запишувачот“. Овој историски роман е уснопоетички структуриран како *предание*. Раскажувачката структура е изведена така што го подражава синцирот (преносот) на преданието. Секој следен (рас)кажувач, се повикува на кажувањето на претходните кажувачи, пренесувајќи им ја ним одговорноста за кажаното. Рамковниот раскажувач во трето лице, така, го запишува само она што го слуша. Ликовите, речиси драмски, самите се огласуваат стапувајќи во светот на романот. Коментарите на овој раскажувач се сведени на минимум. Оттаму, тој не дава ниту основни општи податоци за времето, односно годината на настанот, ниту пак го именува селото. Натаму, одговорноста за раскажувањето му е доделена на Дуко Вендија, кој и самиот директно го пренесува раскажувањето на Јон и Велика во прво лице, онака „како што го чул“. Тој однос на *придружување* на кажувачите во синцирот на преносот/преданието, (а не на нивното подредување под авторски раскажувач), најдобро го посочува самиот Дуко Вендија:

„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“.

Овој пренос за одговорноста на исказот, и самите Јон и Велика го спроведуваат понатаму, пренесувајќи го обајцата на исказите на истиот лик во нивните кажувања, **Лазар Ночевски**. Имено, обајцата своите кажувања ги срамнуваат во однос на мудрите изреки, односно, на поговорките на Лазор Ночески, по кои никогаш не посегнуваат директно, без загради, туку секогаш нагласувајќи: „велеше Лазор Ночевски“. Во знаењето на овој селски мудрец, односно во срамнувањето на нивното кажување со смислата на народната мудрост – тие ја оправдуваат релевантноста на нивното кажување. Имено, преданието секогаш се легитимира по пат на консензус, а не по пат на авторски потпис или глас. Овој роман на Андреевски ја подражава постапката на преданието создавајќи специфична структура на историски роман, што слободно можеме да го наречеме – *македонски историски роман*. Неговата јатка ја чини усното сведоштво на уснокултурната заедница и се огласува наспроти туѓото писмо на другите, кои на оваа заедница во дадениот период ѝ ја испишувале историјата.



Слика од Глигор Чемерски по мотиви од поезијата на Петре М. Андреевски

Да се запомни:

Со романот *Пиреј*, Петре М. Андреевски создава специфичен жанр на уснојоеџички историски роман во македонската литература. Поединечното сведоштво за времето на Првата светска војна е легитимирано во приказот на синџирот на преданието и во општиот консензус на заедницата при изведбата на преданието во посветеното (обредно) време на погребувањето.

Прашања и задачи:

1. Во Јоновата одбрана на неговата „епска машкост“ на Јон му е спротивставен ликот на неговиот брат Мирче, кој во даден миг се соочува со својата „машка немоќ“ и ја открива. Проследи ја од аспект на нивниот различен избор во овој поглед трагичната судбина на секој од браќата!
2. Согледајте ја низ посочување на прикажани примери колективната судбина на Македонците во редовите на спротивставените војски во текот на Првата светска војна!
3. Размисли дали постои противречност во сопружничката покорност на Велика во текот на сопружничкиот живот, нејзиниот децениски молк пред Роден во однос на неговиот татко и нејзината одлука „за вечноста“ да ја огласи својата осуда на неговите избори.
4. Размисли дали и каква разлика постои во поглед на знаењето што го поседуваат Лазор Ночевски и Дуко Вендија и знаењето на Маса Кулмоска? Притоа согледај како се поставени другите членови на заедницата во однос на овие знаења!
5. Напиши текст во кој ќе го претставиш ликот што ти оставил најсилен впечаток во овој роман!
6. Протолкувај ја симболиката на насловот на романот!

За натамошно истражување:

1. Спореди го ликот на Велика со ликот на Небеска Тимјановна од истоимениот роман, во којшто женскиот лик еднакво се јавува како субјект на историското предание на заедницата, но овојпат во историскиот контекст на Втората светска војна.
2. Спореди ја постапката на раскажување „според чуеното“ во романот *Пиреј* на Андреевски со нејзината „претходница“ во расказот *Прошеда* на Рајко Жинзифов. Така ќе ја воочиш генезата на македонското сведошно/историско раскажувачко писмо!

ЖИВКО ЧИНГО

(1935–1987)



Книжевното дело на Живко Чинго го прикажува времето по Втората светска војна, кога во Македонија настануваат крупни општествени промени и кога марксистичката идеологија навлегува во сите пори на општествениот и на приватниот живот. Чинго пишува за обичниот човек, човекот од народот, кој не е подготвен за новите случувања и којшто во процесот на тие промени се чувствува отуѓено. Конфликтите се предизвикани од глупоста и од ограниченоста на гласноговорниците на новото. Во сферата на егзистенцијалното, делото на Чинго го поставува проблемот на човековата слобода и на човековата етичност. Во судирите помеѓу поединецот и општеството Чинго прикажува неприлагодени, трагични ликови. Но прозата на Чинго не е песимистичка. Преку суптилниот хумор, иронијата и гротеската тој се потсмева со власта, со општествените и со моралните деформации на времето со цел од светот да создаде посоодветно место за живеење.

Роден е во село Велгошти, Охридско во 1935, каде го започнува своето школување, продолжувајќи го во Охрид и во Скопје. По завршувањето на



Инсерт од филмот „Татко“
работен според мотиви од истоимениот
расказ на Живко Чинго

Филолошкиот факултет во Скопје, одредено време работи како гимназиски професор во Охрид. По преселувањето во Скопје, работи во весниците „Студентски збор“, „Млад борец“, потоа во РТС, во Центарот за политички студии, во Републичкиот комитет за култура. Бил советник во Министерството за култура и директор на Македонскиот народен театар. Добитник е на највисоките македонски и југословенски награди. Преведуван е на албански, француски, хрватски, унгарски,

германски, полски, руски, словенечки и српски јазик. Умира во 1987 година, оставајќи зад себе богато и значајно литературно дело. Автор е на **збирките раскази**: *Пасквелија* (1962), *Нова Пасквелија* (1965), *Семејството Оџулинови* (1965); **романите**: *Сребрениите снегови* (1966), *Големата вода* (1971), *Ал и Бабаџан* (1989); и **драмите**: *Четири прекрасни годишни времиња*, *Образов*, *Сураи*, *Работници*, *Под оворено небо*, *Кенџуров скок*.

ГОЛЕМАТА ВОДА

По војната, во еден дом за сираци, сместен е малечкиот Лем. Правилата во домот, создадени од управникот Аритон Јаковлески и помошник-управникот Оливера Стрезоска, се редот и дисциплината, подредени на правилната политичка наобразба и стремежот кон општото добро. Тие правила одговорните во домот ги поставуваат на највисоката скала од животните вредности и стануваат поважни од сè, па дури и од животите на децата.

Нашиот строј, сигурно, нашиот строј беше нешто најсвето. (...) Тешко на тие што забораваа на редот, тешко на тие што не знаеја да стојат во стројот. Да можеше човек уште од првиот час да се привикне на такво нешто: едноставно требаше да се биде само малку глуп и лицемерен, тогаш сигурно полесно ќе дојдеш до подобра карактеристика и сè што следуваше со тоа парче хартија. Хартија, глава, крв. Животот.

Децата во домот не можат, а да не реагираат на таквата состојба. Не можејќи да го прифатат домскиот ред, Лем и Кејтен, главните ликови во романот, создаваат свој свет, свет на детската имагинација и фантазија, именуван како Сентерленовиот рид. До тоа место се стасува преку Големата вода.

Никогаш не се изгуби сликата за *Големата вода*. Со неа копнежливата желба за *Сентерленовиот рид* како да добиваше реална смисла, како да беше можен, остварлив на некој начин овој чудесен, волшебен сон. *Големата вода* е недофатлива, таа мора да е во срцето на човекот. Во неговиот сон. Проклет да бидам, за цело време додека бевме во домот јас и не си споменувам дека некогаш нешто друго сум барал од животот.

За Лем и за Кејтен единствен излез од сивилото на домското секојдневие е сонот да стасаат до Сентерленовиот рид, како симболично место на вистинската

слобода. Остварувањето на тој сон е во спротивност со „затворските“ правила на домот. За да го освојат мораат да го поминат високиот, непробоен домски сид и да ја издржат строгата казна. Романот ја прикажува борбата на децата за својот сон со догматските правила на возрасните.

Светот на децата и светот на возрасните. Светот на возрасните, оние кои управуваат со домот, е уреден по принципот „општо добро“ и „позитивен стремеж“. Тој подразбира лишување од сето она што е личен афинитет, лична желба и креација. Одредувањето на целта на животот како „изградба на редот и на општото добро“ (идеал што е во согласност со идеологијата на колективизацијата во времето по војната) се наметнува на децата, при што кој било друг стремеж се оценува како нешто што е недостойно, понижувачко, нешто што мора да биде санкционирано, казнето. Светот на децата, пак, интуитивно, не го прифаќа светот на возрасните. Светот на децата ги воведува категориите фантазија, сон и креација како личен чин, како симболи на вистинската слобода.

Ликови. Поделбата – свет на возрасни и свет на деца се манифестира и во поделбата (типологијата) на ликовите. Во романот јасно се издвојуваат две групи ликови: **деца (Лем, Кејтен) и возрасни (Оливера С., Аритон Ј.)**. Категориите возрасни/деца немаат старосна граница, туку се структури што воспоставуваат два различни погледи на свет. Токму затоа во категоријата деца ќе ги сместиме и возрасните, како на пр. Трифун Трифуновски, таткото Лентеноски, а некои деца во категоријата возрасни. (Уочи: „рефератот“ на детето Методија Гришкоски по повод „карактеристиките“ се служи со вокабуларот (речникот) на возрасните, со што и го прифаќа нивниот поглед на свет.)

Само да ги видеете тие што имаа најдобра карактеристика! Проклет да бидам, тие кога ќе беа редари, дежурни, немаше тогаш пострашно место во домот. О, боже, како се убиваа пред управата, пред воспитувачите, како бесрамно лажеа, како подло измислуваа, поткажуваа. Тоа чинам најмногу нè гонеше од тоа место, тоа предавство.

Во описот на ликот на Оливера Стрезоска, физичкиот изглед е изоставен. За тоа како таа изгледа дознаваме посредно, преку исказите на детето Лем. Според него, во неа нема ништо женско и нежно што навестува „машка“ сила и цврстина, која пак најмногу доаѓа до израз во спроведувањето на акциите. Упорноста на нејзината волја се согледува во нејзиниот војнички однос. Таа секогаш е „закопчана, цврста, во редот, во стројот“. Комбинацијата на цврстата волја и на силниот карактер

придонесуваат нејзините акции да се оценат како значајни, односно да се констатира дека со „сигурност ќе остане во историјата на домот“. Содржината на акциите, пак, кои најдобро можат да се согледаат преку случајот црвените крос гаќички и бојадисувањето на мустаќот на Сталин, создава сосем поинаков впечаток.

Првиот случај беше со гаќичките. Имаше другарката Оливера Стрезоска едни црвени крос-гаќички. По фотографиите со сликите на генералимусот, гаќичките ѝ беа нешто најсвето во нејзиниот живот. Проклет да бидам, најсвето. Добро си споменувам за црвените гаќи на Оливера Стрезоска се говореше со почит, со општествено, политичко и морално уважение - (сигурно такво нешто не може да се замисли за обичните ...) Се знаеше ги облекува само на државните празници и тогаш, о боже, одеше малку поинаку одошто обично (...) Проклет да бидам, токму по еден таков празничен ден другарката Оливера Стрезоска остана без своите најмили гаќички (...) (Подобро целата да сте ја слекле, душата да сте ѝ ја зеле.) Господе, колку беше избезумена, ржеше. Мислевме дека на тој ден некому му е пишано, некого сосе партали ќе изеде.

Описот на возвишените чувства и тривијалниот објект го дефинираат ликот на Оливера. Создадениот прв впечаток на упорност и истрајност во нејзиниот карактер, особини кои се сметаат за позитивни, се руши и на виделина излегува сета нејзина духовна беда. Без критички однос кон идеологијата која ја застапува (тоа е времето по Втората светска војна кога се воведува марксизмот и социјализмот како државна идеологија), таа е сурова во својата амбициозност и слепа во својата желба да биде „на линија“. Оливера Стрезоска се изградува како лик кој ги потиснува сите хуманистички принципи и од животот во домот за сираци создава пекол за децата.

На слична основа е граден и ликот Аритон Јаковлевски. Физичкиот изглед упатува на цврст и силен човек. Таа цврстина е потврдена и со војничката униформа, со титовката и со црвената петокрака. Неговиот чекор е цврст, војнички. Физичкиот изглед се надополнува со неговиот цврст дух, бидејќи припаѓа на типот „многу полезни граѓани кои во себе немаат ништо негативно“. Силината на Аритон произлегува од усвојувањето на „позитивните стремежи“ кои се идентификуваат како ред, дисциплина и правилна идеолошка насоченост. Со овие свои атрибути, ликот Аритон Јаковлевски упатува на човек со етички и со морални квалитети. Но, неговата силина и моќ се сведуваат на силината на неговиот удар. Објектот врз кој се демонстрира силата, се децата сираци, или „деца-призраци“, „деца-сенки“. Големината на Аритон Јаковлевски се распаѓа во однос со неговиот објект, па минорноста на децата ја впира неговата моќ и ја претвора во карикатура на моќта.

За разлика од ликот Оливера Стрезоска, кој е статичен лик, ликот Аритон Јаковлески се одликува со променливост, бидејќи во него се присутни противречни атрибути. Аритон ја носи, потисната во себе, трагедијата на своето семејство која придонесува за неговата крутост, но и за неговата преобразба на крајот од романот.

Наспроти ваквите карактеристики на управителите на домот, децата храбро се борат за еден инаков свет, свет во кој другарството, почитта, хуманоста нема да бидат потиснати од некоја апстрактна идеологија. Во крајно тешки егзистенцијални услови (глад, вошливост, осаменост) и под постојана закана од казна тие успеваат да се изборат за своите мечти. Во таа смисла доминира ликот на детето Кејтен – верен пријател, храбар борец за воспоставување на хуманиот принцип, непопустлив и пред огромната моќ на возрасните. Воден не толку од разумот колку од интуитивното чувство, Кејтен, со својата упорност во настојувањата да не отстапи од своите мечти кои ги смета единствено исправни, поминува во симбол на непокорот пред ограниченоста и униформноста во животот.

Сидот – граница во организацијата на просторот. Зградата на домот за сираци „Светлина“ всушност, е зграда која во минатото била душевна болница, изградена на бреговите на Езерото. Околу зградата бил изсидан висок, непробоен сид кој имал функција да го контролира движењето на оние што биле затворени внатре. Сите прозорци од кои можела да се гледа Големата вода биле сосидани со цел да се спречи доаѓањето на „водените духови за да ги будат луѓето“. Функцијата на сидот останува иста и во новите, домски услови: тој станува симбол на границата што ги дели двата простора: просторот на Сентерленовиот рид и Големата вода, односно светот на имажинацијата, креацијата, творештвото и слободата и домскиот простор, односно светот на грубиот ред, униформноста и инфантилноста на духот.

Знаеш, ти си заграден со тој проклет сид. Немаш каде, одделен си од другиот свет. Проклет да бидам од сите страни си заграден.

Сидот тогаш добиваше уште поголеми димензии. Изгледаше толку висок како да беше сосидан и против птиците. Некои од децата го мереа со педи (...) Сепак, секој сам најубаво си знаеше колку изнесува висината на сидот. Кога дознаа од управата за какви бесмислици го користиме времето (...) веднаш беше забрането шетањето крај сидот, а секој оној што ќе се обидеше повторно да го мери беше најстрого казнуван.

Преминувањето на границата, сидот, е забрането и санкционирано со строга казна зашто поминувањето на сидот претставува воспоставување нов поредок и внесување нови вредности во догматскиот ред во домот.

Светот виден со детски очи. Романот го раскажува детето Лем и тоа во прво лице, но тој честопати раскажувањето го прилагодува на аспектот на возрасните. Така, во еден ист исказ се спротивставуваат две различни вредности кои произлегуваат од два различни погледи на свет.

Некој убавец кој знае како се мушнал во собичката кај другарката Оливера Стрезоска и ете циркус, просто напосто на генералимусот му ја бојадисал левата страна на мустакот, му ставил и некои други знаци на лицето. Госпoде бoже, колку многу овој случај го погоди младото и чисто срце на другарката Оливера Стрезоска. Замислете си, тоа нејзе да ѝ се случи, на нејзиниот мил, светол, најсветол лик. (...) А те боли кучко една, си говорeа децата меѓу себе, тихо.

Издадокот го кажува Лем. Во поголемиот дел тој зборува онака како што би зборувала Оливера Стрезоска. Иако зборовите (исказот) му припаѓаат на детето, тие ги одразуваат мислите и чувствата на возрасниот. Во последната реченица, одеднesh, се менува гледната точка, и се говори од аспект на децата, т.е. се изразуваат нивните мисли и чувства што се во спротивност со првичните. Така читателите сфаќаат дека сè што е претходно кажано е карикирање, иронизирање на оние вредности за кои раскажувачот се застапува во првиот дел. Раскажувачот не иронизира туку директно ги пренесува мислите на ликот само кога станува збор за децата. Пример за таков тип раскажување е описот на борбата што децата мора да ја водат за да стекнат што подобри карактеристики (етикетите кои им се даваат за да се оцени нивната исправност во идеолошката насоченост). Таа борба Кејтен ја презира зашто „сите тие часови со сета своја бесмисленост, со сета своја глупост, како отров дејствуваа врз детските срца“, кои „умираа за една друга љубов, за еден друг збор“.

Надмоќта на љубовта. Децата дејствуваат во името на таа љубов, во името на тој збор. Тие во својот внатрешен немир стојат пред дилемата за етичката чесност, за отвореност, за слободата. Во името на таа слобода Кејтен од дрво изработува лик на мајка. Пред таквата креација на детето Аритон Јаковлески е принуден да ги преиспита своите ставови.

– Маската падна – рече татенцето победоносно (...) Запомни, му рече свирнувајќи му две колку за почеток, – силата на колективот е огромна (...)
– Зошто си крадел, Кејтенов сине? (...) Ти си проблем Кејтен, – промрморе татенцето, тогаш што си сакал врашко момче, да направиш со ова дрво? (...)
– Сакав да направам м а ј к а – шепна Кејтеновиот син (...)

Децата како под команда станаа од своите места. Сите очи жедно беа свртени кон тоа дрво.

– Мајка, – очигледно збунето рече татенцето. И луѓе мои, луѓе златни, проклет да бидам, толку нежно го ближи тоа дрво до своите очи, почна некако чудно, долго да го гледа (...) Луѓе мои, се колнам рацете на татенцето беа слаби, видовме, влезе во него водата, го однесе, не вадејќи го погледот од тоа чудно изделкано дрвце (...)

Победата на креативниот принцип го руши сидот, симболот на спречената комуникација и раздвоеноста. Со тоа се стасува до Големата вода и се освојува просторот на Сентерленовиот рид, просторот на вистинската слобода.

Да се запамети:

Живко Чинго пишува за времето по Втората светска војна кога на општествен план настануваат крупни промени. Трагичната неприспособеност на тие промени се манифестира во глупоста и догматичноста на гласноговорниците на новото. Романот *Големата вода* го прикажува трагичното несфаќање на новата марксистичка идеологија чии жртви се децата од домот за сираци. Судирот на догмата и на слободата претставени преку симболот на сидот (спречената комуникација, одвоеноста, отуѓеноста) и симболот на *Големата вода* (неуниформноста, креативноста, љубовта) го посочуваат патот за освојување на просторот на вистинската слобода.

Прашања и задачи:

1. Кој го раскажува романот *Големата вода*? Прочитај внимателно некој од погорните извадоци и обиди се да одгатнеш од чија гледна точка се раскажува во секоја одделна реченица!

2. Наброј ги атрибутите кои ги карактеризираат ликовите Аритон Јаковлевски и Оливера Стрезоска! Дали двата лика се идентични? Дали ги сметаш за нехумани луѓе? Кои се околностите заради кои тие дејствуваат на начин кој што е опишан во романот?

3. Опиши го сидот и објасни ја неговата симболика!

4. Прочитај го внимателно извадокот!

Сентерленовиот рид се покажа бел на другата страна од Големата вода. Од онаа страна на водата од каде што ветрот доаѓаше со светол сјај. За да се дојде до Сентерленовиот рид требаше да се измине целата вода. Многумина од децата веќе страшно се подготвуваша за еден ваков поход, низ водата.

Зошто децата страшно се подготвуваша да дојдат до Сентерленовиот рид? Како го сфаќаш овој простор? Каква е неговата симболика?

5. Објасни го насловот на романот и обиди се да го протолкуваш симболот на водата!

ЛИРИКА

Лириката како книжевен род е дефинирана во рамките на класицистичката поетика во XVIII век. Инаку, уште од антиката лирската песна опстојува како не сосема јасно дефинирано подрачје на поетското умење, коешто се остварува наспроти епиката и драматиката, и чија изведба музички е проследена со инструментот лира.

Во текот на нејзиниот историски развој лириката најчесто ја воспева љубовта: во антиката, во трубадурската поезија, во народното творештво. Епохата на романтизмот, и подоцна – модернизмот, ќе придонесат за мотивско и тематско разнообразие. Во модерната се напушта и метричката (музичка) строгост на лирската песна, а експериментот во потрага по „новото“ лирската песна ќе ја прошири во сферите на: мистичното, окултното, сонот, „растроената сетилност“ (Рембо), социјалното и револуционерното (футуризмот), родољубивото, рефлексивното, еротското итн. **Критериуми што ја дефинираат лирската песна** се: 1. стихот 2. поетското јас-огласување (наспрема опејувањето во трето лице во епиката) и 3. должината на песната (краткост).

Модерната тенденција – којашто сфатена во поширок контекст започнува од романтизмот – придонесе за контаминација на лирското со епското и драмското.

Лириката во македонската литература има длабоки корени во македонската народна песна. Доминантен мотив во македонската народна лирика е љубовниот копнеж воспеван со вонредна умешност и усет за мерка во алузиите на сетилното и еротското. Појавата на македонската уметничка лирска песна во XIX век е во спрега со народната лирска песна, што посебно доаѓа до израз во поетското творештво на Константин Миладинов. Инаку, за македонското лирско творештво во XIX век карактеристични се мотивите на: просветителскиот ангажман (во песните на Џинот),

патриотските мотиви и мотивите на роднокрајна носталгија (Жинзифов, Миладинов), мотиви од славното словенско минато (Жинзифов), љубовните мотиви (Миладинов), патриотски и национално ангажирани (Жинзифов, Е. Спространов), итн. Во првата половина од дваесеттиот век доминантни мотиви на македонската лирика се патриотските, револуционерните и социјалните (К. Неделковски, Н. Ј. Вапцаров, К. Рацин).

Мирнодопските текови на развитокот на македонската лирика по НОБ го овозможуваат мотивско-тематското разнообразие на македонската лирика и иновациите на поетички план.

Првата фаза од развитокот на македонската повоеана лирика од една страна, е одек на борбеното и револуционерно „вчера“, а од друга, поетски восклик придружен кон колективните заложби за изградба на новото, слободно социјалистичко општество. Првите стихозбирки на **Ацо Шопов** и **Славко Јаневски** ја претставуваат оваа патриотска и социјално ангажирана лирика. Притоа, во 1946 тие заедно ја објавуваат и стихозбирката *Пруѓа на младосиѝа*.



Слика од Васко Ташковски по мотиви од поезијата на Славко Јаневски

Шопов ги објавува и стихозбирките: *Песни* (1944), *На Грамос* (1950), и *Со наши раце* (1950); а Јаневски: *Крвава низа* (1944), *Еѓејска баруѝна бајка* (1949) и *Песни* (1950). Највпечатливите лирски стихови на Шопов и Јаневски во овој период се остварени во спрега со мотивот на смртта, кој во поетското писмо на Јаневски е баладен и романтичарски тревожен (Шопов: „Очи“, Јаневски: „Цветови“, „Песна за војникот два метра в земја“).

Поезијата на **Блаже Конески**, стихозбирка *Земјѝа и љубовѝа* (1948), кон патриотско-борбените мотиви од НОБ („Сончева колона“, „Песната“) како новина во повоениот развиток ги внесува и мотивите од славното историско и културно минато на македонскиот народ („Тешкото“, циклусот „Илинденски мелодии“).

Втората фаза на интимната лирика настапува во педесеттите години. Со неа е означено свртувањето кон сферата на приватното, на интимните бранувања и

наслушнувања на сопствената разбранувана чувственост. Поетското *јас* ја напушта сферата на колективната акција на планот на општественото и се нурнува во откривање на сопствената душевност. Ова свртување е најнапред посочено во новите творечки објави на Шопов: *Стихови на макаџа и радосџа* (1952) *Слеј се со тишинаџа* (1955) и *Вејроџи носи убаво време* (1957); и на Конески: *Песни* (1953) и *Везилка* (1955). Глобални метафори на овој период на интимизмот претставуваат: *тишинаџа* и *љубовџа*. Тишината е фигура со којашто поетите ја означуваат својата нова позиција на загледаност во себе, а оттаму, од длабините на доживувањето, како негова неприкосновена владетелка бликнува љубовта. Кај Шопов опевањето на љубовта честопати има романтичарски призвук во: 1. различните варијанти на мотивот на мртвата сакана, и 2. носталгичните тонови на опејувањето на разделеноста. Во стиховите на Конески љубовта е израз на потрагата во длабините на битието и на премерувањето на далечините и понорниците што го двојат „јас“ од „ти“ („За непознатата“, „Виј“). Во овој период меѓутоа, се јавуваат и имињата на втората поетска генерација: Гане Тодоровски, Матеја Матевски, Анте Поповски, Србо Ивановски. Нивната појава открива нови простори на поетското искуство.

Гане Тодоровски во следот на своите поетски објави (*Во уџириниџе*, 1951; *Тревожни звуци*, 1953; *Сџокоен чекор*, 1956; *Божилак*, 1960) ја премерува својата лирска медитација со разноликоста на светот: актуелна и социјалистичка, дамнешна - на преданието („Нерези“), интимна („Вечер, разбушавена од ветрот“) боемска и урбана („Нок без интерпункција“, „Крчма“) и пејсажна („Седум навраќања на мотивот трепетлика“):



Зелени клепки несон.
Зелена, нема разбранетост.
Таа е лична сретполка,
сретполе сон прегладнета.
(„Седум навраќања...“)

Во секој поглед: Занемена големина!
Во сека мисла: Победа на невремето!
И одвет: Ваше сум вчера!
(„Нерези“)

Во подоцнежната фаза од развитокот на неговата поезија, Гане Тодоровски особено се профилира како **поет на градот**. Во македонската лирика ги воведува мотивите на урбаното секојдневие: *Аџоџеоза на делникоџи* (1964), *Горчливи џорки неџремолк* (1970), *Снеубавен ден* (1974) и *Скоџјани* (1980). Во овие стихозбирки тој го следи пулсот на секојдневието што го определува сензибилитетот на модерниот човек.



Матеја Матевски со стихозбирката *Дождови* (1956) ја прелева, трансформира модерната тревожна чувственост во доживувањето на пејзажот - („Свона“):

Некаде свони. Премногу дамна и сега.
Сè боли небо. По тревата
на звуците познати легни ме.



Поетската првообјава на **Анте Поповски**, стихозбирката *Вардар* (1958), ќе ја најави модерната тенденција и свртувањето на македонската лирика кон „митот“ на македонското епско минато. Текот на водите на Вардар го довикува текот на јуначкото време низ вековите:

Копје па маж. Копје па маж .
- брегови.
(„Вардар“)

Модерната во развитокот на македонската поезија е означена со преминот кон шеесеттите години и маркирана со манифестот *Ејскојџо на гласање* што во 1959 го објавија поетите Радован Павловски и Богомил Ѓузел: „*Ние немаме традиција, но имаме минајџо. До глава сме зајџрујани со негџо. Во снџишџајџа.*“ Во 1960 **Конески** го објавува циклусот „Стерна“, (подоцна преиначен во „Крале Марко“), и песната „Болен Дојчин“, со којашто честопати се означува почетокот на модерната лирика токму преку продорот на епското во лирското. Во 1961 **Радован Павловски** ја објавува својата прва стихозбирка *Суша, свадба и селидби* и во следот на поетските објави (*Корабија*, 1964, *Високо џладне* 1966, *Низ џпросиркајџа на мечојџ* 1971, *Зрна* 1975) силовито се наметнува со својата несекојдневна поетска дарба. Во средиштето на неговата поетска реч се огледува митскиот лик на поетскиот гениј во заемно понижување со светот, зашто се едно. Поетовата исконска сушност е во јазикот и симболите на земјата и народот. Несведливоста на поезијата на Радован Павловски на јасно дефинирани значења произлегува од преплетувањето на просторот на поетското јас и просторот на светот (предметот на песните), што може да се означи како своевиден *џоејџски анимизам*.

Јас и светлината
како осамена појава дојдовме на оваа земја
и колку сè повеќе ја сакам
сè толку повеќе ме прогонува
та не знам во кој крај на вселената
ветерот ја делка резбата
на походот на мојата душа.
(„Свездознаец“, *Корабија*)

Иако епското во поезијата на Радован Павловски е доминантно во неговите долги песни (поеми објавени помеѓу 1964 – 1971 година. Лирското во нив е присутно во сепронижаноста на светот со „мигот“ на поетовата доживелица. Кусата лирска форма Радован Павловски ја открива во поетската книга *Зрна*.

Во првообјавената стихозбирка на **Богомил Ѓузел**, *Медовина* (1962), стиховите на песната „Елика“ се *поеитолошко* огласување на авторот (што ја огласува неговата поетска постапка):

На жицата што се вика време
бели пци и пареа
песни и лесни лотки
сиот свет патува
јунаците стојат
плач како свадба
тамбура како ветер
Ситно писмо
(„Елика“)

Во песната е „оголена“ поетската постапка која епското (раскажувачкото) го претвора во лирска метафора: „сиот свет патува/ јунаците стојат“. Овој двостих го посочува „замрзнувањето“ на раскажаното (јуначко) време во лирското доживување на мигот. За Ѓузеловите следни објави (*Алхемиска ружа* 1963, *Мироносници* 1965, *Бунар во времето* 1972) еднакво се карактеристични долгите лирско-епски песни, а, пак, симболичката песна „Алхемиска ружа“ е дополнително и драмски реализирана. Ѓузеловата поезија е длабоко симболичка во довикувањето на искуствата на вековите, честопати низ потрага по тајното, мистичното и окултното. Со стихозбирката *Сиварносџа е сè* (1980, програмски насловена), низ кусата, фрагментарна лирска форма се свртува кон проблемите на секојдневното живеење.

Епскиот момент е карактеристичен и за љубовниот поетски израз во книгата-поема *Дениција* (1968) на бележитиот поет **Петре М. Андреевски**. Оваа книга-настан во опејувањето на љубовниот мотив во македонската поезија донесува многу, еднаш прочитани – засекогаш запаметени, поетски стихови:

Кога ја љубев Дениција
Како да учествував во создавањето
На првата Македонска Држава.
(„Кога ја љубев Дениција“)

Епскиот момент на градбата/изложувањето на лирскиот мотив на љубовта кон Дениција е мотивиран со глобалната замисла на поетската книга – како навраќање во сеќавањето (од песна во песна) на различни моменти, коишто ја чинат оваа (несреќно, елегично) завршена љубовна приказна.



Поетската појава на Р. Павловски, Богомил Ѓузел и Петре М. Андреевски (кој дебитираше со книгите *Јазли* – 1960, и *И на небо и на земја* – 1962), го загатна раѓањето модерното поетско писмо во продуктивното преплетување на лирското и епското (митско и фолклорно). Во овој контекст се реализира и даровитата поезија на **Јован Котески** во којашто руралната метафора на „селската сиромаштија“ и испушената чувственост има длабоко егзистенцијално значење (*Суводолица* – 1962). Сонетите на неговата втора поетска книга, *Посиела од ѝрње* (1970), се остварени во знакот на светотворната пронижаност на фолклорниот значенски универзум (во македонските приказни) и класичната строгост на лирската форма:

Сторенија кој ми прави, кој ми дава таква казна
Да папувам од ужаси што ги нема ни во сказна
– пред овие грдосии на сенки и луѓе живи.

(„Сторенија“)

Од друга страна, просторите на фолклорното и митот во модерната, отворија перспективи за упадокот на измислицата и фикцијата во македонската поезија. Во продуктивна спрега со надреалистичкото искуство на сонот се јавуваат бројните стихозбирки на **Влада Урошевиќ** (*Еден друг ѝрад* - 1959, *Невиделица* - 1960, *Свездена ѝперезија* - 1973, *Нуркачко своно* – 1975, *Сонувачој и ѝразнинајѝа* – 1979).

Ламба во нејзиниот сон гори
мачка гази со кадифените шеши.
И додека шума со шума во темнината спори
Се раѓаат езера невини и слепи.

(„Жена која спие“, *Свездена ѿперија*)

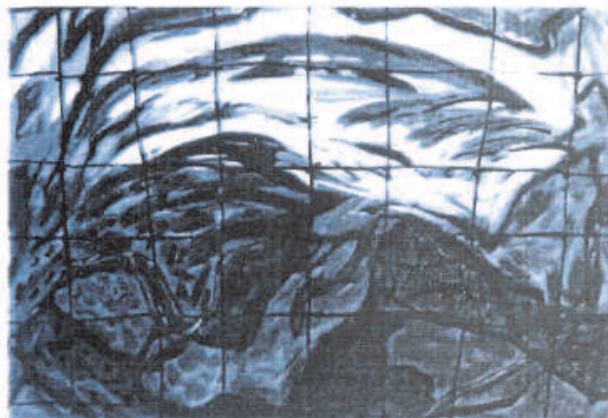
Во библиотеката носорогот носот си го пика
(Кафезите со животни ги зафатил пожар!)
Околу оние што сонуваат несреќите се множат.
(Би го предупредиле светот, но не можат да викаат!)
(„Врзаност“, *Нуркачко звоно*)



Во годините што водат до денешни дни авантурата на македонската лирска, односно, поетска реч носи постојано нови изненадувања. Големата поетска манифестација, „Струшките вечери на поезијата“, која секоја година во август се одржува крај водите на Дрим, е можност за континуирано заемно огледување на македонската поетска реч и поезијата на другите простори во светот. Во оваа смисла, макар и само патемно, но неодминливо, треба да се посочат и поетите: Санде Стојчевски, Славе Ѓорѓо Димоски, Јордан Даниловски и др.

Женското писмо на македонската лирика.

(Катица Ќулавкова, Вера Чејковска, Гордана Михаилова-Бошнаковска, Светлана Христова-Јоциќ, Лилјана Дирјан и Лидија Димковска од најмладата поетска генерација), отвора нови простори и провокации на заемни огледувања. Пред сè: во областа на модернистичкиот експеримент со зборот и поетската синтакса (Ќулавкова, Чејковска); љубовното и еротското (Ќулавкова, Дирјан, Христова-Јоциќ); рефлексивното и сублимното (Ќулавкова, Чејковска); егзистенцијалното (Дирјан); митското и архетипското (Ќулавкова, Христова-Јоциќ); виртуелното „лудило“ на играта со јас-ти значењата (Лидија Димковска). Ваквите наизменици, се разбира, се проект за уште едно, ново, двогласно проследување на одликите и тенденциите на македонската современа лирика.



Слика од Веле Ташевски по мотиви од поезијата на Светлана Христова-Јоциќ



Блаже Конески: „Ангелот на Света Софија“ е лирска песна (од стихозбирката *Песни*) во која е прикажан трепетот на поетовото субјективно доживување на фреската. Во оваа песна воедно е видлив рефлексивниот аспект на интимната лирика на Конески. Наспрема симболичката овековеченост на ликот на фреската во лирското доживување на поетот воедно е опеан мотивот на човековата минливост во времето. Песната е составена од дванаесет стихови и во значенска (семантичка) смисла се остварува во опозициската поставеност на двата нејзини дела. Во првите шест стиха е опеана овековеченоста на ликот на Ангелот, наспрема која, наредните шест стиха го поставуваат поетовото доживување на сопствената минливост. Помеѓу ликот на ангелот и поетовата (оличена) душа се воспоставува врска на сродности и разлики. На пример, стиховите: „под малтерот на сидот мрачен“ – „под малтерот на мојте гради“, „по убост како сестра ти е“ ја воспоставуваат асоцијативната низа на (божествени) сродности помеѓу ангелскиот лик и поетовата душа. Основната значенска разлика е остзарена во спротивставеноста на категориите на вечноста и минливоста (временоста).

АНГЕЛОТ НА СВЕТА СОФИЈА

Ти којшто толку време мина
под малтерот на сидот мрачен,
пак слободен си впростор зрачен
– о сине тих на мисла сина –
со живот пак ти гори видот
и зори како небо сидот.
Но таа лика што се крие
под малтерот на мојте гради
и – утеха од дните млади –
по убост како сестра ти е,
не, нема мајстор да ја спаси,
со мојот живот ќе се згаси.

1. Во рамки на уводно поставената значенска опозиција помеѓу вечноста и минливоста (временоста) протолкувај го значенскиот и асоцијативен потенцијал на стиховите: „пак слободен си в простор зрачен/ – о сине тих на мисла сина –“ наспрема нему значенски сопоставените: „и – утеха од дните млади –/по убост како сестра ти е“.

2. Во каков тон е испеана песната? (На пример: 1. меланхоличен, 2. носталгичен, 3. трагичен, 4. тажен, 5. драматичен)

За натамошно истражување на мотивот на човековото себеогледување и огледување во однос на божествениот лик прочитај ја песната „На крстот“ од Михаил Ренцов. Спореди ја неговата постапка на воспоставување на сличности и разлики помеѓу човекот и божествениот лик со постапката на Конески во оваа песна.

Контаминација на народната епика со лирски и рефлексивни мотиви (интертекстуалност, меѓутекстовност): Циклусот *Марко Крале* содржи пет песни, реализирани во (интертекстуален) дијалог со народното предание за Крале Марко и неговите подвизи. Три песни од овој циклус првично се објавени во стихозбирката *Везилка* (дополнето издание 1961). Во извесна смисла, овој циклус се јавува како поетско толкување и лирско-рефлексивен коментар на јунакот од народното предание. Овој поетски коментар во духот на модерната чувственост во лирски и рефлексивен контекст ги преиспитува „пукнатитините“ во јасно исцртаните контури на јуначкиот лик. Уводната песна „Одземање на силата“ го потцртува „недостатокот“ со којшто подоцна Крале Марко ги презема своите јуначки подвизи, опеани во песните: „Стерна“, „Марковиот манастир“, „Кале“ и „Песјо брдце“. Со оглед на почетниот недостаток, секој добронамерно преземен подвиг на Крале Марко се свртува против него, паѓа како уште еден грев на неговата душа. Залудноста на неговите подвизи (во борбата против злото) ја достигнува својата кулминација во последната песна, „Песјо брдце“, во која е опеана незнајната смрт на овој јунак, по залудната борба со непријателот. *Залудноста на борбата е прикажана како резултат на самата борба на Крале Марко.* Имено, со секое негово замавување со сабјата врз непријателот – непријателот се удвојува. Меѓутоа, битно е да се запамети дека *ејскиот контекст во циклусот е учинок на цитирањето од народното предание. Наспрема текстовите на народното предание, во секоја одделна песна од циклусот Конески го развива ликот на Крале Марко како лирски субјект на исењето.*

ОДЗЕМАЊЕ НА СИЛАТА

Прејравен на ѝиѝач, Госѝод го ѝречка Марка Кралѝа крај ѝаѝѝѝ. Во една ѝѝорба беше ја збрал ѝѝежинаѝа на сеѝа земја. „Синко, сѝар сум, ѝѝѝкрени ми ја ѝѝорбаѝа на рамо“. Марко ја ѝѝодзеде со врвоѝ на којѝеѝѝо и земјаѝа се заѝѝресе. „ѝѝѝо сум сѝѝорил јас“ си рече Госѝод во себе. И му ја ѝѝѝаѝи само ѝѝреѝѝинаѝа од силаѝа.

Народна леѝѝѝѝа

Ти што ми даде неимоверна сила,
да растам мускулесто како даб, на глуждови,
да се израдувам, млад, од своето чаталење и
листење,

да шалавам наивен,
ти што ми даде да сетам дека и земјата можам
да ја поместам

како орач што истава камен пред лемешот,
мој Боже,
зошто се уплаши од мене,
зошто во непромислен страв ја измени својата
првобитна намера,
зошто ми ја одзеде силата?

Јас ти приоѓав во мислите како на родител што
му се приоѓа,
идев во твојата дома со проста верба на дете
што затрчано се враќа од играње да земе
краешник од ноквите,
јас те знаев свој закрепник, усмевнат на мене,
задоволен од бистриот вир на мојата душа,
добродушно грижен,
и не можев да те замислам инаков –
а ти семоќен,
ти се престори – на питач
ти се облече во партали брашносани од просјачка
торба,

ти се испиша на лицето мака на постанат старец,
слеп се направи
да не ја забележам лукавоста скриена во твоите очи, –

само подобро да ме подбидеш,
да ме купиш, да ме премериш на кантар,
и после да ја покажеш сурово својата власт над мене.

Мој боже,
зошто до толку се понижи
за да ме поништиш мене?
Не мислеше ли дека еден човек
ќе сведочи за миг на твоја подла слабост,
ќе го гледа со горка потсмешливост дури и
величието на небото
во пролетна полноќ кога се свездите јадри
и обнадежени во тиха молитва.

Безмилосен
ти немаше мерка за моето унижување.
Ти ме перполови
а ми го остави чувството за мојата сила,
да бидам како пресушена подземна река
во која темницата уште не е успокоена од
татнежот на брановите.

Потсмешлив
ти ме направи прв во царштината што пропаѓа,
на лаѓа што тоне со товар на маки и гревови,
да крепам, да спасувам,
а матната вода поклопува.
О сити се ти горе,
ти што ме роди бележан меѓу сите
и што ми дари после ваков дар.

Мој Боже,
чади во твоите раце гламната со која ми ги
подгоре крилата,
целата моја сушност се накрева против тебе,
моето срце те проколнува,

не чекам одговор од тебе,
унижен
секавам сепак во мене нешто што те надминува,
што си го имал, можеби, но си го отуѓил
кога нè создаде да откинеш од маката,
сам
низ думани треба да го барам патот на мојот живот.

Воочи ја контаминацијата на епскиот лик на Крале Марко од народното предание со лирско-рефлексивниот ламент на неговото обраќање кон Бога во песната на Конески! Има ли драмска „поза“ овој лирско-рефлексивен ламент?

За натамошно проникнување: _____

1. Причините за неуспехот (или, двосмисленоста на успехот) на подвизите на Крале Марко со оглед на злото што тие ќе го предизвикаат се загатнати во оваа уводна песна. Обиди се да ги одгатнеш и протолкуваш! (Помош: Каква е егзистенцијалната поставеност на Крале Марко спрема Бога и светот по одземањето на силата? Спореди го неговото ново доживување на Бога по одземањето на силата со лирското и носталгично доживување што кон него го имал претходно! Има ли побуна во огласувањето на Крале Марко?)

2. Прочитај го целиот циклус и проследи ја градацијата (од песна во песна) во приказот на Крале Марковата акција како акција што во крајниот исход - е насочена против него самиот! Согласно со ова, во рамките на лирско-рефлексивниот план на огласувањето на Крале Марко проследи ја линијата на неговото самоосознавање! Епскиот (акционен) јунак Крале Марко се престорува во јунак на самоосвестувањето!

3. Обиди се ваквата егзистенцијална позиција на Крале Марко да ја протолкуваш во контекстот на модерната чувственост со оглед на која јунаците попрво се антијунаци!

За натамошно истражување: _____

Спореди го Крале Марко со други ликови од древното и фолклорно предание на кои им е одземена силата (хебрејскиот Јов, Болен Дојчин).

БОЛЕН ДОЛЧИН

Кога бев преполн сила
што придојдува како матна речна глава,
кога се сетив вреден за мојот подвиг,
достоеен за слава,
кога ми закрепна гласот за најдобар збор,
раката за најтежок меч,
ногата за најверен од –
тогаш се сломив.
Паднав како црешово дрво од премногу род.

Една потсмешлива сенка ми ја издемна трагата,
како змија во гробно камарче се вовлече во свеста,
смеата ми ја урочи, ми ја зацрни тагата –
да се обзирам подозриво, да думам да шестам.
Тогаш се сетив ситен и смешен и долен, –
се стопи снагата,
кренаа раце,
падна мечот,
паднав болен.

Болен лежам до девет години,
што искинав до девет постели.
Не ги чувствувам веќе своите зглобови,
јас сум расфрлан на тврда ледина
на пеколен пладневен присој,
јас сум раскостен коска од коска,
низ моите коски трева поникнало,
низ таа трева змии се ведат.
Јас копнеам гроб темен и студен –
нема крај без мојот подвиг суден.

Непозната жено, единствена на светот,
сестро и мајко моја, ти што си страдала многу,
ти што си сетила мака до вбигорување,
дојди, сестро златно,
збери ги моите мувлосани коски, не грози се,
состави ме,
повиј ме со триста лакти платно,

речи ми тих реч,
исправи ме,
научи ме пак да одам, мајко,
дај ми в рака меч –
да убијам Црна Арапина.

Да умрам.

1. Маркирај ја епско-лирската структура на песната! (Помош: епските (наративни) елементи на песната наспрема сепронижаноста на стиховите со „мигот“ на доживувањето на Болен Дојчин како лирски субјект на пеењето)

2. Спореди ја песната на Конески со песната „Болен Дојчин“ на Богомил Ѓузел од стихозбирката *Алхемиска ружа* (1963)!

Ацо Шопов: Циклусот *Молиџви на моето тело* содржи дванаесет песни: уводна песна („Раѓање на зборот“) и единаест молитви означени со реден број. Поетските слики на уводната песна означуваат митска и архетипска потрага по *новото* изречување. Новоста овде е митски означена како почеток на создавањето. Силата и снагата на „почетокот“ на изречувањето е праслика на (божественото) создавање. Всушност сиот циклус се развива како тематизација на оваа потрага по новата симболичка моќ на светотворниот збор. Во песната „Трета молитва на моето тело“, *на темата на попраќајќи ја исконската сушност на изречувањето ѝ е придружена темата на љубовта* та натаму, од песна во песна, овие два мотива заемно се преплетуваат и проижуваат.

РАЃАЊЕ НА ЗБОРОТ

Глужд на глужд.
Камен врз камен.
Камена шума
изземнина.

Глужд на глужд.
Камен врз камен,
од камен и ние обата.



Чади ноќта.
Зборот се двои од темнина.
Модар јаглен му гори во утробата.
О, ти што постоиш зашто не постоиш
небото го лулаш,
земјата ја вртиш.
О, ти што постоиш зашто не постоиш
земјата јачи под камени плочници.
Иде замелушан од своите смртти
зборот што ги крши сите слепоочници.
Глужд на глужд.
Камен врз камен.
Својот гроб со прокуда го копам.
Отвори ме
проклето,
ти тврдино камена,
да изгорам во јагленот на зборот,
да се стопам.

Проследи ги симболите на: глуждот, каменот, огнот (модар јаглен), во структурата на песната. Каква улога во овој (материјален) контекст му е дадена на зборот во неговото раѓање? (Помош: „Зборот се двои од темнина“, а во библијата, во Книгата на Постанокот стои: „и ја оддели Бог светлината од темнината“.)

Спореди ја симболиката на песната на Шопов со следниве библиски стихови кои го опишуваат создавањето на светот:

1. Во почетокот Бог ги создаде
небото и земјата
2. Земјата беше безоблична и
празна; и имаше темнина над бездната;
Духот Божји лебдеше над водата.
3. И рече Бог: „Нека биде
светлина!“ И би светлина.

1. Спореди ја симболиката на камената „шума изземнина“ со сликата на „праматеријата“ во почетокот на создавањето!

2. Каква улога има зборот во песната на Шопов и во библиските стихови што го прикажуваат Постанокот (Помош: „И рече Бог:....“)?

ТРЕТА МОЛИТВА НА МОЕТО ТЕЛО

Што си: девојка, жена, мајка: Што си
ти што бдееш пред овој храм во кој со тишина се
лечи

телото мое молитвено што клечи.
Светлина ли, мрак ли твоето идење му носи.
Што си: девојка, жена, мајка, што си?

Што си ти застаната со спокој темен
пред ова тело чиј глас со виј го гони
ветерот што лута под тајни небосклони,
чиј глас е жед и виј на вијот земен.
Што си ти застаната со спокој темен?

Што си ти: девојка, мајка, жена,
ти – скаменета пред влезот на овој храм
со моќно име: ПОБЕДУВАМ,
па ова тело возвишено го крена.
Што си ти: девојка, мајка, жена?

1. Појавата на женскиот лик е митска и архетипска во неговата тројна појава. Објасни го ова со помош на митските и фолклорни мотиви што ги познаваш! (Помош: Едип, Болен Дојчин и др.).

2. Таинствената појава на овој лик е назначена и во нејзината двозначност распната помеѓу светлината и темнината. Пронајди ги сите места во песната во кои е сугерирана оваа двосмисленост, а потоа обиди се да ја протолкуваш во светлото на митската и архетипска појава на жената воопшто! Протолкувај ја оваа двосмисленост во светлото на поетиката на симболизмот (Помош: Потсети се на одредувањето на симболот од страна на А. Бели!).

**ОСМА МОЛИТВА НА МОЕТО ТЕЛО
ИЛИ
КОЈ ЌЕ ЈА СМИСЛИ ТАА ЉУБОВ**

Под овој меч,
под овој меч на тишината,
под ова отворено небо,
лежи ова в неврат издолжено тело
со око стрела в око на вишините
земјата ја корне со чело.
Под овој меч,
под овој меч на тишината
кој ќе ја смисли таа непозната љубов,
тој збор што не постои во речникот
на секидневните средби,
на секидневните поздрави,
во очајот на оставените,
во гласот на вљубените!

Издолжено в неврат лежи ова тело!
со око стрела в око на вишините,
земјата ја корне со чело.
Земјо, ти веќе не си земја,
ти си грутка надеж,
црна од мака, од сонцшта зелена,
ти си око фрлено во вселена.
Кој ќе ја смисли таа непозната љубов –
пред ова будење
пред ова заспивање –
тоа чудо во чудо,
тоа завивање!

Издолжено в неврат лежи ова тело
под овој меч,
под овој меч на тишината,
земјата ја корне со чело,
на рамо ја носи месечината.
Готово месечино, довека готово!
Во твојата преполна шарена мержа,
мрежа на страдања,
во твојата мрежа од лаги и измами

од притворства и слатки бладања,
од многу надежи изгубени,
нема веќе место за никого,
најмалку за тие што се вљубени.
Боли месечино. Нека боли.
Болат твоите ребра погодени.
Под тебе светот и ние сме голи.
Штотуку родени.

Кој ќе ја смисли таа непозната љубов –
пред ова будење
пред ова заспивање –
тоа чудо во чудо,
тоа завивање!

1. Песната ја поставува опозицијата на секојдневното и баналното наспрема непознатото, таинственото светото. Протолкувај ги одделните стихови на песната од овој аспект и протолкувај зошто во потрагата кон чудото на постоењето на љубовта ѝ е дадено клучно место?

За натамошно проникнување: _____

Прочитај ги сите песни во циклусот, исцртај ја линијата на преплетот помеѓу откривањето на тајната на љубовта и тајната на изречувањето (раѓањето на смислата) и откриј ја симболиката на храмот „од светлини и води“ што е прикажан како (пронајдено) средиште на поетското изречување во љубовта во *Девејијата* и *Десејијата* молијва на циклусот! Протолкувај го симболистичкиот (духовен) контекст (телото како храм од „синило“, „светлини и води“) кој се открива зад приказот на телесноста (материјалноста) на постоењето.

Размисли! _____

Зошто во македонската поезија на сината боја поетите ѝ припишуваат симболичко значење на: небесно, духовно, божествено (во песните на Конески и Шопов)?

Гане Тодоровски: Песната „Вечер разбушавена од ветрот“ се јавува во стихозбирката *Божилак* (1960). Оваа вонредна лирска песна од раното творештво на Гане Тодоровски и денес, по повеќе од четири децении, е еднакво модерна и лирски впечатлива. Лиричноста е контрастно структурирана: на мотивите на градското сивило (со кои се доловува чувството на монотонија) ѝ е спротивставена разиграноста на ветрот, кој побудува асоцијации на низа „разбушавени“ палавости. Во

основа, на чмаењето во тесниот градски простор („скучниот декор“ на урбаниот ред), со посредство на поетската слика на „разбушавеноста“, му е спротивставен дионизискиот („пакосен“, кој внесува неред) принцип на постоење во еротска разиграност.

ВЕЧЕР РАЗБУШАВЕНА ОД ВЕТРОТ

Попладнето е сиромашно со бои!
Сивотија –
тој грд, тој толку скучен декор.
Замотана во глупава едноличност
се тегави таголико улицата,
и речиси ја секаваш
онаа знајна,
онаа морничава празнотија,
толкупати што стежнува над градот.
И fino богами што дојде вечерва
овој спопалавен,
овој разулавен,
овој за пакости роден ветер –
Рацете, што ги нема, да му процутат,
да би се нашол мир и спокој
овој невтрикука, што умее
да ни го разведри челото,
да ни ги истрие очите,
да нè пропурјачи,
та да копнееме и да се нуркаме
подетинети,
во сите разбушавености на светов –
Зашто, права е милина, навистина,
нечии кадрици да мрсиш,
ко што е права милина во штуро попладне
да завлезеш во вечер од ветрот разбушавена.

1. Откриј го новиот и модерен израз во поетската слика која ја слика монотонијата на градот!
2. На кој начин изразот „се тегави таголико“ придонесува за звуковно доживување на монотонијата? (Како се вика стилската фигура на звуковно повторување на согласките?)

3. Посочи ги сите значења што кај тебе ги побудува метафората на ветрот во стиховите на песната!

4. Како го толкуваш посочувањето на ветрот како: „за пакости роден ветер“ и „невртикука“?

5. Протолкувај ја нежната лирска растрепереност на завршното четиристишје на песната! Воочи дека во ова четиристишје доаѓа до смирување и стишување на „игливоста“ во „милината“ на допирот на кадриците, како и во сликата на вечерта.

6. Размисли какви асоцијации кај тебе буди оваа песна во следот на: градското сивило, распалавеноста и немирот, „разбушавеноста“, лирското смирување во „милината“ на допирот и сликата на вечерта (според која, впрочем е и насловена песната)!



Радован Павловски: Во песната „Младичот што спие напладне“ наспроти зенитот на пладневната светлина (јавето), поетот во мноштво вдахновени варијанти ја раскрилува глобалната метафора на сонот во значењата на смртна опојка. Во завршницата на песната искуството на сонувачот е доведено во врска со поетовото „митско“ враќање дома – во Железна Река. Железна Река, родното место на Радован Павловски, во неговата поезија е постојано присутно, како универзална метафора за опстојувањето на извориштата на самото бидување. Формата на поетското обраќање (вокативната форма) ја мотивира понижувањето на поетот со доживувањето на младичот - доведувајќи ги во активен однос набљудувачот (поетот) и објектот на неговото набљудување (младичот).

МЛАДИЧОТ ШТО СПИЕ НА ПЛАДНЕ

Звукот на смртта
те занесува да спиеш
о младичу
разбуди се
Имаш поле озвучено од билки и мотики
Утринското сонце е голема трпеза
на која орачите го кршат својот леб
Пладнето крие црни конци на ноќта
Ти под себе си закопал камење и месечина
Десет коњаници од заседа

Нежна билка ти ги врзува прстите за земја и не те пушта
сè додека не ѝ доделиш
замрачен бакнеж среде пладне
Од тревата се крева хор на мртвите љубовници
Разбуди се о младичу
Мојот брод граден од винова лоза
со засипнато грло е на море
Има час кога сè е мртво од сон
Има час кога се проучувам дали сум луд
Вечер е
и доаѓаат многу луѓе да те разбудат
Ти ја црташ картата на свездите
и длабоко дишиш
Разбуди се о младичу
и раскажи ни ги соновите
па на убав коњ ќе одјавам до Железна Река
да не освежи ветерот до водениците
Со ранет цвет ја закопчувам кошулата од ветер
и влегувам дома о љубов

кажи со каков пијалак се служиш во сонот
што не се разбудуваш о младичу.



Слика од Димитар Малиданов по мотиви од поезијата
на Радован Павловски

1. Во кој основен тон е испеана песната (1. лирски 2. епски. 3. химничен, 4. 5. елегичен, 6. идиличен, 7. носталгичен, 8. меланхоличен...)?

2. Пронајди ги сите варијанти на глобалната метафора на сонот како „смртна опојка“ во песната!

3. Протолкувај го глобалното симболичко значење на песната во стихот: „Пладнето крие црни конци на ноќта“!

4. Прочитај ја песната „Младичот што се буди на пладне“ од подоцнежната стихозбирка *Зрна*, која се јавува како реплика на оваа рана песна!

ЗРНО

Во мене живее житието на народот
А со мене
И судбини по светот се пребројуваат
Да не ми остане семето во темнина
Земјата да не ми огрубее, овенее
И низ камен отворам пат
Породот кон сонце го водам
Во невреме јас знам химна да запеам
Потоа кон ѕвездите да се оддалечам
и да бидам вечна светлина
Над шари од жита и народи.

1. Поетовото постоење го понижува микроуниверзумот (зрното) еднакво како и макроуниверзумот („над шари од жита и народи“). Обиди се протолкуваш во што се состои тајната на оваа сепронижаност на светот со поетовото бидување во него!

2. Обиди се ја ја следиш линијата на поетовата постапка во која тој себеси најпрвин се смалува до „зрно“ за да порасне во „вечна светлина над“ светот, во последователната појава на зборовите: житието, семето, камен, сонце, химна, вечна светлина.

3. Воочи го созвучјето кое го во затвора „кругот“ на песната: „живее житието на народот“ - „над шари од жита и народи“!

МАКЕДОНСКА СОВРЕМЕНА ДРАМА

Драмата е литературно дело наменето за сценска (театарска) изведба. Структурата на текстот е **дијаложка** (или монологска), што воедно значи дека огласувањето на ликовите не е посредувано со раскажување, односно, со некое стојалиште на раскажувачот. Драмата **прикажува**, а не раскажува. Кон текстот на дијалогот се јавуваат **дидаскалните** или **помошниот текст**, со кој авторот најчесто дава упатства за тоа како треба сценски да изгледа изведбата на дијалогот.

Македонската драма своите длабоки корени ги има во фолклорната драма (театар): коледарска, василичарска, џамаларска, додолска и др. Во периодот на просветителството во Македонија посебен потстрек за развојот на граѓанската драма имаат заложбите на Јордан Хаџи Константинов – Џинот, а кон крајот на XIX век во рамките на книжевните друштва на македонската емиграција во Софија, особено се негува и драмскиот литературен вид (Молеров, Чернодрински). Основоположник на македонскиот театар е Војдан Чернодрински, кој со турнеите на својата дружина ќе ја огласи појавата на македонската драма на Балканот, а од друга страна, ќе го поттикне и развојот на театарот во повеќе македонски градови. Во периодот меѓу двете светски војни македонската битова драма на сцената на скопскиот театар ќе се надврзе на заложбите на Чернодрински. По стекнувањето на независност и државност на Македонија, македонската драма и театар доживуваат особен подем и процут.

КОЛЕ ЧАШУЛЕ се вбројува меѓу основоположниците на македонската современа литература како драмски писател, раскажувач и есеист. Неговиот обемен творечки опус го чинат дваесет и пет драми, единаесет романи, четири збирки

раскази и бројни есеи. Со развојот на неговото драмско творештво се одбележуваат и развојните фази на македонската современа драма. Неговата драма *Вејка на вејеројџ* (праизведена 1957), го одбележува почетокот на модерната македонска драматика, а со драмите *Диверџисман за еден Сџирез* од Коле Чашуле (1974) и *Јане Задроѓаз* (1974) на Горан Стефановски започнува постмодерниот развој на македонското драмско писмо.



Коле Чашуле

Чашулевата драматика на симулакрумот. Основата на драмскиот конфликт во Чашулевите драми се состои во распнатоста на јунакот меѓу рамништата на стварноста и на фикцијата (симулацијата на стварноста). Всушност, се чини дека во неговите драми стварноста напивно исчезнува пред напливот на нејзината фикционализација во серија на изрежирани ситуации. Сеедно дали притоа станува збор за обработка на печалбарската тема (*Вејка*, *Роднокрајци*), за тематизација на тоталитаристичкиот режим (*Виџел*, *Парџиџура за еден Мирон*, *Диверџисман за еден Сџирез*), или за драма која реферира на македонската национална историја (*Црнила*, *Суд*), основата на драмското дејство секогаш е поставена во соочувањето и неразликувањето на рамништата на стварноста и нејзиниот измонтиран и изрежиран фалсификат (симулација). Всушност, Чашуле во своите драми ја разоткрива скриената, заднинска, *режисерска* инсценација на драмските ситуации. Во неговиот драмски светоглед светот се дели на фалсификатори на стварноста и на манипулирани од нив. Во овој поглед драмите на Чашуле ја откриваат **драмата на егзистенцијата** како драма на човековата апсолутна неизвесност во стварноста којашто не се разликува од нејзините бројни симулакруми - што ги режира тоталитаризмот (*Парџиџура за еден Мирон*, *Диверџисман...*), политичкиот тероризам (*Црнила*) или официјалната сцена на општествениот дијалог/општествената комуникација (*Вејка...*).

Црнила е антологиска драма на Коле Чашуле, која станува општо цитатно место за означување на македонските состојби во текот на историјата. Во неа е прикажана задносценската режија на убиството на македонскиот револуционер и идеолог на ВМРО, Ѓорче Петров, во Софија. Историскиот датум на атентатот врз Ѓорче Петров (28. 06 1921), како и други фактографски податоци во драмата отсутствуваат, а акцентот е ставен на осветлување на егзистенцијалистичкиот апсурд на македонското опстојување во историјата. За самата историска тема на својата драма авторот ќе забележи:

„Во смртта на Ѓорче Петров видов кревање рака на својот сопствен идеал. Усмртувањето на Ѓорчета од македонска рака, а во служба на антимакедонски и однародени интереси, за мене стана синоним на македонските црнила воопшто. И не ме остави мирен сè додека не се искажа себеси низ *Црнила*. И додека не се разрасте во еден вид опсесија со црнитата воопшто и со простумот против нив. Секаде и во секое време.“

Според својата типолошка определба таа е т.н. **драма на идеја**, односно, **драма со теза**, остварена во рамките на егзистенцијалистички појмениот апсурд на човековата (на Младичот) фрленост среде туѓоста на светот, во кој секој избор и секоја акција се наполно неизвесни. Апсурдот на човековата неизвесност, меѓутоа, во светот на оваа драма има свој препознатлив политички задносценски контекст.

Компонирана во четири дејства драмата го прикажува заговорништвото и режирањето на предавничкиот чин на атентатот врз Ѓорче Петров. Драмскиот простор го прикажува домот на Христови, во којшто Луков, Иван, Фезлиев и Методи (режисерски) го подготвуваат атентатот во очекување на атентаторот што треба да допатува. За таа цел домаќинот е „службено“ испратен од дома, а домаќинката, Неда, е претходно заведена и врбувана со Ивановата изведба на „прељубничко сценарио“ со неа. Сè е однапред изрежирано, а стварноста се престорува во драмска сцена. Притоа, пред читателот/гледачот посебно е изложена подготовката на овој терористички акт како манипулација со погледот и револуционерните заложби на младиот Орце, кој во Софија ќе допатува за да ја изврши задачата што ќе му ја довери Организацијата. Напрегнатоста на драмското дејство произлегува од разликата во информираноста меѓу драмските личности во поглед на задачата што тој треба да ја изврши. Имено, освен Орце (кој „пристига“ во вториот чин на драмата), сите други присутни во домот на Христови знаат дека тој треба да го застрела токму Ѓорче Петров. Апсурдот на ситуацијата на овој млад револуционер, односно, апсурдот на терористичката акција што се подготвува да ја изврши и по цена на животот, произлегува оттаму, што тој во незнаење треба да го убие токму својот најголем револуционерен идеал. За Орце, меѓутоа, Ѓорче Петров е и повеќе од тоа. Тој е човекот кој родителски ќе го заштити во детството, кога малечок останува без своите родители. Тој е човекот со чиј родителски благослов стапува во редовите на Организацијата. Ѓорче Петров е единствениот човек со кого Орце сака да се сретне за време на својот кус планиран престој во Софија. Оваа кулминативна точка во развојот на драмската напрегнатост е прикажана во третиот чин на драмата, кога Орце им раскажува на заговорниците, што за него значи Ѓорче Петров:

МЛАДИЧОТ: (...) Тој дојде во селото, ме повика во дворот, ме погали и ми рече: „Сега веќе, синко, си голем. Ќе те испратам да станеш комита. И запамети: отсега имаш само еден родител: организацијата. И само една цел во животот: слободата на Македонија. Гледај, синко, да живееш како човек и да умреш за неа, ако треба. Та ти за друго и нема зашто да живееш“. Се помисли малку и додаде: „впрочем, како и сите ние.“ Посегна во пазувата, го извади својот часовник и ми го даде. „Кога ќе ти е тешко, дојди кај мене“ – ме испрати (...) Оттогаш има поминато многу време. За сиве овие години Ѓорче беше за мене сè: и мој животен идеал и совест човечка и самата – Македонија (...)

Вака прикажаниот однос помеѓу Орце и Ѓорче Петров во драмата на екзистенцијалистичкиот апсурд на политичкото опстојување на Македонија го внесува и **трагичниот мотив на очеубиството**.

Четвртиот, епилошки чин, ја прикажува разврската на животната драма на Орце по извршениот атентат на Ѓорче Петров, кога конечно и ќе разбере кого застрелал. Неговото бегство во смртта, меѓутоа, не ќе послужи во име на вистината. Нејзините фалсификатори веќе имаат разработено „сценарио“ и за таков случај. Впрочем, темата на инсценирањата на тугите животни судбини во овој чин е прикажана и во заемниот однос помеѓу самите заговорници-предавници, а ја открива долгиот разговор на надмудрување меѓу Фезлиев и Луков. Нивниот заемен однос (парадоксално!) се темели на недоверба, при која секој се плаши од секого и се обидува однапред да ги предвиди чекорите што би ги презел другиот. Се чини дека овој драмски свет - во којшто никој никому не може да му верува дека е тој за којшто се претставува, личи на генератор на фиктивни сценарија и задносценски изрежирани ситуации. Стварноста исчезнува пред напливот на нејзината фикционализација и театрализација. Светот почнува да личи на политички изрежиран театар, што впрочем, е тема на многу драми на овој автор. Во тоа се состои смислата на политичката острица на неговото драмско творештво.

Воочи: Вистинска тема на Чашулевите драми е режисерскиот театар, кој се јавува во почетокот на дваесеттиот век. Иако на театарската сцена не го гледаме режисерот – сепак, сè што се случува на сцената е производ на неговото *режисерско индиректно режирање* на драмскиот текст/свет. Невидливите центри на политичката моќ, Чашуле ги прикажува како режисери на стварноста, а другите се само нивни марионети, кои го живеат својот живот не знаејќи дека тој живот е само улога во некоја инсценирана стварност (слична на онаа што ја имаат јунаците на „скриена камера“).

1. Анализирајте ги ликовите на манипулантите: Иван, Луков, Фезлиев и Методи наспрема ликовите на манипулираните: Младичот, Христови.

2. Посочете ги сцените во драмата во коишто се открива недовербата којашто постои помеѓу самите предавници-заговорници!

3. Постои ли над прикажаните манипуланти некоја друга, повисока од нив и недосеглива инстанца на политичка моќ која (од невидливиот центар) ги влече конците? Што сугерира таквото устројство на светот и како е притоа поставен човекот во „сопствената“ стварност?

4. Во што се состои трагиката на младичот Орце?



Томе Арсовски

ТОМЕ АРСОВСКИ се вбројува меѓу основоположниците на македонската драма. Почетоците на неговите творечки заложби се одбележани и со значајни стихови, меѓутоа во натамошниот творечки раст се реализира пред сè како драмски автор, а потоа и како романсиер и раскажувач. Автор е на бројни театарски пиеси, ТВ-драми и весели сценски игри за деца, како и на бројни романи и раскази за деца и возрасни. Во првата основоположничка фаза на неговото драмско творештво, тој се навраќа на теми од револуционерното минато (*Александра*, 1958), но и го премерува односот меѓу Револуцијата и социјалистичкото општество изградено врз нејзините темели: *Парадоксој на Диоген* (1961), *Мајмурска вечер* (1964). Подоцна пишува и комедии: *Бумеранг* (1969), *Убавинајќа чекори сама* (1974), а пишува и на разни теми од урбаното секојдневие. Во последниве две децении во сблата на драмското творештво се јавува со пиеси за деца.

Парадоксој на Диоген е драма „од судницата“. Во две дејствија е прикажано судењето на младиот триесетгодишен и вонредно талентиран градежен инженер Драшко Каровски. Дејството се случува, во летото, 1960 година. Драшко Каровски е обвинет поради уривањето на градбата на големиот и луксузен хотел *Сјлендид*. Тој е проектант и главен раководител на изведбата на оваа градба, со чие уривање животот ќе го загубат двајца работници. Во текот на судењето, во сведоштвата на неговите блиски (соработници, пријатели, членови на семејството), се реконструира неговото минато. Во таа смисла оваа драма се вредува во т.н. **аналитичка драма** (Уочи: родоначелник на аналитичката драма во европската литература е Х. Ибзен). Изведбата на оваа реконструкција на минатото е театрализирана со т.н. „сцени во сцени“. Имено, секое одделно сведоштво пред гледачите (судијата, обвинителот, бранителот, гледачите во судницата) се изведува како „претстава во претстава“. Аспектот на театрализација на сето прикажано дејство е нагласен и во уводното

(пролошко) и завршно (епилошко) обраќање на Судијата, кој говори стихови како актер на сцената. Овие стихови се јавуваат и како мото и како поука на целата реконструкција на минатото:

Избегајте поскоро од затворот на своето „јас“
одделете се макар на чекор од себеси
и ќе видите – во ружите
освен трње
има и ружи.

Анегдотското предание за филозофот Диоген кој со запалена светилка го барал човекот, а притоа заборавил да погледне во себе, овде е поставено обратно. Грешката на Драшко Каровски се состои во тоа што тој сето време гледал само во себе. Во оваа смисла, драмата на Арсовски, како и Чашулевата *Црнила* е **драма на идеја**, односно, **драма со теза**.

Ликот на Драшко Каровски е стожерен, иако во текот на целото судење тој самиот не сведочи, туку со крајна рамнодушност само е присутен во судницата. На сцената, меѓутоа, живо и пластично, е прикажано неговото *минајќо*, затоа што во сведоштвата на другите тој самиот актерски настапува (во сцените во сцени). Сведоштвата на неговите постари колеги, директорот Борски и професорот Кондарко, ја откриваат професионалната биографија на Драшко. Всушност, од самиот почеток тој има привилегии како особено талентиран студент во Љубљана, но и како брат на паднати борци во НОБ. Овие сведоштва ја објаснуваат брзата и блескава кариера на Драшко, којашто го води до младешка ароганција, себичност, но и до недоверба спрема другите. Независно од сето ова Драшко е почитуван и омилен, поради своите способности, срдечноста и непосредноста, па сите сведоци чувствуваат потреба на извесен начин да го заштитат. Во извесна смисла тој е миленик на заедницата. Сведочењето на градежниот техничар Галевски Борко, којшто во почетокот се обидува да го прикрие отсуството на Драшко од градилиштето, сепак ја открива неговата младешка вообразеност. Од него разбираме дека по категоричното одбивање на Драшко да го прифати советот на Кондарко да не се брза со кревањето на градбата, Драшко навреден од неговото „попување“, притоа и резигниран, веќе нема да се појавува на градилиштето. Сведоштвото на неговата сопруга поставено наспроти сведоштвото на неговиот татко – ги открива проблемите и судирите во приватната сфера од животот на Драшко. Во мозаикот на различните сведоштва, брзата женидба на Драшко, веднаш по дипломирањето, е мотивирана од неговото сожалување за Даница, па ќе посака со женидбата да ја

спаси од моралниот пад во животот. Борика Корда, неговата вистинска љубов од студентските денови, останува најблиска пријателка на Драшко, а нејзиното сведоштво е стамена одбрана на неговата човечност, и од неа говори безрезервната и длабока љубов на пријателството.

Егоизмот и амбициозноста во Драшковата градба на кариерата, се јасно препознатливи во сведоштвата изнесени на судот: во неговите уцени дека ќе го напушти претпријатието доколку не добие трособен стан, во амбициозноста на потфатот на градбата на хотелот. Но изборот на неговата животна сопатничка зад маската на добродетелта ја затскрива притаената приватна суета на ликот на Драшко. Тоа е онаа во која тој себеси, наспроти сите други, се доживува како избран за спасител на нечиј живот, превидувајќи дека отсуството на љубов никогаш не може да спаси, а може да упропасти повеќемина. Таква суета на неговиот карактер е откриена и во податокот дека тој одбива стипендија во текот на студиите во текот на кои самиот одвај се издржува (во сведоштвото на Борика). Очигледно и во тој случај одбира, сам, а наспроти сите, донкихотски да се бори со ветерниците на светот. Сите совети од постарите колеги околу градбата на хотелот за него се само ветерници кои се испречуваат пред полетот на неговата креација. Во својата судбина – тој е наполно сам, одвоен од колегите, од родителите, од брачната среќа, од љубовта.

ДРАШКО: Диоген го барал човекот надвор од себе. А јас се обидов да го најдам во мене, овде... не го најдов.

БОРИКА: Што ти недостига тебе?

(...)

ДРАШКО: Зошто? Напротив, мене дури сега ми станува кристално јасно дека човек цел живот прави само глупави компромиси...

БОРИКА: Со кого Драшко?

ДРАШКО: Со директорот, со јавното мислење, со родителите, со милијардите – со сè! (*И ѝрисѝаѝува, ѝѝаа сѝѝанува*). Јас не можев да бидам медиокритет Борика! Се секаваш ли што ми советуваше Кондарко онаа вечер на градилиштето? Не можев да ги менувам боите како камелеон!...

БОРИКА: Јас! Јас! Јас! Јас! Што сакаш ти од луѓето, Драшко? Не само што живееш за себе, туку сакаш и другите да живеат за тебе? Па ти толку шум, толку прав крена токму за таа твоја материјална слобода! Ја имаш: биди среќен и создавај! А ти плачеш.

1. Реконструирај го твоето видување на причините кои ќе го доведат Драшко до потполна рамнодушност. (Тој крева раце и од градилиштето, односно од одговорноста за градбата!)

2. Дискутирајте за улогата (одговорноста) на другите (општеството) за развојот на личноста на Драшко!

Воочи! Различните сведоштва (виртуелни изведби на „сцени во сцена“) овозможуваат различни погледи и толкувања на ликот на Драшко. Расправата за овој лик можете да ја изведете и драмски. Една група нека ја претставува неговата „одбрана“ (во вината на другите, општеството), а друга група нека говори во име на негова „осуда“ (заснована на човековата лична одговорност). Бранете го и напаѓајте го со аргументи приложени во текстот на драмата!



Горан Стефановски

ГОРАН СТЕФАНОВСКИ во светот на македонската драма настапува со денес веќе култната драма *Јане Задроѓаз* (1974). Првично замислена како театарски проект, според Цепенковите фолклорни мотиви, театарското сценарио, сепак, најпрвин е реализирано како драмски текст од перото на овој автор. После овој постмодернистички „почеток“, следната драма на Горан Стефановски, *Диво месо* (1979), се реализира во рамките на модернистичката драмска поетика. И за оваа, како и за другите драми на Стефановски, карактеристично е вплетувањето на фолклорни и митолошки мотиви во ткаењето на текстот (песни, легенди, преданија, урбан фолклор). Во драмската поетика на Стефановски универзумот на фолклорното знаење се јавува како контрапункт на распарчениот и фрагментаризиран модерен свет, што го прикажуваат неговите драми. Честопати, овие фолклорни, псевдофолклорни или митски значења се јавуваат и како насловни синтагми на неговите драми: *Диво месо*, *Лей во месџо* (1981), *Кула вавилонска* (1989) итн. Други негови драми се: *Хај фај* (1982), *Дујло дно* (1983), *Тейовирани души* (1985), *Сараево* (1992/93), *Баханалии* (1996) *Вампирот од Дебармаало* (2006) итн. Денес Горан Стефановски живее во Англија (Кентербери) и своите драми ги пишува на македонски и на англиски јазик.

Дејството во драмата *Диво месо* се случува во Скопје, непосредно пред почетокот на Втората светска војна, и го прикажува распадот на патријархалното

македонско семејство во кошмарот на општествените противречности. Прикажано е семејството на Марија и Димитрија Андреевиќ (инвалид, бивш сидар), коишто со своите три сина (Андреја, Стефан и Симон) и снаата Вера (жена на Симон) живеат во трошната кука што самиот ја има изсидано стариот сидар. Наспроти старите патријархални вредности е поставено времето што надоаѓа, кое пред младиот човек поставува нови предизвици, но и застрашува со лавиринтот на општествените противречности. Во нивниот вител се реализираат различните судбини на трите браќа Андреевиќ.

Уште првата сцена на драмата, ја поставува темата на распаѓањето на старите патријархални вредности. Дента куќата се подготвува за семејната слава, но синовите, на разочарување на нивните родители, веќе не се идентификуваат со ова семејно празнување. Најмладиот Андреја се идентификува со работничкото движење и пролетерската идеологија, па ненадејно повикан, на денот на славата, заминува на состанок со другарите од работничката организација. На Стефан, средниот син, сиот далдисан да ја стаса „префинетоста“ на Западна Европа, поважно му е да се појави на приемот што го приредува неговиот директор на претставништвото за автомобили, Евреинот Херцог, а во чест на високиот службен гостин од Германија, Херман Клаус. На Симон, пак, најстариот син, и онака сè му е сеедно. Нему му е доделена улогата на несериозен и „недораснат“ да се соочи со предизвиците на времето, резигниран човек, кому светогледот му го одредува просторот на кафеаната во којашто работи како келнер. Меѓутоа, во нагласената инфантилност на неговото држење (на пример, во песничките со коишто се огласува во драмата), особено кога разговара со членовите на своето семејство, неговиот настап почнува да се назира како маска на „лудоста“. Токму неговите реплики со јазикот на светата лудост (и пијанство), честопати најјасно ги коментираат ситуациите:

СИМОН: О мони, мони ма, академи фенци фа,
Фенци фа, фа, фа, опет ха, ха, ха
Уна епе, епе, епе, уна цепа, цепа, цепа
Уна хаус, хаус, хаус, Мики Маус

СТЕВО: Што правиш?

СИМОН: Квачам јајца.

СТЕВО: Мислев дека ти е страв од темно.

СИМОН: Страв ми е и од светло.

СТЕВО: Како помина славата?

СИМОН: Која слава?

(сцена 5)

Воочи: јазикот на светата лудост во драмите на Стефановски е фолклорен. Стефановски продуктивно го спојува урбаниот фолклор (детската брзозборка: О мони, мони ма... и др.) со фолклорното наследство. Со Симоновите реплики разговорот добива структура на загатка! Спореди: Светата лудост на изречувањето е еднакво фолклорно маркирана со репликата: „Диво месо“ што (во сцена 8), откако пее *како во ѝранс*, ја изречува Марија, и со неа го означува присуството на Германецот, Клаус, во нивниот дом.

Во натамошниот развој на дејството, и пред сè со оглед на разоткривањето на вистинското (нацистичко) лице на Германецот, Клаус, трансформација на **трагично** (во смисла на задоцнето) себеосознавање како Словен и Балканец, доживува ликот на Стево. Во овој контекст на семејната трагедија на семејството Андреевиќ ѝ е придружена и трагедијата на еврејското семејство на Херцог. На Херцоговата деградација во службата ѝ соодветствува падот на неговата убава, каприциозна и интелектуално надмоќна во својата средина, ќерка Сара. Токму лавиринтот на идеолошката заскитаност на Стево во заслепеноста од напредната Европа и неговото откривање на нејзиното вистинско лице, отелотворено во ликот на Клаус и во неговите помошници меѓу локалното население (Сивиќ), го води текот (развој и расплетот) на драмското дејство. Што се однесува до Андреја, неговата животна судбина докрај се реализира во рамките на неговата идеолошка борба. По учеството во организацијата на работничкиот штрајк, тој ќе биде затворен и испратен во логорите на смртта. Куќата на Андреевиќ е срушена за потребите на проширувањето на претставништвото на автомобили каде што работи Стево. Во завршната сцена над нејзините урнатини, Марија се огласува со своевидна тажаленка:

МАРИЈА: Кога ја креваа куќата мајсторите викаа:
Ја кренавме чатијата
да е благословена куќата
да е жив газдата
да му е здрава фамилијата.

Фолклорниот благослов во оваа завршна сцена се јавува како контрапункт во однос на прикажаното драмско дејство и носталгично ја потцртува разликата помеѓу драмското фрагментаризирано (распарчено) „сега“ и одминатата единственост на заедницата во универзумот на патријархалното опстојување.

Композицијата на дејството е фрагментарно разбиена и монтажно изложена во 17 сцени. Во овие многубројни парчиња на стварноста е прикажана симултаноста на повеќе различни (општествени) дејства што се соодвиваат и на коишто им

соодветствуваат различни општествени простори: сиромашен дом (слава), богат дом (прием), јавна кука, кај бајачка, затвор, канцеларија итн. Притоа, иако индиректно, маркиран е и просторот на *јавната сцена* на општествени бранувања со: работничкиот штрајк, логорите на смртта и појавата на национал-социјализмот.

1. Проследи ја кусата сцена 6 (Вера кај бајачката) и посочи го парадоксот на прикажаното дејство (судирот на два светогледа/ две јазични практики)! Станува збор за клучна постапка на Горан Стефановски на „онеобичување“ на драмското дејство (дијалогот).

2. Насловната синтагма „Диво месо“ во драмата ја изречува Марија Андреевиќ во мигот кога Клаус го посетува нивниот дом. Протолкувај ја нејзината симболика и во однос на појавата на Клаус, но и во поширокиот контекст на прикажаното драмско дејство!

3. Посочи ја сушноста на трагичното во судбините на семејствата Андреевиќ и Херцог! Трагичното во драмата на Стефановски има модерен „призвук“ кој се разликува од трагичното во античката и во класицистичката драма. Обиди се да ги посочиш моментите во драмата што го чинат модерниот концепт на трагичното!

4. Проследи ја етно-културната теорија на Клаус за Словените и за Балканот во сцена 10! На извесен начин таа е „преповторена“ во натамошниот развој на македонската драма во: *М.М.Е. Кој ѝ рече* на Дејан Дуковски и *Словенски Ковчеж* од Венко Андоновски. Во драмите на Дуковски и на Андоновски, создадени по падот на социјалистичкиот блок (и по распадот на Социјалистичка Југославија), „истата тема“ во поинаков геополитички контекст добива ново значење. Доколку сте ги гледале изведбите на овие драми или, пак, доколку сте ги читале – дискутирајте на оваа тема!

Да се запамети:

На сите три проследени драми на македонските драматичари им е заедничко тоа што претставуваат драма на идеја. Меѓутоа, секоја од драмите е остварена во поинаков код на драмското писмо. Чашуле својот поглед на *црниот* на македонското историско опстојување го посочува тематизирајќи го режисерскиот театар. Тема на неговите драма/театар е, значи, самиот (политички) театар. Арсовски во кодот на *анализичката* драма прашањето за личната, морална одговорност на поединецот го конфронтира со општествените (колективни) состојби на социјализмот. Горан Стефановски конфронтира два комуникациски модела: фолклорниот (универзално даден) и урбаниот (разлистан во различни јазични практики/идеологии), па на темата на пропаѓањето на стариот патријархален начин на опстојување ѝ приода на особен и модерен начин. Овој судир кај Стефановски, значи, не е само прикажана тема, туку драмска (дијалошка, во самиот јазик) изведба на тој судир.

ЛИТЕРАТУРА ЗА ДЕЦА

Зачетоци. Литературната наука со сигурност не може да тврди кои се првите творби за деца кои можат да го носат епитетот македонски. Некои истражувања покажуваат дека зачетоците на литературата за деца треба да се бараат во ракописите на преродбениците. Еден од првите текстови посветен на децата се врзува за името на **Јордан Хаџи Константинов - Џинот** и неговата *Таблица ѝерваја* како наменски текст за деца со нагласено поучителен карактер. Тој пишувал и драмски сценки кои ги поставувал со ученици и ги изведувал по различни поводи. Како податок се наведуваат и дванаесетте песни за деца, со дидактична содржина, на Григор Прличев, подготвени во 1872, а објавени под насловот *Восѝиѝание или дванаесѝѝ ѝесни*. Наведувајќи ги овие податоци не смее да се превиди фактот дека во македонската усна книжевност има народни умотворби наменети за децата. За афирмација на овој вид творештво особено е значајна собирачката дејност на **Марко Цепенков**, а како посебен сегмент се издвојуваат сказните, бајките, басните, пословиците, поговорките, детските залагалки, гатанките кои му припаѓаат на фолклорот за деца. Меѓу нив, по својата убавина, се издвојува сказната *Силјан Шѝѝркоѝѝ*. Во македонската книжевна наука се изнесува и фактот дека **Ефтим Спространов** (втората половина на XIX век) пишувал проза за деца, надоврзувајќи се на народните умотворби. Прифаќајќи го класицистичкиот рационализам, основниот тон во овие текстови била критиката и поуката со цел – „правилно воспитание и целосно образование“. Особено значајна е неговата заложба за формирање посебен фонд на литература за деца. Во зачетоците на македонската литература за деца се сретнува и името на **Никола Вапцаров** (еден од членовите на Македонскиот литературен кружок – Софија 1938–1941) со поемата *Возоѝѝ* и пет песни за деца.

Она што може да се заклучи е фактот дека македонската современа литература за деца има своја претходница во периодот на преродбата и тоа во сите родови: поезијата, прозата и драмата. Таа има изразено поучителен карактер и се гради врз темелите на народната литература.

Современа македонска литература за деца. Почетоците на современата македонска литература за деца, датираат од крајот на Втората светска војна. Во воени услови излегува првиот детски весник на македонски јазик, *Пионери* на чии страници за првпат се печати исклучително детска литература. Од тогаш до денес, низ неколку фази на развој, македонската современа литература за деца се остварува во сите жанрови. За развојот на македонската литература за деца и млади особена улога имаат детските списанија *Друѓарче*, *Развиџор* и *Наши свей*, кои во континуитет излегуваат веќе неколку децении.

Поезијата за деца во Македонија, како осмислен дел од литературните процеси воопшто, пишувана на македонски литературен јазик, се создава по Втората светска војна. Потребата од создавање на буквари и читанки на македонски јазик ќе го одреди и карактерот на првите поетски творби за деца, по војната. Користејќи го урнекот на народното творештво, таа поезија пред сè е *морализаторска и дидактична*, без некоја естетска вредност, далеку од она што се создава во светот. Доминантна тема во овој период е обновата на татковината, врската на современоста со херојското минато, како и патриотското чувство. Најдобри примери за поезија од овој тип среќаваме кај **Васил Куноски**.

Во овој период се создадени и творби кои отстапуваат од посочените урнеци. Пред сè тоа се песните на **Славко Јаневски** и **Видое Подгорец**. Една од можностите да се надмине грубото морализаторство и дидактичност, а сепак да се негуваат доблестите, е внесувањето на *хумористични елементи*, типично за поемата на Видое Подгорец, *Во џолската кукичка*. Таа ја истакнува сугестијата која предизвикува асоцијација наместо директно упатената поучителна поетска реч. Мувата на сите им ја отвора вратата да влезат во нејзината кукичка, единствено не го пушта волкот. Непријателот, лагата и нечесноста треба да се препознаваат – таа поучна мисла е дадена посредно, преку одговорот:

Дека ти си лоша душа,
Никој нема да те слуша,
Секој од нас ќе се бори,
Нема врата да отвори !!!

Во натамошниот развој на песната за деца се доаѓа до ставот дека таа не трпи наметливи зборови, наредба, закана, поука. Се пристапува кон она што ја развива детската фантазија и она што одговара на современиот детски менталитет (други имагинарни светови). Песната станува



Видое Подгорец

дијалог со детето, малиот човек кој може единствено да се прифати како рамноправен собеседник или партнер во заедничка акција. Таква е книгата на Славко Јаневски, *Сенкаџија на Карамба-Барамба*, во која реалниот *ѝросѝор* и *ѝросѝороѝ* на *соноѝ* се здружуваат за да ја илустрираат можноста за откривањето на Непознатото и на Необичното. Во алегоричната димензија на текстот се насетува можноста на еден суптилен начин да се избришат границите меѓу земјите, народите, па дури и меѓу луѓето и животните. Таквите стремежи продолжуваат и во книгата *Црни и жолти* и *Најголемиот континент* во кои спојот на реалното и на фантастичното, на јавето и на сонот, на хуморот и на црниот хумор даваат исклучителни естетски резултати.

Капетанот Цек имал кораб
Коработ – палуба,
Палубата – циновско буре.
Во бурето рум се криел.
И дење и ноќе капетанот Цек
Од бурето пиел.

Како можност за надминување на морализаторскиот пристап кон детето е елементот на *иџраџија* што се остварува пред сè во јазикот. Таква е збирката на **Јован Павловски** *Мишо-ишо-шо-о*.

Литературата за деца не ги остава на страна и прашањата што ги наметнува светот на возрасните. Разговорот за грдите нешта во светот (војната, убивањето, гладот, омразата) се реален дел на детското секојдневие. Затоа за нив се разговара на рамноправна основа.

Многуге испишани стихови за деца од перата на поетите какви што се Славко Јаневски, Ванчо Николески, Васил Куноски, Стојан Тарапуза, Видое Подгорец и др. зборуваат за подемот кој го оствари македонската поезија за деца. Македонската продукција на детска поезија е посветена на сè во и околу детето како што се: домот и семејството, татковината, светот на детето во релација со светот на возрасните, за природата и појавите во неа, сојузот помеѓу животните и луѓето. Таа ги регистрира сите детски игри и палавости, училиштето и другарувањето, првите немири предизвикани од љубовта, од детските фантазии и од соништата.



Ванчо Николески

Прозата за деца во Македонија се остварува во сите жанровски подрачја: кусиот расказ, сказната, поевата и романот. Развојот на прозата за деца ги бележи истите карактеристики по развојни фази како и поезијата. Првата генерација македонски прозаисти за деца: Славко Јаневски, Ванчо Николески, Васил Куноски и Борис Бојаџиски ги поставија темелите на македонската проза за деца. Ликовите во овие творби се носители на револуционерните промени во животот на народот. *Бележењето на наситанието без некое посебно задлабочување во реалниот живот* е една од слабостите кои се надминуваат во подоцнежниот период. Новата генерација автори како Видое Подгорец, Глигор Поповски, Оливера Николова, Јован



Глигор Поповски

Стрезовски и др. носат нови теми и мотиви, карактеристични за *мирнодојското живеење*. Горјан Петревски, Велко Неделковски и Владо Димовски ги воведоа телефонот и компјутерот во детската литература, следејќи го секојдневието на децата. Главна патека по која се развива детската литература е поттикнување на фантазијата и на творечкиот потенцијал на детето. Притоа поучното добива инаква форма: аспектот на етичноста се дава посредно и ненаметливо, промовирајќи го творечкиот принцип. Како антипод на творечкото и креативното се посочуваат омразата, лицемерието и зависта.

Она што е карактеристично за застапеноста по жанрови во рамките на прозата е фактот дека **кусиот расказ**, иако со него се занимаваат педесетина автори, никогаш не бил доминантен, туку постојано бил во сенка, најпрвин на поезијата, а во последно време и на романот. Она што веќе може да се смета за класика во македонската литература за деца е збирката раскази на **Борис Бојаџиски**, *Првиите цушови* и на **Ванчо Николески**, *Чудојворен кавал*.

Посебен жанр во прозата за деца се и **сказните**. Меѓу најпознатите се модерната сказна *Шеќерната приказна* од **Славко Јаневски**, како и *Бајка за дејето Вилен* од **Глигор Поповски**. Особено во последниов период од развојот на македонската литература за деца се бележи тенденција кон навраќање на народната литература преку авторизирање на народните приказни или создавање нови творби врз усната традиција (Васил Тоциновски, Душко Наневски, Воислав Јакоски).

За првиот **детски роман** објавен на македонски јазик постои двојно мислење: едни сметаат дека тоа е *Улица* (1950) од **Славко Јаневски**, а други - класифицирајќи го романот *Улица* како поев - *Волшебното самарче* на **Ванчо Николески** (1962).

Книгата *Волшебното самарче* станува омилено четиво на младата читателска публика, а своевиден интерес доживува и кај возрасните. Причините за

ваквиот успех пред сè се базираат на актуелноста на темата во тоа време: учеството на децата во НОБ, способноста на авторот интересно да ја води фабулата, поврзанооста на деталите, психологијата на ликовите како и одбраниот јазик и стилот. Детето – курирот Трајче, со текот на времето, израснува во вистински борец за слобода. Хуманистичката идеја е онаа што го привлекува вниманието, како на децата така и на возрасните.

Големиот успех што ќе го постигне книгата *Волшебното самарче* кај најмладата читателска публика ќе биде повторен со романот на **Оливера Николова**, *Зоки Поки*. Појавата на Оливера Николова значеше освојување на нови теми и мотиви во македонската литература за деца. Она што самата ќе искаже, најдобро говори за новите тенденции во литературата за деца која според неа, има цел да создаде нови вредности и тоа „бунтувајќи се против сè, преиспитувајќи ги нормите што ги создале возрасните, преиспитувајќи го светот и примајќи го со голема недоверба“. За разлика од Трајче во *Волшебното самарче*, кој е исправен пред проблемот на времето - војната, Зоки Поки е дете на мирот. Тој е безгрижно, итро, градско дете, кој во мирновременски услови може да се посвети на играта и преку неа да го открива и да го менува светот.



Оливера Николова

Од богатата романсиерска продукција за деца, ќе ги спомнеме: *Белото циганче* на Видое Подгорец, *Црвената рака* од Глигор Поповски, *Дружината Брајско сиебло* од Јован Стрезоски и др.

Искушенијата на современото живеење не ги одминуваат децата, а дрогата како најголема опасност за детето е предмет на интерес на романот на Томе Арсовски *Поглед од прозорецот*. Изменетиот интерес на детето во современоста и особено неговата заинтересираност за филмот ќе бидат инспирација на книгата на **Александар Прокопиев**, *Ајде да правиме филм*. Освен на тематски план се внесуваат новини и на планот на техниките. *Ден 10100* на **Васил Тоциновски** ја внесува постапката на текот на свеста, а *Мојот пријател А* на **Јадранка Владова**, постапката на роман во роман.

Драмската литература за деца. Првата објавена книга за деца е драмата *Дадовме збор* (1948) на **Борис Бојациски**. Пишувањето и објавувањето на драмскиот текст е само дел од она што го подразбира драмската уметност, зошто пред сè драмскиот текст е наменет за изведба во театар. Значи, дали еден драмски текст ќе биде примен од публиката зависи и од театарската изведба. Во овој контекст треба да се спомнат многу успешните драмски претстави изведени во Македонскиот

драмски театар: на **Оливера Николова** *Чук, чук Сшојанче* и на **Ристо Давчевски** *Мусџакиџе на генералот Рококојко*. За развојот на драмската литература во Македонија особен придонес има Театарот за деца и млади, како и драмската редакција на Македонското радио и телевизија. Меѓу позначајните проекти на Македонската телевизија е серијата *Умни глави* на Владо Димовски, а од проектите на македонското радио ја издвојуваме: *Телефонско ракување* на Зорица Георгиевска. Во развојот на детската драма особена улога имаат детските списанија кои редовно објавуваат едночинки или поголеми драмски текстови. Првите се пригодни текстови наменети за училишните претстави, а вторите – за медиумско претставување низ филмот, радиото и ТВ.

Да се запамети:

Зачетоците на македонската литература за деца се сместуваат во времето на преродбата. Освен Јордан Хаџи Константинов - Цинот, Григор Прличев, Ефтим Спространов и Никола Вапцаров, големо значење за развојот на македонската современа литература за деца има и собирачката активност на народни умотворби на Марко Цепенков. Потпирајќи се на таквата традиција, современата литература за деца на македонски литературен јазик почнува да се создава по војната. Во тој период, доминантни теми биле темите од НОБ и од Револуцијата, како и темите од херојското минато на нашиот народ. Литературата имала морализаторски и дидактичен карактер. Натамошниот развој на оваа литература ќе внесе теми од современото живеење како што се односот деца-возрасни, светот на фантазијата, телефонот и компјутерот, другарството итн. На детето му се пристапува како на рамноправен соговорник. Таквите измени на тематски план и на планот на постапките, ќе придонесат, македонската литература за деца, да се вклучи во современите светски текови.

Прашања за утврдување на материјалот:

1. Кои се најзначајните остварувања во литературата за деца во периодот пред НОВ и Револуцијата?
2. Каква треба да биде литературата за деца според преродбениците?
3. Кои се основните карактеристики на литературата за деца создавана во периодот веднаш по војната?
4. Каква е застапеноста на литературата за деца по жанрови?
5. Наброј ги особеностите во поезијата, во прозата и во драмата за деца!

МАКЕДОНСКАТА НАУКА ЗА ЛИТЕРАТУРАТА

Македонската книжевна наука се институционализира по Втората светска војна, кога Македонија ја стекнува својата државност. Со воспоставувањето на државноста се појави потреба од опстојни истражувања кои систематски ќе го проследат развојот на македонската литература во сите негови фази и аспекти.

Науката за литературата опфаќа три основни дисциплини:

- литературна историја,
- литературна критика и
- теорија на литературата.

Во поново време кон науката за литературата се приопштува и четвртата дисциплина, а тоа е споредбеното (компаративно) проучување на литературата.

Основоположници: Еден од основоположниците на македонската литературна наука, во сите нејзини основни подрачја, е **Блаже Конески** (1921–1993). Како продолжувач на делото на Крсте Петков Мисирков, тој работи на кодификацијата на македонскиот литературен јазик, на неговата граматика и правопис, со што е втемелувач на македонскиот литературен јазик и на лингвистиката (науката за јазикот) во Македонија. Не помалку значајна е и неговата есеистичка дејност, која може да се групира во три подрачја. Пред сè, тоа се статии кои го третираат македонското книжевно наследство во кои, обработувајќи периоди и личности од македонската книжевна традиција, ги поставува темелите на македонската книжевна историја (Јордан Хаџи Константинов - Џинот, Кирил Пејчиновиќ). Потоа, статии со кои, зборувајќи за теми посветени на современи литературни преокупации, ја втемелува македонската литературна критика. Третото подрачје, го претставуваат статиите со кои, изнесувајќи ги своите согледувања за поетичките модели, ја втемелува теоријата на литературата во Македонија.

Историјата на литературата, како гранка на науката за литературата претставува посебен предизвик за **Харалампие Поленаковиќ** (1909-1984). Со неговиот ангажман на овој план, тој станува еден од основоположниците на



Кирил Пенушлиски

литературно-историската наука во Македонија. Врз основа на архивски истражувања, тој доаѓа до аргументирани научни сознанија за македонската средновековна и преродбенска литература, потоа за македонската фолклористика и етнографија, како и за врските помеѓу македонската и другите јужнословенски литератури. Врз архивски истражувања се базира и дејноста на **Кирил Пенушлиски** (роден 1912). Наговиот научен ангажман е насочен кон проучувањето на богатата македонска усна литература и се надоврзува на собирачката дејност на Димитрија и Константин Миладинови, Марко Цепенков и други собирачи на народното творештво во XIX век. Особено значајни се истражувањата во кои се прави типологизација (класификација) на македонската усна книжевност, со што се вбројува во основоположниците на македонската фолклористика.

Имајќи го искуството од дејноста на Кочо Рацин, на Харалампие Поленаковиќ и на „Македонскиот литературен кружок“ во Софија (1938–1941), пред сè критичарската практика на Антон Панов и **Димитар Митрев** (1919–1976) се афирмира во областа на современата македонска литературна критика, посебно, и македонската наука за литература воопшто. Формирајќи се како критичар во периодот меѓу двете светски војни, период кога македонскиот народ се бори за својата независност, и дејствувајќи во периодот по ослободувањето, време кога книжевноста се става во функција на градење на новиот општествен поредок, Димитар Митрев ќе се залага за *уметничкиот реализам*, а ќе ја негира идејата за „уметноста што самата себеси си е цел“. Во понатамошниот свој развој, тој се спротивставува на догматската соц-реалистичка доктрина и ги промовира можностите на реалистичката постапка во актуелните услови. Тој се залага пред сè за психолошко портретирање на ликот и за негова индивидуализација, отфрлајќи ја идејата за ликот како општествен тип.

Развојни тенденции во македонската книжевна наука: По периодот на востановувањето, македонската мисла за книжевноста се збогатува со редица имиња, кои своите научни достигнувања ги градат на темелите на веќе постигнатото. Во тесна релација со остварувањата на полето на литературната наука во светот, како и со другите сродни дисциплини, македонската книжевна наука, станува отворена за различни приоди кон литературата. Литературната историја се збогатува со истражувањата на средновековната литература на македонско тло, пред сè преку научната дејност на **Вера Стојчевска-Антиќ**. Она што е карактеристично за овој период, е фактот дека во книжевната наука се поаѓа од теоретските претпоставки

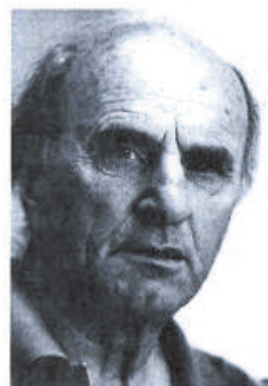
на некој филозофски систем (егзистенцијализам, феноменологија, психоанализа, марксизам), а книжевното дело се сфаќа како израз на вонлитературната содржина, како медиум во кој се обликуваат апстрактни концепти.

Марксистичкиот поглед на свет во кој доминира ставот дека литературата треба да биде ангажирана, доаѓа до израз во делото на **Милан Ѓурчинов**. Не сфаќајќи ја ангажираноста како догма, неговата книжевна дејност ќе биде отворена за дела од најразличен тип. Тоа ќе му овозможи во Македонија, да го промовира делото на рускиот теоретичар Михаил Бахтин и неговата теорија за полифоничност (разногласие) и дијалогичност, која ќе изврши големо влијание во македонски и во светски рамки.



Милан Ѓурчинов

Согледувањето на книжевните феномени од филозофски аспект доаѓа до израз во делото на **Георги Старделов**. Проследувајќи ја македонската литература во широк размер од IX до XX век (од Св. Климент Охридски, преку Д. Миладинов и К. П. Мисирков, К. Рацин и Б. Конески сè до денес) тој, во својот филозофско-естетички пристап, ќе ја надмине марксистичката фаза и ќе ја прифати филозофската херменевтика (филозофско толкување) како сопствена исходна позиција во приодот на книжевното дело. Особено интересен е неговиот обид преку фазите низ кои поминува романсиерското творештво на Славко Јаневски да го проследи развојот на македонскиот роман, воопшто (книгата *Експериментум Македоникум*).



Георги Старделов

Дејноста на **Гане Тодоровски** се остварува на два плана: од една страна тој е активен проследувач на македонската современа книжевност, особено на оној нејзин дел, којшто се занимава со судбината на македонскиот народ (Коле Чашуле, Ташко Георгиевски, Божин Павловски, Горан Стефановски и др.), а од друга е впуштен во расветлувањето на македонската литературна историја. На книжевните факти од противречниот 19 век, обоени со различна идејна и естетска ориентација, им приоѓа внимателно за под површината да ја допре сушноста на едно време, особено значајно за докажувањето на континуитетот на македонската литература и култура.

соодветствуваат различни општествени простори: сиромашен дом (слава), богат дом (прием), јавна кука, кај бајачка, затвор, канцеларија итн. Притоа, иако индиректно, маркиран е и просторот на *јавната сцена* на општествени бранувања со: работничкиот штрајк, логорите на смртта и појавата на национал-социјализмот.

1. Проследи ја кусата сцена 6 (Вера кај бајачката) и посочи го парадоксот на прикажаното дејство (судирот на два светогледа/ две јазични практики)! Станува збор за клучна постапка на Горан Стефановски на „онеобичување“ на драмското дејство (дијалогот).

2. Насловната синтагма „Диво месо“ во драмата ја изречува Марија Андреевиќ во мигот кога Клаус го посетува нивниот дом. Протолкувај ја нејзината симболика и во однос на појавата на Клаус, но и во поширокиот контекст на прикажаното драмско дејство!

3. Посочи ја сушноста на трагичното во судбините на семејствата Андреевиќ и Херцог! Трагичното во драмата на Стефановски има модерен „призвук“ кој се разликува од трагичното во античката и во класицистичката драма. Обиди се да ги посочиш моментите во драмата што го чинат модерниот концепт на трагичното!

4. Проследи ја етно-културната теорија на Клаус за Словените и за Балканот во сцена 10! На извесен начин таа е „преповторена“ во натамошниот развој на македонската драма во: *М.М.Е. Кој ѝ рече* на Дејан Дуковски и *Словенски Ковчеж* од Венко Андоновски. Во драмите на Дуковски и на Андоновски, создадени по падот на социјалистичкиот блок (и по распаѓањето на Социјалистичка Југославија), „истата тема“ во поинаков геополитички контекст добива ново значење. Доколку сте ги гледале изведбите на овие драми или, пак, доколку сте ги читале – дискутирајте на оваа тема!

Да се запамети:

На сите три проследени драми на македонските драматичари им е заедничко тоа што претставуваат драма на идеја. Меѓутоа, секоја од драмите е остварена во поинаков код на драмското писмо. Чашуле својот поглед на *црниот* на македонското историско опстојување го посочува тематизирајќи го режисерскиот театар. Тема на неговите драма/театар е, значи, самиот (политички) театар. Арсовски во кодот на *анализичката* драма прашањето за личната, морална одговорност на поединецот го конфронтира со општествените (колективни) состојби на социјализмот. Горан Стефановски конфронтира два комуникациски модела: фолклорниот (универзално даден) и урбаниот (разлистан во различни јазични практики/идеологии), па на темата на пропаѓањето на стариот патријархален начин на опстојување ѝ приоѓа на особен и модерен начин. Овој судир кај Стефановски, значи, не е само прикажана тема, туку драмска (дијалошка, во самиот јазик) изведба на тој судир.

Потребата од систематско проучување на литературата придонесе за формирање на **Институтот за македонска литература** (1981 год.) Во него македонската литература се проучува организирано и тимски во сите периоди од нејзиниот развој (од народната и средновековната, преку литературата на 19 век до современите литературни процеси) и во корелација со другите балкански и европски литератури. Институтот за Македонска литература е издавач на првата поцелосна „Историја на македонската книжевност“.



Илија Велев

Новите сознанија во теоријата на литературата се применуваат и во историјата на литературата. Така, на пример, средновековната книжевност на македонска почва се доделува во релација со пошироките културни и цивилизациски вредности на епохата во која настанале, како и со современите процеси. Такво е научното проследување на **Илија Велев**.

Да се запамети:

Во повоениот период во Македонија се втемелуваат и трите основни дисциплини: книжевната историја, книжевната критика и теоријата на книжевноста. Во натамошниот развој на македонската наука таа поаѓа од некој филозофски систем, а книжевното дело се сфаќа како израз на волитературните состојби. Во согласност со научната мисла во светот, во натамошниот развој на науката за литературата, се јавува потребата од доградување на научниот апарат. Тоа се остварува со прифаќање на структуралистичкиот метод, кој се залага за автономија на литературното творештво, додека поструктурализмот и постмодерната, повторно ја нагласуваат интеракцијата меѓу светот и литературата. Врз база на актуелната светска научна мисла за литературата, македонската книжевна наука ќе му приоѓа на книжевното дело како на специфична духовна вредност.

За натамошно истражување:

1. Прочитај ги внимателно текстовите што следат! Обиди се да препознаеш на која дисциплина од науката за литература ѝ припаѓа секој од нив? Одговорот на прашањето најди го во текстот на Катица Кулавкова!
2. Ако заклучи дека одделните подрачја во науката за литературата се преплетуваат, обиди се да откриеш што е доминантно во секој текст одделно!

ГЕОРГИ СТАРДЕЛОВ: „Структурална анализа (Критички пристап: ПАЛИМПСЕСТ за романот на Славко Јаневски, *Девет Керубинови векови*).

Пред почетокот на анализата на „Девет Керубинови векови“, првиот роман од циклусот „Кукулино“, бев интензивно преокупиран со прашањето како и на кој начин да му пристапам на неговото толкување, а критичката интерпретација ништо да не изгуби од естетичноста како нејзина суштествена димензија? Се решив повторно за она што во последнава деценија од мојот критички ангажман толку често го применувам, а што самиот го нарекувам *иманентна херменевтика*, или во овој случај *палимпсест*.

Што подразбирам под тоа?

Толкувањето (реставрацијата) на делото да го реализирам со помошта на самото дело, што значи органски да го проникнам белетристичкиот текст со критичарскиот херменевтички коментар со што, уверен сум, може навистина да се оствари, единство на херменевтиката и на естетичката аксиологија. Тогаш, се надевам, ќе покажам, дека вредноста на делото не е конструкција на критичкиот говор, туку иманентно својство на делото. На тој начин толкувањето и вреднувањето се одвиваат како единствен и неразделен чин, при што белетристичкиот текст ја искажува својата вредност најавтентично кога непосредно и изворно самиот ја искажува. Толкувањето на текстот, според тоа, е откривање на самиот текст низ него самиот (текст под текст), па и во таа смисла критичкиот говор е уочување и соочување на/со белетристичкиот текст кој населен во критиката дише, трепери, ја означува својата убавина на ист начин како во самото уметничко дело.“

КАТИЦА КУЛАВКОВА: „Науката за книжевноста како систем на книжевни истражувања – Составни делови: дисциплини, под-дисциплини и помошни дисциплини, од книгата *Теорија на книжевноста*.“

Книжевната наука е составена од „три комплементарни гледишта: дијахронско, синхронско и индивидуално“ (Анте Стамаќ, 1983, 726). Овие три гледишта, соодветствуваат на трите основни дисциплини на книжевната наука: историографијата (дијахронското), теоријата (синхронското) и критиката (индивидуалното)...

Се говори за теоретска и за историска книжевна наука. Во теоретската наука за книжевноста се вбројуваат дисциплините: критика на текстот со херменевтика и рецензија, книжевна фолклористика, споредбена книжевност и општа книжевност...

Сите овие начела, рамништа и гледишта за типологизација на книжевната наука не треба да се посматраат изолирано туку во постојана спrega и заемно дејство. Само така ќе се сфати интегралноста на книжевните проучувања, периодизации, дескрипции, вреднувања и кодификации....

Постојат различни мислења во однос на составните делови на книжевната наука. Според едни, веќе традиционализирани сфаќања, книжевната наука е составена од три главни дисциплини: книжевна историја, теорија и критика. Науката за книжевноста се сфаќа како комплексна, интегрална и општа хуманистичка дисциплина составена од неколку основни поддисциплини: историографија (историја) на книжевноста, книжевна теорија (поетика) и/со методологија, книжевна критика и/со естетика и интерпретација (херменевтика).“

АТАНАС ВАНГЕЛОВ: „Исказот на Димитар Солев“, во книгата *Исказот и сѐварноста*“, како што ќе се види (се надеваме) натаму во нашата работа, има и некои (посуштествени) елементи кои ги поврзуваат, заеднички ги развиваат и ги стопуваат деловите во цврста целина.

б) *Критериуми*. Посуштествените елементи се искажуваат во: самата реченица, во реченичното приредување, односно во творењето на текстот. Треба да се каже уште сега дека во тој поглед владее едно единствено начело: тоа твори како елементарни расказни единици (пропозиција) така и глобални (текст како целина).

Основно и општо начело во раскажувањето на Димитар Солев е *сѐрошвсѐавувањето*. Ќе го покажеме тоа врз следниов пример, пак во врска со железничарот Круме: „некогаш на таа железна шипка, која сега пушташе ‘рѓа на алиштата, нивните синови се бесеа како мајмуни – уште кутрите не беа слезени од земја. Сега се слезени, ами ги нема.“

Во наведениот исказ ги бележиме следниве спротивставувања: некогаш/сега (...), се бесеа/не се бесат (...), слезени/неслезени (...)

Сите набележени спротивставувања, влегуваат во редот на таканаречените појавни, оние што можат да се видат и кои се текстовно посведочени. Има, исто така и такви што се скриени. (...) Со оглед на фактот што ние во еден минимален исказ од гледна точка на целината на текстот, набележавме мошне висок степен на спротивставени односи, логично е да се очекува и висок степен на значенска концентрација.

РЕЧНИК

на помалку познати зборови

акт – чин, дејство

анимизам – примитивно верување во самостојни (нетелесни) душевни у духовни суштества кои дејствуваат и го управуваат животот на човекот. Прв, примитивен облик на религиско верување.

апокриф – фиктивен, измислен документ; кој не е канонски

архетип – праслика, праурнек, праоблик („свет на праслики“, свет на идеи спрема што настанало сè во светот)

вдахновение – побуда, инспирација

воздејство – заемно дејство

деби – прв настап, прво претставување

деструкција – рушење, разорување, уништување, пресврт

дискурс – говор, разговор

детронизира – симнува од престол (трон)

дисперзија – растурање на составните, елементарни бои на светлината, појава на разложување на сложената светлина со призма

епикурејство – животен поглед на грчкиот филозоф Епикур и на неговите ученици, кои сметаат дека највисоката вредност и смисла на животот е во остварувањето на лагода и среќа. Подоцна споредуван со хедонизам (в. *хедонизам*)

етика – дел од филозофијата кој ги проучува и проценува моралните вредности (што е добро а што е зло)

епигон – презрива ознака за слабите претставници на некоја уметничка школа којашто применува застарени методи

идеализам – филозофски светоглед според кој севкупната стварност е само израз на идејата како единствено гистински суштествувачко, што го овозможува опстанокот на светот на суштествата и неговото спознание. Поставен е наспроти материјализмот.

имагинација – вообразба, фантазија, моќ на вообразба

императив – налог, барање

индекс – карактеристична особина на говорењето или пишувањето, која открива лични (биолошки, психолошки или општествени) одлики на корисникот на јазикот, или, пак, на припадник на некоја група (општествена или професионална)

инкарнација – отелотворување

интердискурзивност – сложена врска на еден вид говор со други видови говори

интермедијалност – сложени врски на преплетување помеѓу различни медиуми

интертекстуалност – сложени врски на еден текст со други текстови

ироџија – фино, прикриено подбивање, потсмевање

клише – образец, калап, изветвен израз

книжевна граѓа – материјал од кој е составен книжевниот текст

комуникација – воопшто сообраќање на луѓето меѓу себе, а во филозофијата на егзистенцијализмот, активна отвореност на човекот за друг човек

контаминација – расипување, валкање, медицински: заразување, во литературата: стопување, спојување на повеќе ракописи или жанрови во еден

контекст – врска на мислите во говорот; содржина на еден акт во целина

ламент – тагување, тажаленка, оплакување

легитимност – законитост

маркира – означува, обележува, става жиг, истакнува, го свртува вниманието на важноста на некоја мисла и сл.

матине – временски период од разденувањето до пладне, претпладне, забава; приредба или седенка која се одржува претпладне или попладне; утрински фустан

мистика – првобитно: учење за таинственото во кое биле посветувани само избрани, потоа: наводно сфаќање на надсетилното, трансцендентното, божественото од онаа страна на материјалното по пат на проникнување во сопствените мрачни длабини на сопственото битие и соединување со божественото; стремеж за таинственото, непознатото и необјасливото

нихилизам – филозофско учење дека ништо стварно не постои (метафизички нихилизам) или дека ништо вистински не може да се спознае (теоретски нихилизам), етичкиот нихилизам ја одрекува вредноста на моралните закони

онеобичување – постапка со која уметничкиот текст се прави чуден, необичен

опозиција – спротивност, противење, спротивставеност, спротивставување

оптимизам – сфаќање кое сите работи и настани во светот ги гледа од нивната најдобра страна

парадигма – урнек, модел, пример за углед

песимизам – сфаќање кое сите работи и настани во светот ги гледа од нивната најлоша страна

плагијат – книжевна кражба, препишување од друго, туѓо дело

поетика – наука за стихотворењето и литературното обликување воопшто

полемика – расправа, спор, препирка; вештина на водење на расправа

праизведба – прва изведба, прва премиера (не на одредена театарска сцена туку) воопшто

рецепција – прифаќање, усвојување

рурален – селски

спиритуално – духовно

стилистика – наука за стилот, односно за битните карактеристики на уметничкиот текст

структура – устрој, состав, склоп, распоред и начин на градење на книжевното дело

суптилно – префинето, изострено, прецизно, остроумно, досетливо, препредено

тема – предмет

тематика – збир на сите актуелни проблеми на некоја општествена, научна или уметничка област

тематизација – поставува како тематика

трактат – расправа, спис, мала книга

фантазма – слика створена со помош на фантазијата, сенишна слика, привидување

фантазмагорија – вештина на прикажување на сеништа и др., прелага, халуцинација

фабулозен – како во бајка, бајколик, измислен, неверојатен

фрагмент – дел од целина, извадок, одломка или вметнат дел

хедонизам – задоволство, наслада; филозофска насока која ги претпочита угодностите, уживањето и ги смета за најголемо добро

херменевтика – толкување, разјаснување; наука за правилата и средствата на толкувањето

хибрид – нешто што не е од чист вид, мешавина

хибридизација – вкрстување, вештачко мешање

хипокризија – претварање, лицемерство

цинизам – пренебрегнување на надворешната пристојност, бесрамност, зајадливост; одрекување, презирање на сите културни вредности

СОДРЖИНА

МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК (Сшојка Бојковска, Лилјана Минова-Ѓуркова,
Димитиар Пандев, Живко Цвейковски)

СТИЛОТ И СТИЛИСТИКАТА	5
СТИЛСКИ ФИГУРИ	10
ФИГУРИ НА ЗНАЧЕЊЕТО (ТРОПИ)	11
МЕТАФОРА	12
ЕПИТЕТ	14
МЕТОНИМИЈА	14
СИНЕГДОХА	16
СПОРЕДБА	17
ХИПЕРБОЛА	18
ЛИТОТА	19
ИРОНИЈА	20
ПЕРИФРАЗА	21
ПЕРСОНИФИКАЦИЈА	22
ФИГУРИ НА ФОРМАТА	24
ЈАЗИЧНИТЕ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА ОД СТИЛИСТИЧКА ГЛЕДНА ТОЧКА	29
ЛЕКСИЧКИ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА	30
ЗБОРООБРАЗУВАЧКИ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА	36
ФРАЗЕОЛОШКИ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА	38
ФОНЕТСКО-ФОНОЛОШКИ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА	40
МОРФОЛОШКИ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА	44
СИНТАКСИЧКИ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА	47
НАДВОРЕШНОЈАЗИЧНИ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА	49
ФУНКЦИОНАЛНО РАСЛОЈУВАЊЕ НА ЈАЗИКОТ:	
ФУНКЦИОНАЛНИ СТИЛОВИ	52
РАЗГОВОРЕН ФУНКЦИОНАЛЕН СТИЛ	54
УМЕТНИЧКОЛИТЕРАТУРЕН ФУНКЦИОНАЛЕН СТИЛ	60
ПУБЛИЦИСТИЧКИ ФУНКЦИОНАЛЕН СТИЛ	65
АДМИНИСТРАТИВЕН ФУНКЦИОНАЛЕН СТИЛ	73
НАУЧЕН ФУНКЦИОНАЛЕН СТИЛ	80
ДИЈАЛЕКТОЛОГИЈА	85
ПРЕДМЕТ НА ПРОУЧУВАЊЕ НА ДИЈАЛЕКТОЛОГИЈАТА	85
ЗНАЧЕЊЕТО НА ДИЈАЛЕКТОЛОГИЈАТА ВО ПРОУЧУВАЊЕТО	
НА МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК	88
РАЗВОЈОТ НА МАКЕДОНСКАТА ДИЈАЛЕКТОЛОШКА НАУКА	
И НЕЈЗИНИТЕ ПРЕТСТАВНИЦИ	90
ДИЈАЛЕКТНА ДИФЕРЕНЦИЈАЦИЈА НА МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК	93
ФАКТОРИ ЗА ДИЈАЛЕКТНОТО ДИФЕРЕНЦИРАЊЕ	
НА МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК	94

СТРУКТУРНИ КАРАКТЕРИСТИКИ ЗНАЧАЛНИ ЗА ДИЈАЛЕКТНАТА ДИФЕРЕНЦИЈАЦИЈА	95
ОСНОВНИ ДИЈАЛЕКТНИ ГРУПИ	98
Западномакедонско наречје	101
Централни западномакедонски говори	103
Периферни западномакедонски говори	108
Југоисточно македонско наречје	112
Источномакедонски говори	114
Јужномакедонски говори	118
Северно наречје	123
МЕТОДИ ВО ДИЈАЛЕКТОЛОШКИТЕ ПРОУЧУВАЊА	126
ОНОМАСТИКА	131
 ЛИТЕРАТУРА (<i>Најпаша Аврамовска, Лореџа Георгиевска-Јаковлева</i>)	
РЕАЛИЗАМ – НАТУРАЛИЗАМ (Н.А.)	139
Антон Павлович Чехов (Н.А.)	146
РЕАЛИЗМОТ ВО СВЕТСКАТА ЛИТЕРАТУРА (XX ВЕК) (Л. Г.Ј.)	154
Михаил Александрович Шолохов (Л. Г.Ј.)	161
Томас Ман (Н.А.)	166
ПРЕТХОДНИЦИ НА МОДЕРНИЗМОТ – Шарл Бодлер (Н.А.)	173
МОДЕРНИЗАМ (Н.А.)	182
ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ (Л. Г.Ј.)	195
Албер Каму (Л. Г.Ј.)	200
ТЕАТАРОТ НА АПСУРДОТ И НОВИОТ РОМАН ВО ЛИТЕРАТУРАТА (Н.А.) ---	207
Семјуел Бекет (Н.А.)	217
ЕВРОПСКА, СЕВЕРНОАМЕРИКАНСКА, ЈУЖНОАМЕРИКАНСКА ЛИТЕРАТУРА (Л. Г.Ј.)	224
Иво Андриќ (Н.А.)	232
ПОИМ ЗА ПОСТМОДЕРНАТА (Л. Г.Ј.)	240
СОВРЕМЕНА МАКЕДОНСКА ЛИТЕРАТУРА (ПРЕГЛЕД НА ЖАНРОВИТЕ) (Н.А.)	246
МАКЕДОНСКИОТ РОМАН (Л. Г.Ј.)	256
Ѓорѓи Абаџиев (Л. Г.Ј.)	264
Димитар Солев (Л. Г.Ј.)	270
Петре М. Андреевски (Н.А.)	277
Живко Чинго (Л. Г.Ј.)	286
ЛИРИКА (Н.А.)	293
МАКЕДОНСКА СОВРЕМЕНА ДРАМА (Н.А.)	314
ЛИТЕРАТУРА ЗА ДЕЦА (Л. Г.Ј.)	326
МАКЕДОНСКАТА НАУКА ЗА ЛИТЕРАТУРАТА (Л. Г.Ј.)	332
Речник на помалку познати зборови	339

ПРОСВЕТНО ДЕЛО - Скопје, ул. Димитрија Чуповски, бр. 15

*

За издавачот:

м-р Павле ПЕТРОВ, генерален директор

*

Стојка БОЛКОВА, Лилјана МИНОВА-ЃУРКОВА,
Димитар ПАНДЕВ, Живко ЦВЕТКОВСКИ
Наташа АВРАМОВСКА, Лорета ГЕОРГИЕВСКА - ЈАКОВЛЕВА

МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК И ЛИТЕРАТУРА
за IV година

*

Лектура на делото Литература
Матилда КОВАЧЕВА

*

Технички уредник и корица
Новко ГРУЕВСКИ

*

Коректор на делото Македонски Јазик
Советка ДИМИТРОВА

*

Коректори на делото Литература
Санта МИТРЕВА
Софија ВУЛОВСКА

*

Компјутерска подготовка
Снежана БОШКОВСКА

Обем: 342 страници. Формат: 20,0 x 25,5 cm. Книгата е отпечатена во печатница
„НАПРЕДОК ПРИНТ“ – Тетово.

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

811.163.3 (075.3)
82 (075.3)

МАКЕДОНСКИ јазик и литература: за IV година за реформираното
гимназиско образование / Стојка Бојковска, Лилјана Минова-Гуркова,
Димитар Пандев, Живко Цветковски, Наташа Аврамовска, Лорета Георгиевска-
Јаковлева. – Скопје: Просветно дело, 2004. – 342 стр. : илустр. ; 26 cm

ISBN 9989-0-0408-0
1. Бојковска, Стојка