

МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК И ЛИТЕРАТУРА

**УЧЕБНИК
ЗА III ГОДИНА
ЗА РЕФОРМИРАНОТО
ГИМНАЗИСКО ОБРАЗОВАНИЕ**

За издавачо̄и

Ана Костовска, *извршен директор*

Уредник

Гордана Војнеска

Copyrights © КУЛТУРА АД Скопје, 2003

Ликовно-техничко уредување

Горан Ивковиќ

Рецензии

Проф. Д-р Томислав Тодоровски, професор во пензија
при Филолошки факултет

Лидија Илковска, професор по македонски јазик и литература
при МУЦ „Панче Карагозов“ од Скопје

Снежана Димитровска, професор по македонски јазик и
литература при гимназијата „Орце Николов“ од Скопје

Учебникот е одобрен за употреба со решение бр. 076383/1
од 13. 10. 2003 година од Министерството за образование

© Copyrights за македонското издание ги има „Култура“ АД – Скопје

Забрането е копирање, умножување и објавување на делови или на
целото издание во печатени или електронски медиуми без писмено
одобрение на издавачот.

**Венко Андоновски
Марјан Марковиќ
Глигор Стојковски**

**МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК
И ЛИТЕРАТУРА**

**УЧЕБНИК
ЗА Ш ГОДИНА
ЗА РЕФОРМИРАНОТО
ГИМНАЗИСКО ОБРАЗОВАНИЕ**

ПЕТТО ИЗДАНИЕ

КУЛТУРА
2019



ЛИТЕРАТУРА

Венко Андоновски

Глигор Стојковски

6 СТР. ПРАЗНА

Наместо предговор

Учебникот што стои пред вас е направен според наставната програма за предметот *Македонски јазик и литература* за трета година реформирано гимназиско образование. Опфатени се сите наставни единици предвидени со наставната програма.

Нашата цел беше да понудиме еден посовремен пристап кон граѓата која беше предмет на учебникот. Имено, свесни дека и денес, во науката за литературата рамноправно постојат и се надополнуваат таканаречениот “надворешен пристап” кон книжевното дело (биографизам, социо-економски контекст на јавување на делото) и “иманентниот пристап” (градба на делото, техники на анализа и толкување на делото), решивме да ги поставиме тие два пристапа во релативно пропорционален, рамноправен однос. За таа цел, ги издвоивме како независни целини биографизмот, социологизмот и историцизмот од една, и интерпретацијата на книжевните дела од друга страна. Освен тоа, во интерпретацијата на делата се служевме со посовремени методологии на проучување на литературниот текст: тоа повлече за последица употреба на определени теориски термини, на кои им дадовме (без исклучок!) кратка дефиниција со пример, прилагодени кон возраста на ученикот и на неговите капацитети. Се трудевме тој теориски речник да биде постојан при интерпретацијата на сите дела, за да се “утврди” тој вокабулар како употреблива “алатка” со која ученикот ќе може да се служи и натаму, во текот на своето школување.

Исто така, должината на интерпретациите, како и детализацијата на тие интерпретации, разбирливо, беше различна од дело до дело, во зависност од структурата на делото, жанрот, како и во зависност од авторот и од неговата важност во стилската формација која се обработува.

Се трудевме учебникот да не биде претенциозен, заморен и напорен, а од друга страна да остави стабилен квантум теориски и историско-литературни знаења. Ако сме успеале со него да побудиме понатамошен интерес за литературните феномени кај неговите корисници, нашата задача можеме да ја сметаме за – исполнета.

Авторите

РОМАНТИЗАМ

ПОЈАВА И ОПШТЕСТВЕНО-ИСТОРИСКИ КОНТЕКСТ ПОЕТИЧКИ ОДЛИКИ

• Дефиниција и контекст •

Романтизам: поим што не може да се објасни со една дефиниција. Под *романтизам* се подразбираат повеќе различни (и честопати противречни!) поими, но сите тие се сврзани со едно крупно европско движење кое се јавува како реакција на претходниот книжевен правец, класицизмот. Романтизмот, според многумина негови проучувачи ги надминува рамките на обичен книжевен правец, односно обична книжевна школа. Станува збор за цело едно духовно движење во уметностите, филозофијата, но и во областа на моралот и јавниот живот, за една состојба на ослободување на духот и сетилноста од сите стеги кај сите европски народи (вообичаено говориме за романтизам во вистинската смисла на зборот кај Германците, Французите, Англичаните и Русите), состојба која се одликува со неколку доминантни особини.

Појавата на романтизмот во различните национални книжевности не може да се сврзе со еден ист општествено-историски контекст. Сепак, неподелено е мислењето дека Француската револуција на доста јасен начин влијаела врз појавата на романтизмот и дека, на извесен начин го испирирала. Иако епохалниот настан во Франција со кој му се стави крај на феудалниот поредок остана без свој одглас во Германија и во другите земји во кои се јави романтизмот (Германија, на пример, и натаму остана феудална држава), сепак, крупните општествени промени што уследија по Револуцијата, кај сите европски народи ја вкоренија свеста дека ништо не е вечно и непроменливо, па дури ни стабилните и закостенети општествени односи.

По големата француската револуција, кога со крв се урнаа феудалните стеги, стана јасно дека човековите заедници (општествата) не се еднаш засекогаш дадени и дека тие не се природни заедници, туку резултат на потчинување на еден човек пред друг, и премолчен договор меѓу нив: едниот да слугува, другиот да ужива. Исто така, под сомнеж беше доведена



Новалис, човекот кој тврдеше дека поезијата е единствената реалност

идејата на просвителството дека општествата се развиваат разумно и бавно, со ум и во мир, со еволуција; сега стана јасно дека понекогаш е можна и насилна промена на општествените односи (револуцијата за разлика од еволуцијата е брза и секавична промена), со крвопролевања и бунтови, а во името на некаков нов и поправеден свет. Тие идеи, на еден посреден начин сигурно влијаеле и врз појавата на првите романтичари. Имено, свеста дека не треба да им се робува на клишеата во општествениот живот романтичарите ја преселија на теренот на уметничкото дело, па се побунија против законите кои управуваа со создавањето на уметничките дела и кои се закануваа да прераснат во догма и непроменливи правила.

**• Бунт против клишетото.
Ослободување на фантазијата •**

Највидливата особина на романтизмот, според тоа, е неговата нагласена бунтовност по однос на сите норми и *конвенции* (види речник на поими).

Романтизмот е еден вид револт кон закостенетите правила на уметноста, особено кон оние што останаа во наследство од класицизмот. Како што е познато, класицизмот беше книжевен правец со строго пропишани правила за тоа како треба да се напише едно литературно дело. Романтизмот станува против сите нормативни (пропишувачки) *поетики* (види речник на поими). Тој станува против сите стеги кои го ограничуваат човековиот субјект, кои ја уништуваат специфичноста на творечкото "јас". Тој се залага за слобода на фантазијата, за искреноста, сетилноста и чувствителноста, а не за повторување на веќе воспоставени и мртви клишеа во уметничката и општествената активност.

**• Делото е заматено, а не бистро стакло
низ кое се гледа светот •**

Класицистите, а по романтичарите и реалистите веруваа дека литературното дело треба да биде бистро стакло низ кое се гледа светот. Често ја користеа и метафората на огледалото, за да го изразат своето сфаќање за односот меѓу уметноста и стварноста: делото треба да биде огледало на стварноста, на реалниот живот, велеа тие. За разлика од нив, кои веруваа дека светот може реално да се "преслика" во литературното дело, романтичарите веруваа дека делото не треба да ја разјасну-

ва, туку напротив, да ја заматува сликата на реалноста. Реалноста во делата на романтичарите треба да биде “маглива”, “нејасна”. Класицистите веруваа дека стварноста може едноставно да се осознае, романтичарите велеа дека реалноста не е толку едноставна и дека неа ја одликува тајновитост и мистика. *Тајна* и *мистика* - ете ги двата клучни, омилените зборови на романтичарите. Тие знаеја дека навестената, прикриената, замаглена убавина е многу попривлечна одошто јасната, откриената, соголената. Токму затоа, ценејќи ја мистиката што доаѓа од таа “притемнета”, “замаглена” перцепција на светот, еден од татковците на романтизмот, Новалис, ќе запише: “Да се романтизира нешто, тоа значи на баналното да му се даде возвишена смисла, на вообичаеното - таинствен изглед, на познатото да му се припише достоинството на непознатото, а на конечното - привидот на бесконечното.” Англискиот романтичар Перси Биш Шели, во врска со истото прашање запиша: “Поезијата ја поткрева копрената од скриената убавина на светот и прави обичните нешта да станат необични.” И Франсоа Рене Шатобријан, татко на француската романтичарска проза, смета нешто слично: “Само таинствените нешта се убави”.

• Чудно. Чудесно. Фантастично. Ужасно •

Во врска со тоа настојување на романтичарите да го набљудуваат светот како мистично, мистериозно, таинствено и непознато место, се разви и нивниот интерес за чудното. Новалис ќе запише: “Да се направи на еден пријатен начин уметноста чудна, да се направи еден предмет непознат, а сепак препознатлив и привлечен - ете тоа е суштината на романтичарската поетика.” Веројатно токму тие настојувања ги одведоа романтичарите и до фолклорот, особено до нивниот интерес за собирање и создавање волшебни приказни (сказни), во кои доминираат чудесни суштества и настани, со што нивната пресметка со реалноста на класицистите стана очигледна. Дури, романтизмот го роди и таканаречениот “црн” односно “готски” роман: романот на стравот и ужасот. Тоа се сите оние романи во кои се среќаваат со стари замоци, вампири, тајни врати што крцкаат, прозорци што сами од себе се отвораат и слично. Еден од најпознатите “црни” романи е *Франкенштајн*, чиј автор е една славна жена - сопругата на славниот англиски романтичар Перси Шели - Мери Шели.

Според тоа, романтизмот, фантастиката и хоророт (стравот и ужасот) одеа рака под рака. Под другата рака, романтиз-



Август Вилхелм Шлегел, теоретичар на романтизмот

мот го држеше фолклорот (народната уметност), особено нејзиниот стремеж кон чудното и волшебното.

• Бесконечното. Микрокосмосот и макрокосмосот •

Еве уште еден поим без кој романтичарите не можеа ниту да се замислат: бесконечното. За нив нема сегашност, има само минато (врската со фолклорот) и иднина (нивната врска со фантастиката, од кои во дваесеттиот век ќе се развијат и формите на научната фантастика). А штом нема сегашност, нема ни интерес за реалноста што ги опкружува. Нив ги интересираат вечните, а не сегашните, минливи нешта. “Убавото, тоа е бесконечното”, ќе запише Август Вилхелм Шлегел, и самиот романтичар по дух и срце. А бесконечно за романтичарите е само субјективното, она што се однесува на индивидуата. Бесконечното и субјективното за романтичарите се зборови со речиси исто значење: бесконечното не е можно без субјектот, оти само субјектот може да го произведе бесконечното. Во реалноста не постојат вечни и бесконечни нешта: тие постојат само во нашето “јас”, во нашата фантазија и имагинација.

Една од омилените максими до која романтичарите држеа како до свое мото беше онаа која тврди дека постои аналогија (сличност) меѓу микрокосмосот и макрокосмосот. Романтичарите тврдеа дека е можно да се види целиот космос во едно зрно прашина; тврдеа дека во еден желад може да се види даб, со силата на фантазијата и имагинацијата. Колку за споредба, за да се види дека романтизмот беше создаден врз база на целосно мистични филозофии (види речник на поими), ќе кажеме дека и ден-денес постојат будисти (припадници на источната, будистичка религија) кои тврдат дека со упорна медитација можат да го видат целиот свет во едно зрно пченица. Тоа учење дека сè се содржи во сè, дека нештата само навидум се различни и дека нив ги проткајува и понижува една иста енергија, еден ист квалитет, една иста сила (многумина романтичари тврдеа дека тоа е Бог, односно неговиот дух), го викаме *пантеизам*. Романтизмот, според тоа, е еден вид пантеизам. Тоа е такво учење кое вели дека сите нешта имаат душа, односно дека Бог е во сè што постои околу нас. Виктор Иго во една песна запиша: “Знај... дека во сè што е створено постои свест”. А Хердер, еден од духовните татковци на романтизмот, запиша:

“Бог, ... во природата уредил сè според мера, број и тежина; тој, според тоа ја уредил суштината на нештатата, нивната форма и меѓусебните врски, нивниот тек и нивното опстанување

така што од големата зграда на светот па сè до зрното прашина, од силата што ги држи планетите и сонцата до нишката на една пајажина, со сето тоа владее само една мудрост, само една добрина и една сила.”

**• Поезијата не е музика,
но се стреми тоа да биде •**

Една од најважните особини на романтизмот како книжевно движење е тоа што тој на музиката ѝ даваше повластено место меѓу уметностите. Романтичарите веруваа дека зборовите сами по себе не се способни да ги искажат тајните на универзумот, односно дека јазикот е недоволен за да го искаже бесконечното, тајното, непознатото, мистичното. Оттука, тие веруваа дека поезијата треба да се сврти кон музиката, доближувајќи ѝ се колку што е можно повеќе. Се разбира, токму затоа, во нивните песни доминираа таканаречените *звучни стилски фигури*, меѓу кои римите, асонанците и *алитерациите* (види речник на поими беа најчести. Стиховите на романтичарите се звучни, речиси како музички фрази и во нив се насетува скриена музика: ритмика, метар и рима. Од поетските форми, една од најомилените им беше *сонетот*, а како што е познато, *сонетот е строга римувана форма* (види речник на поими). Еден од најпознатите англиски романтичари, Колриџ, тврдеше: “Кој во себе не носи музика, не може никогаш да стане вистински поет”. Германскиот романтичар Ернст Теодор Амадеус Хофман имаше слично мислење: “Музиката е најромантична од сите уметности. Би можело дури да се каже дека единствено таа е романтична во вистинската смисла на зборот, оти нејзиниот единствен предмет е бесконечното...”

Токму затоа и романтичарите не ја ценеа особено уметноста на стариот свет, антиката (иако повеќето од нив како писатели беа одгледани на делата од таа уметност). Тие тврдеа дека уметноста на стариот свет е уметност за окото, и дека е сликовита; дури и античката поезија, тврдеа тие, создава силни слики и претстави во нашата свест додека ја читаме. Наспроти тоа, тие се залагаа за романтичарска уметност, или “уметност на увото”. За нив музиката беше единствениот инструмент со кој може да се искаже бесконечното, тајното, невидливото.

• Индивидуална чувствителност. Бездомници во општеството •

И конечно, збор-два за односот на романтичарите кон општеството. Општо земено, ако се знае дека тие гласаа за личната, индивидуална чувствителност, која честопати се граничеше и со речиси болна раздразливост, тогаш станува јасно зошто негуваа презир кон сите колективни форми на постоење, па се залагаа за силна индивидуа. Таа нивна верба во субјектот и неговата специфична чувствителност (каква што е Гетеовата светска тага; види: *Страдањата на младиот Вертер*), ги доведе до тоа да го сфаќаат општеството со неговите конвенции и шаблони како сериозна стега и закана за нивната индивидуалност, посебност и фантазија.

Освен тоа, романтичарите повеќе ги интересираше космосот, одошто она што се случува на земјата. Некои од нив воопшто и не сакаа да расправаат за реалноста, дури ни за природата (која за романтичарите беше единствената реалност што заслужува внимание) и се повлекуваа во нови, непознати светови, предели и пејсажи кои самите ги измислуваа. Оттука и чувството на бездомништво и отуѓеност во овој свет. Романтичарот е секогаш човек навреден, неразбран од другите, отуѓен, отфрлен, бездомник, скитник, без постојан покрив над главата. Тој е еден вид *уметник-номад* (види речник на поими). Оттука, општа тема во романтичарската поезија е темата на скитањето и патувањето по светот. Речиси и нема романтичар кој не напишал песна на оваа тема, извикувајќи: јас сум му туѓ на овој свет, јас сум исклучен од него, јас сум отфрлен и презрен; јас немам што да барам во овој свет.

Оттука, една од најомилените теми на романтизмот беше темата на прогонството и патувањето во егзотични, непознати, или целосно измислени простори. Таква е, впрочем и најпознатата романтичарска поема, *Странствувањето на Чајлд Харолд* од Џорџ Гордон Бајрон, за која ќе говориме понатаму.

Речник на поими

Конвенција: под конвенција се подразбира секој премолчен или напишан договор во човековите заедници. Едни од најчестите конвенции, се на пример, клишираните поздрави и честитки. Вообичаено е, на пример, по завршувањето на некоја вечера на која сте биле канет, да ѝ кажете на домаќин-

ката: “Лигњите беа прекрасни”, дури и под услов вие воопшто и да не јадете лигњи, оти не ги поднесувате. Романтичарите не ги сакаа конвенциите и тврдеа дека тие ја убиваат искреноста, во името на “убавото воспитување”. Токму затоа, романтичарите во општеството беа сметани за еден вид невоспитани отпадници и луѓе кои не знаат да ги контролираат своите чувства.

Поетика: под “поетика” се подразбира збир на правила според кои се создава едно дело. Една од најпознатите поетики е онаа на Аристотел, која тој ја создал имајќи ги предвид драмите на Софокле, а со цел да ги опише правилата според кои се создавала тогашната античка трагедија. Вообичаено е поетиките да се пишуваат откако претходно ќе се имаат предвид повеќе дела од родот што сакате да го опишете. На пример, ние денес можеме да напишеме поетика на романот на деветнаесеттиот или дваесеттиот век, затоа што ги имаме пред себе романите на тие векови и можеме да проучиме според кои закони писателите ги создавале тие свои дела. Но, честопати во историјата на уметностите се случува најпрвин да се напише поетика, а потем да се бара таа строго да се почитува при создавањето дела. Таквиот тип на поетики кои им претходат на создавањето литературни дела, и чии закони писателот мора да ги следи како да се кујнски или медицински рецепт, се викаат *нормативни* или *пропишувачки* поетики и тие сериозно ја ограничуваат слободата на писателот и неговиот талент. Против таквата поетика на класицизмот го кренаа својот глас романтичарите.

Мистични филозофии: мистичните филозофии (кои по правило се филозофии на Истокот) ги одликува верувањето дека светот не може да се сознае преку разумот, туку само по пат на интуиција и “врвни тајни”, меѓу кои спаѓаат аскетизмот, контемплацијата или симболиката на тајните записи. На мистичните филозофии директно им се спротивставуваат рационалистичките (од *ratio*, на латински - разум), кои веруваат дека светот може да се сознае по логички пат. Рационалистичките филозофии главно се сврзуваат со Западот.

Звучни фигури: под *звучни фигури* во песната се подразбира секоја постапка со која се зголемува музикалноста на стихот. Во суштина, покрај римите (совпаѓање на гласовниот состав на зборовите на крајот од стиховите), две основни

звучни фигури се асонанцата и алитерацијата. Асонанцата е постапка при која во еден стих повеќепати се повторува некоја самогласка, додека, литерацијата е постапка при која во еден стих повеќепати се повторува некоја согласка. Самото повторување на еден ист глас создава впечаток за “звучен”, “музикален” стих.

Сонет: строга римувана музикална песна чие име доаѓа од латинскиот збор *suono, suonare*, што значи ‘своно’ или ‘свони’. Самото име укажува на ‘свонливоста’, односно ‘музикалноста’ на песната. Сонетот се состои од две строфи од по четири стиха и две строфи од по три стиха.

Номад: сточар, кој наспроти земјоделецот не е врзан за едно место и за една нива. Тој зиме се повлекува во низините, а во топлиот дел од годината, поради добитокот оди по планините на паша. Фигуративно “номад” означува човек кој сака да патува по светот.

Уште нешто:

Романтичарите ја сметале музиката за највисока уметност, а помалку ги ценеле визуелните уметности. Размисли: зошто е тоа така? Кое дело создава појасни претстави: една музичка композиција или една реалистична слика на пејзаж? Кое значење – она на сликата или она на композицијата е поблиску до бесконечното и мистериозното?

ПОЈАВАТА НА РОМАНТИЗМОТ ВО ФРАНЦИЈА

Проучувачите на романтизмот не можат да се согласат кога всушност навистина почнува романтичарското движење во Франција. Сепак, повеќемина од нив се согласуваат дека почетците на романтизмот во Франција можат со сигурност да се лоцираат во делата на Мадам де Стал и Франсоа Рене де Шатобријан.

Мадам де Стал (1766-1817), политичар со напредни идеи, писателка и теоретичарка на книжевноста, претставува интересна и за она време невообичаено либерална и конфликтна личност. Нејзините романи се надоврзување на предромантичарските романи: романот на стравот и ужасот (“црниот” роман) и сентименталните романи, со клиширани љубовни заплети, мошне омилен кај најшироката читателска публика во тоа време. Нејзиниот бурен живот како да го навестува вкупниот сензибилитет на романтизмот и на деветнаесеттиот век, “векот кој сакаше да се обраќа во прво лице”, како што велат критичарите за романтизмот. Како теоретичар на литературата (*Есеј за измисленото, Книжевноста по однос на институциите и За книжевноста*), таа се залага за роман кој своите ликови би ги довел во поцврста врска со стварноста, а нив би ги направил поуверливи одошто се во сентименталните, љубовни “лимонади”. Во делото *За книжевноста* таа ја споредува литературата на западните со литературата на источните народи и доаѓа до заклучок дека тие се разликуваат по вкус и дух. Со тоа ѝ задава смртен удар на класицистичката теорија, која тврдеше дека литературата мора да им се покорува на едни исти закони, без разлика на местото на настанувањето на делото. Во романите (*Делфин и Корина*), таа застапува први *феминистички гледишта* (види речник на поими), со што жестоко го критикува “машкото општество” во кое за жените нема место освен како сопруги и љубовници. Романите имаат голем успех во тоа време, бидејќи се целосно либерални: се залагаат за уништување на култот на браковите, кои доколку не се среќни стануваат стега која треба да се поднесува цел живот; го критикуваат “машкото општество” во кое исклучителните жени не можат да најдат место според своите интелектуални и умствени способности и ја воведуваат



Мадам де Стал,
жена со напредни
политички
сфаќања

дуваат подоцна омилената тема кај романтичарите - правото на страст, како и темата на несреќната и невозвратена љубов која произлегува од тоа кога страста целосно загосподарува со животот на човекот. Поради своите напредни гледишта и за општеството и за книжевноста (давање предност на личноста, индивидуалноста, чувствата и страста кои ниедно општество не ги сакаа и не може да ги контролира), таа голем дел од својот живот ќе помине во прогонство, сметана за непријател на Наполеон.

Еден од белезите на предромантичарските романи (сентименталниот и “црниот” роман), како и на романите на Мадам де Стал е тоа што во нив не постои строга граница меѓу прозата и поезијата: во тие романи некои страници наликуваат на чиста поезија, така што, доколку се напишат во стихови, се добива идеална - песна! Таа особина на романтизмот е уште еден доказ дека тие ги сакаа “заматените”, “магливи” претстави за светот: за нив ништо на овој свет, па дури ни книжевноста, не е чисто, еднолично и без примеси на нешто друго. Да се потсетиме на едно од омилените начела на романтизмот воопшто: сè се содржи во сè и меѓу разичните нешта (како што се прозата и поезијата) постојат сличности што треба да се откријат!

Таа особина (мешање на поетското со прозното, неможност да се постави граница меѓу сонот и јавето, меѓу реалноста и фантазијата во она што е раскажано) ја наоѓаме особено силно изразена во делото на Франсоа Рене де Шатобријан (1768-1848). За неговото дело критичарите велат дека иако е во прозна форма, изобилува со многу поезија, а жанровски се движи од лирски роман, преку слабо изведени епопеи, до есеј и автобиографски белешки. Овој писател го интересираат три крупни теми: политиката, религијата и интензивното, романтичарско доживување и соживување со природата, особено со новите, непознати светови. Сè што напишал Шатобријан (а најважни му се подолгите прозни дела *Атала* и *Рене*) има силна автобиографска димензија. Како потомок на стара благородничка лоза, врзан за “стариот свет” кој умира грчевито под налетите на новиот, капиталистички поредок, тој ќе се качи на брод за Америка, во политичко прогонство. Петмесечниот престој во Филадельфија и посетата на Нијагарините водопади кај него ќе ја разгори фантазијата по нови и непознати светови и предели (едно од темелните обележја на романтизмот, да се потсетиме, беше патувањето во егзотични и непознати места). *Атала* (1800) говори за младата ќерка на една Индијанка и еден Шпанец, која умира поради судирот меѓу сопствената страсна индијанска крв и дол-



Франсоа Рене
де Шатобријан

жностите што ги наметнува христијанството. *Рене* пак е сврзан автобиографски со средбата на писателот со Новиот свет (Америка): овде главниот лик бега од Европа во прашумите на Новиот свет, далеку од своето детство и од инцестуозната љубов кон сопствената сестра. Како што се гледа, и овде се открива една од идните омилените теми на романтизмот: забранетата љубов (види: *Страдањата на младиот Вертер*, каде ликот не може да биде со Лота, затоа што таа е свршена за друг човек). И *Атала* и *Рене* се исполнети со бројни страници во кои се слави единството со природата, и таа се велича како извор на непознатото, тајното, мистичното. Таа е мелем за напатената душа на поетот-скитник, но и извор на бројни сознанија.

Многумина сметаат дека со делата на Шатобријан (кои, повторуваме жанровски не можат “чисто” да се определат ни како расказ, ни како роман, ни како епопеја) конечно е родена француската романтичарска проза. Во нив доминира чувството на “фрленост во светот”, од кое се раѓа чувството на “светската тага”. По Шатобријан романтичарскиот лик е вечен патник без дом, аналитичар на душата, записничар на страстите на срцето, човек на природата и противник на општеството и неговата студена немилосрдност кон сите слободи што срцето ги посакува, а разумот ги забранува.



Насловната страница на автобиографската проза *Рене* на Шатобријан

Речник на поими

Феминизам: движење особено популарно во 20. век кое бара жените да се сметаат како еднакво способни со мажите на сите полиња во општеството

Уште нешто:

Напиши краток есеј на тема: “Можности за бегство од општеството и реалноста”. Насоки за размислување: Зошто денешните луѓе сè почесто се враќаат кон природата, дали сонштата се начин на бегство, што се различните видови хоби, игри на среќа и слично?

ВИКТОР ИГО (Victor Hugo, 1802-1885)

Европа и Америка - сиот образован и благороден свет се восхитуваат од делото на Виктор Иго. Италијанците го ставаат веднаш до Данте, Англичаните до Шекспир, упатените признаваат - тој е третиот поет роден во христијанството

Анте Старчевиќ



Виктор Иго

Првата книга, стихозбирката *Оди и различни песни* Виктор Иго ја објавува 1822 год. - на 20-годишна возраст. Оттогаш, па до крајот на својот бурен живот, тој создава дела кои опфаќаат 57 томови - колку што содржат неговите први објавени *собрани дела* - без кореспонденцијата. Според вредноста на ова ретко богато творештво и според популарноста што ја стекнал - Виктор Иго е национална, водечката книжевна фигура во францускиот 19 век.

Виктор Иго расте во семејство со несредени брачни односи, а потоа формира семејство кое го следат бројни трагедии (му умира новородениот син, ќерката Леополдина штотуку мажена се дави, умира жена му, набрзо потоа му умираат и вториот и третиот син, брат му душевно се разболува...). Политичкиот ангажман (најнапред е убеден монархист, потоа се приклучува кон републикаците) главно му носи нови главоболки - по државниот удар во 1851 што го извршил Наполеон III, принуден е да емигрира, најнапред во Брисел, а потоа на островите Џерзи и Гернзи, сè до 1870 година. Ја одбива амнестијата од 1859-тата, продолжува со жестоката борба против диктаторот и деноноќно пишува. Станува симбол на слободата, совест на нацијата. Затоа по триумфалното враќање од прогонството е некој вид национална светост и институција. Тој е величина која никој со ништо не може да ја оспори. Италијаните го ставаат веднаш до Данте, Англичаните до Шекспир, а во сиот свет се согласуваат дека е тој третиот голем поет откако постои христијанството.

Првите *Оди* набрзо ги дополнува со нови во кои младешката поезија се заменува со самостојно и супериорно поетско творештво во кое веќе се мешаат книжевниот и политичкиот ангажман. Читателите брзо реагираат, неговата книжевна слава постојано се зголемува. Романтичарските белези посебно

доаѓаат до израз во првите прозни дела кои Иго ги пишува во стилот на Валтер Скот, потоа доаѓаат *Источните песни* (1829), па хуманитарните протести против смртната казна и првата драма - *Кромвел* (1827), која претставува важна етапа во историјата на романтичарскиот театар, првенствено поради предговорот-манифест во кој ја осудува класичната трагедија, наспроти слободната, современа драматургија. Драмата *Марион Делорм* (1829) ја забранила цензурата поради возвишениот лик на куртизана!

Следното дело кое го објавува Иго е романот *Богородичната црква во Париз* (1831) кој целосно ги освојува неговите современици. Во него е отсликан средновековниот Париз и тоа "е најуспешното остварување во низата романтични историски визији". Од 1831. до 1843 година Иго публикува уште четири стихозбирки и две драми кои имаат и театарски изведби од кои втората *Германски грофови* (1843) била исвиркана на премиерата. Во овој период трагично загинава ќерка му што заедно со неуспехот во драмското творештво придонесува до 1951 година речиси да не пишува ништо. Прогонството во Белгија и Англија е период на политичка и уметничка зрелост. Меѓу читателите се враќа 1853. со сатиричната поетска книга *Казни* (1853) која е адресирана до Луј Наполеон и корумпираното чиновништво.

Важна година за француската и светската книжевност е 1862-та кога од печат излегува капиталното дело *Клетници* - роман кој ги опфаќа сите поважни настани на деветнаесеттиот век.

"Клетници"

• Ликови и конфликти. Дијагноза на општествените зла. •

Романот *Клетници* на Виктор Иго излегува триесет и една година по неговиот прочуен роман *Богородичната црква во Париз* (1831). Во првиот роман, триесетгодишниот писател се занимава со минатото, додека во *Клетници* го преокупира современа тема, односно тема од неговото време.

Клетници е жестока критика на општеството кое се упатило по патот на капитализмот и во кое настанува страшно раслојување на луѓето според материјалните богатства. Оттука, некои критичари сметаат дека овој роман е зачеток на таканаречениот социјален роман, односно роман кој го анализира оп-

штеството и неговите односи, како и местото на единката препуштена на тие, честопати безмилосни односи на експлоатација и понижување. *Клетници* се занимава со причините кои предизвикуваат појава на општествените зла, но и со начините на кои тие општествени зла можат да се надминат. Значи, *Клетници* е дијагноза на едно сурово, ранокапиталистичко, буржоаско општество, но исто така, тој роман се обидува да препише и “терапија” за таквите општествени болести. Три теми, односно три општествени зла се наоѓаат под лупата на писателот, кој се обидува да ги дијагностицира причините за нивната појава: злосторот, проституцијата и страдањето на децата од беда и недостиг на семејство. И самиот писател, во едно писмо до еден свој обожавател, ќе истакне дека со *Клетници* сакал да се доближи до еден поубав свет и дека верувал дека таквата цел (поправедно општество) е можна: “Да, општество кое допушта сиромаштија..., да, човештво кое допушта војна, тоа се општество и човештво од понизок ред... јас сакам да го уништам паразитизмот: секој човек ќе биде сопственик, но никој нема да биде господар... Според мојата замисла, *Клетници* е книга чија основа е братството меѓу луѓето, а нејзината цел е - напредокот.”

Главниот лик во романот е “негативец”: тоа е Жан Валжан. Но, писателот инсистира на тоа дека тој не е роден како злосторник, ами напротив, како вреден и работлив младич. Суровоста на неправедното општество него ќе го натера да стане злосторник. Имено, Жан, по смртта на татко му останува глава на семејството: се грижи за својата сестра и нејзините седум деца. Жан е принуден да работи тешка физичка работа, но набргу останува и без неа. Во целосен очај, за да го прехрани семејството, Жан краде леб од една пекарница, и за тоа е осуден на пет години робија (веслање на галија). Окован, на галија, тој ја сфаќа суровоста на општеството: тој не украде за да има повеќе одошто има, туку за да може да преживее, но општеството не го интересираат причините поради кои некој се решил на криминал. Општеството не го интересира дали е украден леб или дијамант; за него и едното и другото е злостор. Затоа и се вели дека во *Клетници* Иго отвара многу морални дилеми околу тоа што е злосторот. Тоа се вечни прашања кои ги измачуваат правниците, филозофите и писателите: на пример, дали крадењето храна од страна на смртно гладен човек може да се смета за злостор? Дали ако смртно болен човек го украде неопходниот лек тоа е - злостор? Дали, конечно, ако човек желен за знаење украде книга, тоа треба да се смета за злостор? Ако се има предвид дека тие злостори се прават заради задоволува-

ње на некоја повисока цел (живот, здравје, знаење), односно дека со нив се спасува живот, тогаш со право може да се постави прашањето: а зошто општеството, ако веќе тврди дека е хумано, дозволило да дојде до тоа некој работоспособен човек да не може да ги обезбеди минималните услови за опстанок во живот? Зарем не е општеството нехумано и зарем не е тоа во овој случај поголем злосторник одошто оној кој со грабеж го спасува својот живот, животот на својата сестра и на нејзините седум гладни дечиња, кои со ништо не се виновни за сопствената сиромаштија?

Ете, тие прашања ги поставува во *Клетници* писателот преку својот јунак Жан Валжан. Тој негов јунак на галијата станува човек без име и презиме: тој е само број во листата на злосторниците на човештвото: број 24601. Неколкупати ќе се обиде да избега, но тоа само ќе му ја зголемува казната, сè додека таа не “нарасне” на цели деветнаесет години. Од робијата Жан ќе излезе како *мизантроп* (види речник на поими). Тој од работоспособен и добар младич, ќе стане непријател на општеството. Ќе си го постави прашањето: дали поради кражбата на леб треба човек да се осуди на деветнаесет години отсуство од сопствениот живот? И зарем општеството со таа казна не направило поголема штета, одошто корист?

Вториот важен лик во романот е ликот на Фантина: девојка убава, без родители, осудена да слугува по околните фарми. Потем доаѓа во Париз во потрага по леб. Работи и се вљубува чисто и страсно во еден човек, кој потем ја напушта, за да изгради висока општествена кариера; а на таков човек, според зборовите на неговото семејство, не му одговара една прстодушна девојка од провинција, без разлика колку ѝ е чесно срцето и колку ѝ се вредни рацете! Од таа врска Фантина останува со ќеркичка, за која не може да се грижи, бидејќи останува без работа, па е принудена малата Козета да ја даде на посвојување. Потем се враќа во родното место и наоѓа работа во една мануфактура, каде вредно работи, и целата плата им ја испраќа на посвојувачите на детето, кои наскоро почнуваат да ја уценуваат, барајќи сè повеќе и повеќе пари за издршка на детето. Наскоро, Фантина, како резултат на една интрига во фабриката ја губи работата, накодошена од едни “пријателки” (таа е наивна, им верува на луѓето и затоа доживува таква судбина). За да најде пари за издршка на детето, таа најпрвин ја продава својата руса коса што ѝ паѓа до половината, а потем, кога ќе ѝ јават дека детето е болно и дека се потребни пари за лекара, таа ги продава и двата прекрасни предни заба. Ова се можеби нај-

силните страници во романот: жртвувајќи ја сопствената убавина, Фантина се бори за своето дете. Се разбира, детето воопшто и не е болно, туку општествените “паразити” на кои Фантина им ја доверила својата ќерка само ги зголемиле своите амбиции. Конечно, таа добива писмо во кое “паразитите” бараат сто франка; во спротивно, ќе го исфрлат детето на улица. Конечно, Фантина излегува на улица за да стане проститутка. Тоа го прави со чиста свест и совест, во виши цели, изговарајќи ја целосно рамнодушно нејзината херојска реченица: “Да го продадеме и она што преостана!”.

Со овие два лика, Виктор Иго дефинитивно се стави на страната на малите, понижените, угнетените. И покажа дека многу често под маската на “негативецот” се кријат крупни причини што тој лик станал “негативен” или “непожелен” за општеството. Криминалот и проституцијата имаат своја причина: тоа е бедата, односно сиромаштијата. Причина за сиромаштијата пак се неправедните односи во општеството, односите на бездушна, нечовечка капиталистичка експлоатација, кои од една страна раѓаат општествени “паразити” (сопственици на мануфактури, лажни добротвори како посвојувачите на детето на Фантина), но и верни чувари на таквиот неправеден режим. Тие чувари на таквиот режим се добро платени од оние на кои им одговараат такви односи. Еден таков верен пес-чувар на режимот е полицискиот надзорник Жавер. Во овој лик, Иго го отсликал типот на “верен пес - чувар” на неправедното општество, кого не го интересираат причините поради кои некој станал насилник или проститутка. За него постојат само добри, чесни и мирни граѓани на општеството од една, и лоши, непријателски настроени граѓани кон режимот од друга страна. Секој кој размислува или се сомнева во тој режим треба да биде осуден и ставен во визбата на неговата полициска станица.

Авторот, покрај ликовите на Жан и Фантина, се задржува и на ликот на малата Козета: тој го следи нејзиниот извонредно тежок животен пат на дете кое е подложено на сите можни тортури од нехуманото општество: тоа дете расте без родителска љубов, работејќи како работна сила која ги здебелува џебовите на капиталистите, и покрај тоа што не е дорасната за физичките напори на работата! Со тој трет лик, во делото се комплетира тројството на “општествените зла” што го интересираа Иго: криминалот, проституцијата, злоупотребата на деца.

• **Терапија за општествените зла: пресвртот на Жан Валжан** •

Сепак, она што овој роман го прави исклучителен по својата појава не е толку дијагностицирањето на причините за општествените зла, туку напротив - предложената “терапија” за лекување на болното, отуѓено, нехумано општество. Таа своја идеја за тоа како светот може да стане подобар, Виктор Иго ја изложил преку пресвртот на својот лик Жан Валжан, односно преку ликот на Монсињор Бјенвени, кој е заслужен за тој пресврт. Криминалецот Жан се претвора во добар и примерен човек. Тоа е оптимистичката димензија на романот: Иго верува дека и од најголемиот злосторник може да се добие добар човек, доколку општеството му подаде рака. Исто онака како што Монсињор Бјенвени му подал рака на Жан.

Ликот на Монсињор Бјенвени е лик правен по углед на светец и добротинител. Тој е епископ кој својата плата им ја подарува на сиромашните. Собира милостина од богатите за да им ја раздаде на бедните, а за себе задржува само толку колку што му е потребно за скроман живот. Тој го среќава Жан Валжан во мигот кога овој, пуштен од робија, веќе не верува во тоа дека човековото суштество може да биде добро: Жан Валжан е веќе мизантроп (човекомразец). Но, Жан нема покрив над главата, а Бјенвени го прифаќа како да е негов син. Дури, и го ословува со “господине” закоравениот и од општеството жигосан криминалец. Сето тоа почнува повторно кај Жан да ја враќа вербата дека можеби уште има добри луѓе на овој свет. Но, мизантропијата на Жан е посилен од неговата желба да верува во добрината на луѓето: тој го краде сребрениот прибор за јадење на Бјенвени и се обидува да избега од неговиот имот. Набргу е фатен и изведен пред епископот; но епископот пред жандармите изјавува дека тој лично му го подарил среброт на уапсениот, кој му е добар пријател. Жандармите го ослободуваат Жан Валжан, и тогаш, пред збунетиот злосторник чие срце повторно почнува да верува во човекот, Монсињор Бјенвени ги изговара прочуените реченици: “Жан Валжан, брате мој, од овој миг вие веќе не му припаѓате на злото, туку на доброто. Ја откупив вашата душа, за да ја грабнам од црните мисли на злиот дух и да му ја предам на Бога.”

Од тој миг Жан Валжан и самиот станува човек. И не само тоа: тој станува угледен човек во општеството, искачувајќи се до највисоките степени во општествената хиерархија, заземајќи

го местото на довчерашните среќници. Со таа своја линија романот отвора димензија на надеж и оптимизам: можеби сè не е загубено за малите, понижените, “клетниците”. Преку ликот на преобразениот Жан Валжан (кој дури го менува и името и стекнува богатство), Иго ги насликал оние за кои верувал дека ќе можат да го преобразат општеството, како носители на благородни идеали. Освен тоа, многу поважно од тоа што Жан Валжан ја победил сиромаштијата е тоа што тој внатрешно се има преобразено од зол во добар човек, од мизнатроп во *филантроп* (види речник на поими). Еден неук работник, како што вели еден критичар, сега станал мудар психолог кој ги сфатил смислата и причините за општествените неправди, ги сознал најдлабоките човекови душевни страдања, ја узнал смислата на понижувањето и ја видел смислата на животот. А таа е една единствена: да се биде човек. А да се биде човек значи само едно: да се биде добар човек. Не постои алтернатива. Оти само добар човек е човек.

Меѓутоа, треба да се каже дека иако Иго точно ги детектирал причините за појавата на човековите страдања во општеството и појавата на општествените зла, тој сепак го “решава проблемот” на еден целосно роматичарски начин, без некоја подлабока врска со реалноста. Имено, сите општествени конфликти тој ги разрешува, како со магично стапче, преку ликот на добродетелот и светец Бјенвени. Тој е волшебното решение за тоа како општеството може да стане подобро и поправедно. Кога би постоеле повеќе луѓе како Бјенвени, животот на земјата би се претворил во рај. Меѓутоа, таквото “решение” има малку допирни точки со реалноста: тешко е да се верува дека кој и да е богат човек би се согласил да стане Бјенвени, да се откаже од сопственото богатство, да им го подели на сиромавите и потем да живее само за да прави добри дела. Затоа, во право се критичарите кога во ликот на Бјенвени ја препознаваат скриена фигурата на Исус од Библијата: Бјенвени е спасител, а спасителите не се толку чести во реалноста (токму затоа некои критичари овој роман го именуваат како роман на христијанскиот социјализам). Затоа, се смета дека иако романот *Клетници* е претеча на социјално-критичкиот роман, иако сериозно ги поставува проблемите на капиталистичкото општество, сепак не нуди решенија кои се подлабоко вкоренети во економската пракса на општеството. Проблемите, како што се рече, Иго ги решава утопистички: со верба дека секој од нас ќе го најде својот Бјенвени, кој ќе му ја искупи душата и ќе му го покаже патот кон среќата во животот. Тоа е целосно романтичарска верба во

Спасителот, верба дека само преку братската љубов и несебичното жртвување за другиот може да се постигне рај на земјата. А тоа се токму становиштата на таканаречениот христијански социјализам, кој, како што се покажа низ историјата е тешко оставрлив.

• Иго и драмата. Предговорот на *Кромвел* •

Виктор Иго и како драматичар има важно место во францускиот романтизам. Појавата на неговата трагедија *Кромвел*, во 1827 година се смета за конечна пресметка на романтизмот со класицизмот, и тоа не толку поради самата драма, колку поради нејзиниот славен предговор, во кој Иго ги изнесува своите становишта за романтичарската поезија (романтичарите сметаа дека поезијата, односно поетичноста е основна “состојка” и на песната, и на романот и на драмата). Еве ги накратко неговите тези од тој предговор:

- за разлика од античката уметност, која е свртена само кон убавото, и која не знаела за грдото и *гротескното* (види речник на поими), современата уметност (особено онаа на романтичарите) му дава место и на грдото. Еве што вели Иго: “Во антиката гротескното е срамежливо и постојано гледа да се сокрие... Затоа се маскира колку што е тоа можно. Сатирите, тритоните и сирените се само малку изобличени, а парките и харпиите се поодвратни по своите особини отколку по својот изглед; дури и фуриите се убави и ги викаат *евмениди*, што значи благи, добротворки... Во мислите на модерните писатели, напротив, гротескното игра огромна улога. Го има секаде: од една страна, тоа го создава наказното и ужасното, од друга страна, тоа ги создава комичното и лакрдијата.” Типичен пример за гротескно, според Иго е тоа што во визуелните претстави на сатаната, токму тој гротескен поглед на светот (кој сака да изобличи и да се мајтапи) му придодал “рогови, нозе од јарец и крилја од лилјак”, нешта што една изворна, негротескна перцепција не му ги придавала на сатаната.

- Но улогата на гротескното, според Иго не е да го направи делото посветено на грди и недостојни нешта; според него, присуството на гротескното во едно дело служи за да се истакне повеќе убавото, оти убавото станува уште поубаво кога ќе се постави покрај грдото: “Исто така, точно е да се рече дека допирот со наказното само му додаде на возвишеното чистота, големина, го направи повозвишено дури и од античката убавина.” Иго верува дека во рамнотежата на принципот на убавото и

принципот на грдото се крие совршеното уметничко дело. Освен тоа, тој верува дека грдото само може да го “освежи” делото, оти “постои само еден вид на убавото, а илјадници видови на грдото”.

- Основа на сите литературни родови (лирика, епика и драма) е сепак поезијата, односно поетското чувствување на светот, а највисока форма на поезијата е драмата: “Драмата е целосна поезија.”

- Конечната пресметка со стегите и законите на уметничкото дело што ги остави во наследство класицизмот кулминира во повикот на Иго, секое дело да си постави свои сопствени закони, а не за сите дела да важат едни и исти законитости. “Луѓето би му се смееле на чевларот кој би сакал истиот чевел да го навлече на секоја нога.” – вели Иго. Тоа е повик за типичната романтичарска слобода на писателот:

“Да ги скршиме теориите, поетиките и системите... Не постојат ни правила, ни урнеци: или, подобро кажано не постојат други правила освен општите закони на природата кои лебдат над целата уметност, и посебните закони, кои за секое дело произлегуваат од околностите својствени на секој предмет”.

Според романтичарите, односно според Иго во овој предговор, генијот е токму тоа: тој самиот си поставува закони и принципи до кои се држи. Нему не му се потребни стеги кои однапред го ограничуваат.



Сцена од филмот “Свонарот на Богородичната црква” според романот на Виктор Иго

• Поетското творештво на Виктор Иго •

Покрај тоа што е клучна фигура на француската проза, Виктор Иго е и исклучителен поет, еден од највредните во француската книжевност. Типичен, изворен романтичар, Иго

ги допрел сите мотиви карактеристични за романтизмот. Ке ги наведеме овде само најбитните:

а) мотивот на поетот и неговата просветителска мисија, неговата пророчка функција и неговата улога на светлonoсец во општеството и пред народот, како во песната *Во зли деној дојде поетот*:

“Во зли деној дојде поетот
да навести подобри дни.
На сонуван свет тој е поет,
тука стои, таму сонува сни.
Над главите на смртните
постојано, како пророк
при рака за секое бreme
држи, куден или фален
како факел плам распален
на иднината сјајно време.”

б) пејсажен мотив, при што пејсажот станува слика за душевната состојба на поетот:

“Сé ги буди мојте сништа: ливади, гори, гранки.
Во мене глас на обоа, шум на разнишано дрво
везден долго бучејќи и ечејќи
а штом стигне залез, во дно на долина црна
гледам огледала, езера кај што умира ко срна
Сонцето, во облак гаснејќи...”

в) филозофско-мисловни мотиви, често испеани на вечни теми, преземени од Светото Писмо или митологијата, која, како и народното творештво беше голема страст на романтичарите. Романтичарите имаа ист однос и кон народното творештво и кон митологијата: однос на неисцрпна ризница од која црпеа познати ликови и теми, па ги “надградуваа” и ги “допишуваа”. Една од најпознатите песни на Иго на оваа тематика е песната “Совест”, посветена на библискиот лик Каин, кој во Библијата го беше убил братот си Авел поради завист, и потем се криеше по лицето на Земјата, сé додека Господ не го пронајде и не го казни со печат на челото и со вечно прогонство под небесната капа! Но, кај Иго, Каин, пред да биде откриен, се обидува безуспешно да се скрие од Бога и неговото око, па доживува цела драма. Во оваа подолга песна се предадени неуспешните напори на Каин да се сокрие од Бога. Тој постојано, бегајќи со свои-

те најблиски (жената и децата), пред себе гледа “едно око”, кое го набљудува и од кое не може да избега! Неговите најблиски распнуваат шатор, но и под шаторот Каин чувствува дека некој го гледа. Каин постојано повторува: “Тоа око и сега ме гледа озгора!” Потем градат сид од железо, но окото е повторно тука. Градат и град со тврдина, но окото е повторно внатре, во тврдината, иако над вратата неговите најблиски напишале: “Забранет влез за Бога!” Целата песна е градација: колку се поголеми напорите да се избега од Бога и од совеста, толку се појалови. Конечно, Каин помислува каде може да најде спокој, по страшниот братоубиствен грев: само во смртта. Но, и таму бегството е попусто, оти Бог царува и со живите и со мртвите. Затоа и песната завршува вака:

“И потем рече: одам таму кајшто никој нема да ме гледа
во темница гробна кај пустиник тажи во својата беда,
кајшто само мракот темен ќе ме види, тажна вечер.
Ископаа темна дупка. “Сега добро е”, Каин рече.
И слезе долу, за вечните маки да си најде лек
да искупи душа, да самува век со век.
Кога влезе во јамата гробна, кај мракот густ и таен
окото во гробот беше, и гледаше во Каин.”

г) мотивот на смртта, омилен кај романтичарите, најчесто придружен со мотивот на минливоста на животот и младоста. Тој мотив го наоѓаме најчесто во формата на *елегијата* (види речник на поими), која Иго ја претпочитал за искажување на своите таговни чувства, како во песната насловена со “За Теофил Готје”. Откако на мртвиот и славен предромантичарски поет ќе му ја искаже својата неизмерна почит, тој ќе констатира дека и нему му минуваат дните и дека и тој е смртен, оти фигурата на косачот (смртта) безмислосно коси по полето на животот:

“Другар, жигот темен челово ми го пече,
со самотијата моја смртта почната е веќе...
И еве го, чекори намуртен замислениот косач,
со крената коса над прекривката од жита.
На мене е ред; пред мене бездна, од глад сита
со очи од кои зрачи бедата на робот
со очи што над лулката плачат, а се смеат на гробот.”

Со сите тие свои карактеристики, поезијата на Иго спаѓа меѓу највредното нешто што ни го остави во наследство европскиот романтизам.

Речник на поими

Мизантроп - човекомразец, човек кој ги мрази луѓето и човештвото.

Филантроп - човек кој ги сака луѓето.

Гротеска и гротескно: (од италијанското grotta, пештера) поими кои најчесто се сврзуваат за сите оние дела кои ја изобличуваат стварноста додавајќи ѝ елементи на страшното, грдото, ужасното. Тоа е “притемнето” гледање на светот: токму затоа и метафората на пештерата се користи за име на овој уметнички начин на гледање на стварноста. Онака како што пештерата е темна и подземна, така и гротескното гледа на светот како на “подземје”, на темно, мрачно и непријатно, тегобно место.

Елегија: старогрчки збор, кој го менувал значењето од неговото настанување до денес, така што и денес зборот има повеќе значења. Кај Старите Грци елегијата означувала најчесто песна во која се тажи над минливоста на животот и младоста, како и минливоста на љубовта и стравот од смртта; кај Римјаните, таа покрај овие мотиви, се збогатува и со темата на љубената жена која владее со поетот; кај романтичарите (Гете, Шилер) елегијата најчесто пее за изгубената сакана. Во секој случај, основно и заедничко својство на сите песни кои се стремат кон елегија, покрај заедничките теми (најчесто тоа се минливоста на животот, смртноста на човековото суштество) е нејзиниот тон, кој е таговен, тих, сентиментален, тажен, песимистички.

Уште нешто:

Спореди ги ликовите на Монсињон Бјенвени и надзорникот Жавер. И едниот и другиот слепо веруваат во нешто, но меѓу нив има крупна разлика. Во што верува Бјенвени, а во што Жавер?

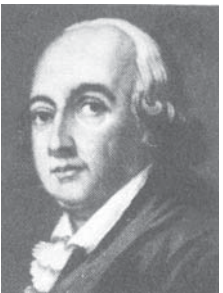
РОМАНТИЗМОТ ВО ГЕРМАНИЈА

И почетокот на романтизмот во Германија се сврзува со бунтот на новите, граѓански писатели против сите правила и ограничувања во уметноста. На прво место е индивидуалноста, неповторливоста и оригиналноста на секое дело и на секој писател. Како што вели еден угледен критичар, романтичарите го нападнаа литературниот “бон-тон” на класицистите: ним не им беше грижа за правилата и прописите според кои беа создадени правливите, безживотни дела на класицизмот.



Фридрих Шилер,
еден од најпознатите
германски
романтичари

На почетокот на оваа културна “побуна” против стегите во уметноста, стои движењето со наслов “Штурм унд дранг”, што во превод значи: “бес и гнев”. И самиот наслов доволно објаснува за какво движење станува збор: тоа е субверзивно движење, кое опасно се заканува да го разниша музејот на класицистичката естетика, во кој грижливо се чуваше античката уметност како светиња. Сега, припадниците на ова движење (меѓу кои се и Јохан Волфганг Гете, Јохан Готфрид Хердер, Фридрих Шилер, браќата Грим и други истакнати германски писатели) гласаат за генијот, кому не му се потребни учените книги на Аристотел, Боало или Хорациј. Генијот знае потајно сè; нему не му се потребни однапред пропишани правила, како што на здрав човек не му се потребни патерици за да се движи. Патериците (правилата во уметноста) им служат само на инвалидите, велат припадниците на ова предромантичарско и многу популарно движење во тоа време.



Јохан Готфрид
Хердер

Овие предвесници на романтизмот во Германија наместо кон античката уметност (за чија продолжена рака го сметаа класицизмот) се свртеа кон оригиналната народна уметност, особено на “помладите” народи. Оттука, тие развија жив интерес за фолклорот, во којшто го препознаваа духот на народот. А романтичарите негуваа посебен култ кон народот како кон колективен гениј. Гете, на пример, се заинтересирал за словенскиот фолклор, па дури и за народната песна *Хасанагиница*, која ја има преведено на германски. Доаѓа до жив контакт меѓу народите преку нивните фолклорни наследства, кои грижливо се собираат и се чуваат. Хердер, на пример, како главен теоретичар на романтизмот, и самиот се занимавал со собирачка деј-

ност, а во тоа го поттикнувал и тогаш младиот Гете. Собирачката дејност се развива кај сите народи опфатени од романтичарските идеи. Зборот *народ* за овие писталеи има митско значење: тие се во потрага по сопствените национални корени, закопани далеку во историјата и митологијата.

Добар дел од карактеристиките на ова движење, како и на сродните движења кои во тој период се мешаат и се дополнуваат во општата слика што ја викаме романтизам (вајмарската класика, сентиментализмот и слично) се изложени во воведниот текст за поетичките особини на романтизмот. Дури, може да се каже дека германскиот романтизам беше еден од најстабилно подготвените, што се однесува до филозофските и теориските поставки, поради долготрајната германска филозофска традиција и наклонетоста на германскиот ум кон филозофијата. Тој беше, не само на теренот на уметничката практика, туку и на теренот на уметничката теорија - духовна храна на севкупниот европски романтизам. И ако во центарот на теориско-филозофската практика на германскиот романтизам стои, покрај другите и Јохан Готфрид Хердер, тогаш во центарот на уметничката практика убедливо стои името на славниот германски гениј - Јохан Волфганг Гете.

ЈОХАН ВОЛФГАНГ ГЕТЕ (JOHANN WOLFGANG GOETHE, 1749-1832)

Во обемната литература за Гете, секогаш одново се подвлекува дека животот на овој поет е неговото најголемо уметничко дело. Со својот живот, тој опеал дело, а во своите дела, го опеал животот.- **Сè што напишав, е обична голема исповед!**- порачува Гете. На оваа лична исповед, тој ќе успее да ѝ подари општочовечко значење.



Јохан Волфганг Гете

Роден е 1749 година во Франкфурт на Мајна, во семејство во кое се негувале граѓанските традиции. Поезија почнува да пишува во тригодишниот период (од 1765-1768) додека е во Лајпциг, каде студира право. Првите поетски и драмски дела го носат печатот на дворската култура на рококо(то), но и во нив младиот Гете брзо покажал дека ги сфатил начините на игра во помодарската култура, па внесува елементи на граѓанска самосвест. Но, вистинскиот Гете почнува да се пројавува дури во Стразбург (1770-1771), каде покрај интензивните уметнички и љубовни доживувања од исклучителна важност е дружењето со Хердер, кој во вистинска светлина му ги открива Хомер, народната поезија и Шекспир. Во родниот град, каде што се посветува на адвокатурата, се враќа еден друг Гете, кој со малограѓанската средина се пресметува со поетските проекции на Прометеј, Мухамед, Фауст, иако фрагментарно. Влијанието на Шекспир најмногу се чувствува во драмата *Гец фон Берлинхиген* (1773), која заедно со химничната бунтовна лирика што сè повеќе ја објавува - *Книга за Анета* и *Лајпцишка книга песни* - неговите први стихозбирки објавени 1768, 1769 - го искачуваат на врвот на групата млади поети кои верувале во сопствената генијалност.

Ако со дотогашното творештво ги освоил читателите на бројните германски државички, тогаш со своето наредно дело – *Страдањата на младиот Вертер* (1774), Гете ја освојува Европа. Неговиот успех е и првиот поширок успех на поновата германска литература.

Следната, 1775 година, секојдневниот живот на веќе познатиот писател се менува. Тој ја прифаќа поканата на вајмар-

скиот војвода Карл Аугуст и на 26-годишна возраст оди во Вајмар, каде што како министер и управник на театарот, со мали паузи, ќе остане до крајот на животот. Во наредните десет години Гете се посветува на државнички, бирократски работи, што видливо се одразува во неговото творештво. Овој монотон период во творештвото го прекинува 1786 година кога заминува на двегодишен престој во Италија. Промената на климата и средината даваат крупни резултати: ги завршува *Ифигенија* (1787) и *Торквато Тасо* (1790), две драми кои продираат во италијанската ренесанса и во класичен стил ги изразуваат големите проблеми на човекот, распнат помеѓу исконските страсти и реалната љубов. Освен тоа, Италија му ги овозможува и *Римските елегии* (1795) и *Венецијански епиграми* (1795).

Следното поголемо дело на Гете е романот *Вилхелм Мајстер* (1795-96), кој преку ликот обземен со театарот, дава реална слика на општествениот живот во 18 век.

Во новиот, деветнаесетти век Гете влегува со полни раце работа во неговото капитално дело: 1808 година излегува од печат првиот дел на *Фауст* кој во интегралниот вид е најзначајното дело на големиот германски писател и едно од најзначајните остварувања во светската книжевност, воопшто.

Фауст е реална личност, постоел некаде меѓу 15 и 16 век. Бил лажливец, скитник. Ги замајувал луѓето со магија, убедувајќи ги дека ја изучувал во Краков. Дури е зачувана и една визит-картичка од него на која пишува: *Магистер Георг Фауст, повикувач на духови, толкувач на ѕвезди, волшебник, графолог, вешт во читање од воздух и од оган, испитувач на мочка.*

Темата *Фауст* и пред Гете била предизвик за многу уметници. Гетеовиот Фауст е научник кој ги достигнал врвовите на научните истражувања, па сепак не нашол спокојство во својот живот. Знаењето што го поседувал не му било доволно, тој сакал да го открие праизворот на секое битие, неговата смисла. Резигниран, ќе се обиде да се самоубие, но го спречува судбината: во мигот кога треба да ја испие чашата отров, се огласуваат велигденските камбани кои го потсетуваат на детството.

Меѓутоа, разочараноста на Фауст не исчезнува, сè до појавата на ѓаволот Мефисто. Тој му нуди облог - да му ја земе душата, а за возврат ќе му ги исполни сите желби. Фауст се согласува зашто сака да ги почувствува болката и среќата - најниското и највисокото. По сите доживувања, Фауст се враќа на своите корени - смислата ја бара и ја наоѓа во создавањето:

ку писмата што еден или повеќе јунаци си ги испраќаат меѓу себе.

Страдањата на младиот Вертер е роман во кој еден лик пишува писма. Тоа е јунакот на романот, Вертер, кој ги испраќа писмата до својот пријател Вилхелм. Така, во романот ние ги читаме писмата на главниот лик испратени до Вилхелм, во кои тој главно говори за својата забранета љубов со Лота (Шарлота) но на две-три места, читаме и по некое писмо испратено до самата Лота.

Ако се знае дека романтичарите се залагаа за краен субјективизам и индивидуализам во уметноста, тогаш не треба да не зачуди формата на овој роман. Тој е замислен како роман во писма, затоа што писмото се смета за еден од најинтимните видови на обраќање. Нема ништо поприватно од писмото (затоа и постои забрана за читање на туѓи писма). Блиску до формата на писмото, според интимноста е и формата на дневникот (таканаречен роман-дневник, којшто романтичарите исто така го претпочитаа поради неговата приватност), во кој ликот, односно авторот на дневникот си се обраќа самиот себеси. Според тие критериуми, формата на дневникот е дури уште поинтимна и поприватна од формата на писмото. Внимателниот читател на *Страдањата...* ќе забележи дека иако станува збор за писма до пријателот Вилхелм, сепак, на многу места тие писма стануваат толку интимни што наликуваат на дневник на главниот јунак. Затоа, може да се каже дека *Страдањата на младиот Вертер* е роман во писма, иако на места, според приватноста на изложените податоци, тој роман наликува и на личен дневник на јунакот!

Кон крајот на романот, како раскажувач се јавува и “приредувачот”, односно “издавачот на изданието”. Тој треба да ги раскаже последните денови од животот на младиот Вертер (пред неговото самоубиство), во кои Вертер нема веќе ниту време ниту волја да му пишува на својот пријател Вилхелм. Тој, исто така, треба да ги раскаже и настаните по смртта на Вертер, затоа што главниот лик е веќе мртов и, разбирливо, не може да го стори тоа преку писма.

Според тоа, *Страдањата на младиот Вертер* е интересна комбинација на епистоларен роман, роман-дневник и класичен роман во кој трето, неутрално лице кое било сведок на настаните (во овој случај издавачот), ни ја раскажуваат заедно приказната.

• Сиже •

Што е сижето (види речник на поими) во *Страдањата на младиот Вертер*? На почетокот, во првата книга од романот, од писмата на Вертер дознаваме дека тој отпатувал од родниот крај и дека сега се наоѓа во некое мало место, каде што го поминува времето на имотот на некој велепоседник. Дознаваме и дека главниот лик има сликарски способности и дека е уметник, романтичар, речиси безделник. Дознаваме и дека неговата мајка, исто како и пријателот кому тој му пишува (Вилхелм) инсистираат на тоа тој, како учен човек (најверојатно правник) да се вработи и да најде трајна служба, макар и како писар.

Во прекрасниот В., Вертер набргу ја запознава својата фатална љубов - Шарлота С. Таа има татко (управител на имотот) и шест браќа и сестри. Меѓу неа и Вертер се раѓа љубов на прв поглед уште при првата средба во куќата на таткото. Сепак, вистинското познанство и наклонетост меѓу нив се случува на една игранка, на која Вертер и Шарлота играат валцер, заборавајќи на светот околу нив. При самиот танц, една жена ја опоменува со гест (нишајќи со прстот) Шарлота, потсетувајќи ја на некој Алберт. Младиот Вертер прашува кој е Алберт, и од тој миг почнуваат неговите страдања: Лота му признава на Вертер дека Алберт е нејзиниот свршеник кој моментално не е тука, но дека тие ќе се венчаат кога тој ќе се врати, затоа што таа му е ветена и дала збор. Игранката е прекината од ненадејна летна луња, со молњи и грмотевици и пороен дожд: овој елемент на сижето јасно укажува на стратегијата на романтичарите да го користат пејсажот како слика на душевната состојба на своите ликови. Јасно е дека таа ненадејна луња не е само метеоролошки податок во романот, туку слика на душевната состојба на Вертер: во неговата душа, како жестока луња, се јавува жестока љубов кон Шарлота, забранетата жена!

Деновите минуваат, младиот Вертер речиси е секојдневен гостин во домот на Лота и е драг пријател на нејзиниот татко. Тој сè повеќе се зближува со Лота, а и таа не останува ладнокрвна кон неговиот жив и бурен дух. Тие се сродни души: претпочитаат долги прошетки по пејсажот (тука се препознава романтичарскиот култ кон убавините на природата), музика (Лота свири на пијано, а Вертер на виолончело) и книги (и Лота и Вертер се пасионирани читатели на вредни книги: Хомер, Осидан, поезија). Вертер не може да дознае ништо за Алберт, освен де-

ка е сериозен, добар, стабилен и деловен човек. Неговите страдања се зголемуваат кога Лота говори за својот свршеник со почит: “па сепак, кога таа говори за својот свршеник, со толкава топлина, со толкава љубов за него говори - тогаш се чувствувам како некој кого го лишиле од сите почести и достоинства, па сега му го одземаат и мечот” (писмо од 11 јули).

Конечно, на имотот стигнува и Алберт. Тоа е стабилен човек, без страсти, за разлика од Вертер: “Неговиот спокоен изглед силно отстапува од вознемиреноста на мојот карактер, која не може да се сокрие”. Што е најинтересно, Вертер забележува дека тој негов соперник воопшто не е лош човек, иако не е воопшто сензитивен (не е романтичен) како што е самиот тој: “Навистина Алберт е најдобриот човек под небесата. Вчера со него доживеав чудесна сцена” (писмо од 12 август). Сцената се состои во тоа што Вертер сакал да одјава во планина, но немал оружје; побарал два пиштола од Алберт и овој веднаш му ги отстапил, како да се стари добри пријатели со години. Подоцна овој детаљ со пиштолите ќе добие симболично значење, затоа што со истите тие пиштоли, на крајот од романот Вертер ќе си го одземе животот!

За Вертер набргу животот во пријатното место ќе стане неподнослив. Тој не може да се помири некој друг да ја има Лота, а најмалку тоа да биде Алберт, кој кон него воопшто не одгледува непријателски чувства. Затоа, воден од моралните норми и грижата на совеста, решава да го напушти местото (без да се поздрави со Лота и Алберт) и заминува во друг град. Така завршува првата книга.

Во вториот дел од романот, насловен како “Втора книга”, од писмата на Вертер до Вилхелм (и по исклучок, до Лота) дознаваме дека тој, откако доживеал пораз во љубовната врска со Лота, решил да го најде својот пат во општеството, односно да ги послуша советите на својата мајка и својот пријател Вилхелм. Нашол добро платено вработување, и конечно, решил да проба да “стане човек”, каква што е претставата на мајка му. Во овој дел од романот тој само еднаш ипишува на Лота, и целосно е обземен со својата кариера. Меѓутоа, и општеството, како и приватниот живот (аферата со Лота) набргу ќе го покаже своето сурово лице за нашиот јунак: тој е разочаран од лицемерието кое раководи со општеството и со унапредувањата во кариерата. Иако ќе запознае едно мило женско суштество, госпоѓицата фон Б., тој сепак, никогаш нема да ја почувствува истата онаа страст кон Лота и кон природата како во малиот В. Освен тоа, него страшно ќе го повредат односите на хиерархија во општес-

твото: во тие односи воопшто не е важно колку вреди индивидуата, туку е важно само нејзиното потекло. Ако си роден како син на некој познат благородник (што значи - ако имаш родословие и тапија за “сина крв”), ти без никакви напори ќе бидеш рангиран во највисоките општествени кругови; ако имаш обично потекло (како што има нашиот Вертер), без разлика на способностите и на величината на духот, нема да го надминеш рангот на обичен службеник, односно слуга на тие благородници. Тоа Вертер ќе го искуси на своја кожа. Општеството ќе го понижи, и тоа на драстичен начин: тој, на покана на грофот Ц. ќе биде гостин на една вечера кај него, и откако вечерата ќе заврши, ќе биде културно замолен од самиот гроф да го напушти местото, со извинување дека иако тој него високо го цени како ум, сепак, друштвото на насобраните благородници негодува што и тој, низок службеник е поканет таму! Вертер никогаш нема да му го прости овој гест на дискриминација на општеството: набргу потоа, и покрај одлично платената служба, ќе понуди отказ од работното место. Иако лично ќе биде замолен од грофот Ц., па дури и од принцот да не го напушта работното место, тој цврсто ќе опстои на својата одлука, и сфаќајќи дека единката не може да биде среќна ни во општеството (кое ја цени според потеклото, а не според способноста), ќе донесе одлука да се врати во местото во кое ја сретна својата фатална љубов - Лота.

Така, нашиот јунак повторно се решава на - преселба. Тоа е уште еден омилен романтичарски мотив: мотивот на скитникот, оној кој е прогонет и од општеството и од личната среќа. Таквиот јунак не може единствено да побегне од законите на своето срце и само него го слуша, затоа што: “среќата наша зависи исклучиво од срцето наше” (писмо од 10 август) и “Кнезот се однесува кон мене најдобро што може, а сепак, некако како да не сум свој човек. Всушност, ние немаме ништо заедничко. Тој е човек на разумот, но сосема обичен разум. Контактите со него не ми пружаат поголемо задоволство одошто читањето на некоја добро напишана книга.” (писмото од 13 јули) Како што се гледа, овде е јасно отсликан конфликтот меѓу разумот и срцето, а како што е познато, романтичарите јасно го увидоа тој конфликт и гласаа за срцето, пред разумот.

Токму затоа, и нашиот јунак, во потрага по среќата, како вечен номад, во писмото од 16 јули, како да ќе го испише својот епитаф: “Точно, јас сум само скитник-патник, гостин и дојденец на овој свет. А зарем вие сте нешто повеќе од тоа?”

Конечно, враќањето на Вертер во малото, идилично гратче во кое живее Лота, наместо спасение, ќе донесе нови стра-

дања за младиот Вертер. Тој таму ќе запознае и еден луд човек и ќе дознае дека тој полудел од невозвратената љубов кон Лота. Алберт ќе станува сè постуден (иако учтиво љубезен) кон него, насетувајќи ја љубовта меѓу Вертер и Лота. Вертер пак, ќе почне сè повеќе да чувствува грижа на совест дека растура еден фин и стабилен граѓански брак, така што ќе биде распнат меѓу својата секојдневна желба да ја види Лота и моралните обсири кои велат дека човек не треба да заведува свршена жена. Сепак, страстите на Вертер се посилни од моралните и општествени норми. Во едно писмо, тој вака ќе запише за Алберт: “Да, признавам, тој е добар и непорочен; но тој мене ми ја јаде утробата, и јас не можам да бидам праведен.” Во такви услови, приближува Божик; Алберт ја замолува Лота да ги оретчи поканите за Вертер, односно ја моли таа да го оддалечи него од нивната куќа. Вели дека дури и околината веќе почнува да ткае разни приказни за неа и за него. Лота, како традиционално и морално класично воспитана личност, тоа и го прави: му вели на Вертер да не ги посетува пред Божик. Тоа Вертер, во својата веќе целосно раздразнета личност ќе го прими како ужасен удар, и веќе помислувајќи на самоубиство, сепак ќе се појави во домот на Лота (за среќа, Алберт е излезен по некоја работа). Притоа ќе се случи најдраматичната средба меѓу Вертер и Лота, во која тој отворено ќе ѝ ја изјави својата љубов; таа на еден директен начин ќе му каже да се откаже од неа, оти таа е способна само да го сожалува. Лота вели: “Зошто токму мене, туѓа своина? Се плашам дека единствено тоа што не можете да ме имате ја прави вашата желба толку немерлива!”.

Пред Божик, Вертер уште еднаш ќе ја посети Лота. Притоа, тој ќе ѝ чита поезија, и првпат меѓу нив ќе се роди и телесен контакт: неколку страсни бакнежи. Веднаш потоа, откако Лота ќе се соземе и ќе почне да се кае за таа непредвидена блискост, Вертер ќе замине дома. Следниот ден, спроти Божик, ќе ги позајми пиштолите од Алберт, под изговор дека ќе оди на подалечен пат, и конечно, точно на полноќ, додека во домот на Лота и Алберт трае божикното славје, ќе си истрела куршум во главата.

Потем, сè е раскажано во две-три страници: наоѓањето на неговото мртво тело, жалоста на Лота, страдањето на Алберт, и конечно, неговиот закоп, без поп, како што тоа се прави со оние кои решиле да си го одземат најголемиот Господов дар - животот.

• Ликови •

Три лика доминираат во делото: Вертер, Алберт и Лота. Станува збор за таканаречен љубовен триаголник, во кој двајца мажи се борат за наклонетоста на една жена.

Ликовите на Вертер и Алберт најдобро се согледуваат ако се прикажат како контрастни, спротивставени. Таа нивна спротивставеност најдобро се гледа од разговорот што го водат на самиот почеток од нивното познанство, на тема - самоубиство.

Алберт е разумен, но не е страствен. Еве што вели тој за страста: “кога човек ќе го занесе страста, тој губи секаква свест за своите постапки, па го сметаат за пијан, за безумен!”

Вертер е страствен и не го цени многу разумот, иако го има во својата глава, оти е несомнен интелект. За него среќата е во срцето, не во разумот. Еве што одговара тој на таа реплика: “Ах, вие умни умници! Страст! Пијанство! Лудило! А вие, демек, стоите настрана спокојни, без учество, вие, разумните луѓе! Го карате пијаниот, ви се гади од безулниот, минувате крај нив како свештеник и како фарисеи му благодарите на Бога што ве создал да не личите на нив! Сум се опил во животот повеќепати, моите страсти секогаш биле близу до лудило, но јас не се каам ниту за едното ниту за другото... кажете ми, зошто отсекогаш за пијани и луди биле прогласувани оние извонредни луѓе кои го остварувале она што се чинело големо и навидум неизводливо?”. На тоа Алберт му вели дека самоубиството не може да биде големо дело, макар се толкувало и како дело на страста: “Оти, секако, полесно е да се умре, одошто да се поднесува храбро макотрпниот живот”, вели Алберт.

Овде треба да се истакне дека по романот на Гете, во европските земји во кои е преведен тој доживува незапомнета слава. Се јавува и еден вид мода, таканаречен - вертеризам. Луѓето почнуваат да се облекуваат како ликот на Гете (во син фрак и жолт елек), да говорат како него, да чувствуваат како него. За жал, се јавува и бран самоубиства од љубовни причини. Треба да се каже дека Гете не бил воодушевен од сето тоа и дека во неколку прилики изјавил дека не ги брани ставовите на Вертер за самоубиството, иако генерално е на негова страна, во тврдењето дека среќата доаѓа кога срцето, а не разумот е задоволен. Токму затоа, во горниот дијалог меѓу Алберт и Вертер тој не одбира страна, и аргументите на Алберт звучат подеднакво строго и убедливо колку и оние на Вертер.

Дека Гете со право се лутел што неговиот Вертер бил сфатен како самоубиец “за пример”, најдобро покажува и следниов извадок, во кој Вертер, напротив брани ставови против самоубиството, и го прославува животот, без разлика колку тој бил макотрпен: “Но, оној кој во својата потиштеност е свесен каде сето тоа оди, оној кој знае да го цени граѓанинот кој толку прекрасно знае од својата градина да искрои и да искастри вистински рај, и кој знае да го цени несреќникот кој иако стенка под своето бreme, сепак знае истрајно да продолжи да си го оди својот пат; и оној кој увидел дека на сите им е важно макар уште една минута да ја гледаат оваа сончева виделина - да, тој е мирен, тој го создава светот од себе самиот, и среќен е што и тој е човек.”

Всушност, може да се каже дека во ликовите на Вертер (срце, индивидуа) и Алберт (разум, општество) Гете го отсликал конфликтот меѓу романтизмот и класицизмот.

Ликот на Лота пак, е идеализиран до крајни граници. Таа е опишана како силна, достоинствена, духовита и преубава жена, која се грижи за целото семејство по смртта на мајка ѝ Таа е и домаќинка, и мајка, и верна жена, и жена посветена на уметностите и продуховена. Романтизмот создаде тип на женски лик во кој се влеваат сите можни доблести. Ликот на Лота ќе го запомнине по првата, воведна слика, кога таа е насликана како хранителка на своите шест браќа и сестри: како околу некое сонце, околу неа се вртат децата, а таа им дарува по едно парче црн леб. Физички прекрасна, духовно совршена, таа е романтичарска реализација на трите принципи на женскиот лик во кои веруваа романтичарите: мајка-жена-татковина.

• Романтичарски белези •

Според стилот, *Страдањата на младиот Вертер* е типичен романтичарски роман. Јунакот е страствен, сензитивен преку мера, и лесно поминува од сентименталности во бура од страсти: “Драг мој пријателе, зарем има потреба тебе ова да ти го кажувам, тебе кој толку често мораше да поднесуваш вистински маки гледајќи ме како поминувам од тага во разузденост, од слатка сентименталност во разорна страст”.

Веќе ја спомнавме омилената романтичарска постапка: пејсажот и настаните во природата (особено бурните настани: луњи, грмотевици) да служат како симбол за душевната состојба на ликот (сцената на игранката, кога страста што се раѓа во душата на Вертер е проследена со ненадејна летна луња).

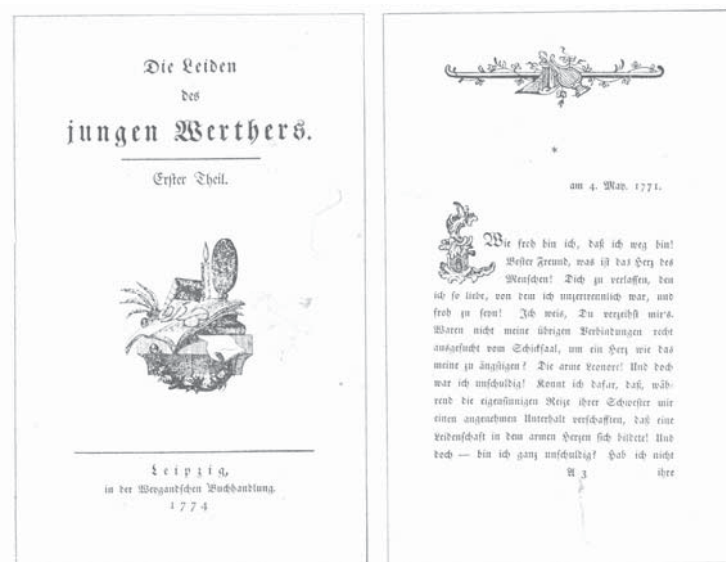
Се разбира, туке е омилиот романтичарски мотив на скитникот кој никаде не наоѓа свој дом, и кој постојано сака да патува, освојувајќи нови и непознати простори. Еве како на едно место размислува Вертер на оваа тема: “Таму се устремив, од онде се вратив, но аман - не најдов ништо на што се надевав... Кога ќе јурнеме таму и кога таму ќе ни стане овде, сè е како пред малку, и повторно се наоѓаме во нашата сиромаштија, во нашата теснотија, и душата наша повторно мечтае за нов мелем!”

Ликот на Лота, како што се кажа, е исто така идеализиран. Таа е мајка на своите сестри и браќа, идеална домаќинка, жена што наспроти тоа свира пијано, чита книги и има свое мислење за нив, жена која со поглед лекува (сцената со нејзината пријателка болна од смртоносна болест) и со поглед разболува (колку само страда Вертер доколку нејзиниот поглед не покажува наклонетост кон него).

Во романот го наоѓаме и типичниот романтичарски белег - воспевањето на природата, речиси нејзино обожување, проследено со чувство на сила, среќа и исполнетост: “Никогаш не сум бил посреќен, никогаш до сега чувството за природа (сè до најситното камче, до онаа најдробна тревка) не ми било поцелосно и толку сесрдно...”, вели на едно место ликот.

И, се разбира, последниот романтичарски белег: пресметката со логиката и разумот, во име на чувствата. Еве еден фрагмент кој добро го покажува тој став: “На овој свет ретко нештата се сведуваат на “или-или”; чувствата и дејствата толку различно се прелеваат, колку што има и премини меѓу орловското и напрченото носе”.

Освен тоа, стилот на романот е исклучително емотивен; речениците на писмата се “преплавени” со восклицувања, извици, извичници, емотивни споеви. Сиот тој емотивно “зовриен” јазик го поставува *Страдањата на младиот Вертер* во редот на најчисто напишаните дела на романтизмот!



Првото издание на "Вертер", Лајпциг 1774 година

Речник на поими

Сиже: редослед на настаните онака како што ги дава авторот во своето дело.

Уште нешто:

Вертер, додека е решен да прави кариера како чиновник, вака го доживува општеството, како место за сосема лажни и неправедни односи меѓу луѓето: "Да ја видиш само онаа блескава беда, онаа тиња меѓу овој гнасен свет, каде секој секого навредува. Па таа нивна болест - кој ќе излезе постар по ранг, па како само будно бдеат и внимаваат кој кого ќе претигне за еден чекор: сето тоа се најјадните, најбедни страсти, и тоа без никаква маска." Наоѓаш ли сличности меѓу неговото доживување на кариеристите тогаш и денешната слика на општеството?

РОМАНТИЗМОТ ВО АНГЛИЈА

Критичарите не се двоумат многу кога треба да го определат почетокот на романтизмот во Англија: за почеток на ова движење се смета заедничката книга на двајцата познати поети Вилијам Вордсворт (William Wordsworth) и Семјуел Тејлор Колриџ (Samuel Taylor Coleridge), под наслов: *Лирски балади* (1798). За нивен претходник пак, се смета Вилијам Блејк (William Blake), поет и сликар, една од најсложените и најсестраните личности во англиската книжевност воопшто. Тој со својата надалеку прочуена книга песни (со малку невообичаен и долг наслов) *Песни на невиноста и искуството кои покажуваат две спротивни состојби на човековата душа* го навести англискиот романтизам во неговата најзрела форма: поезијата на Вордсворт и Колриџ. Во стихозбирката на Блејк два принципа, принципот на злото и на доброто се борат и владеат со човекот и светот. Блејк ја навести темата на спротивностите: во неговата дводелна книга доброто е отсликано во *Песни за невиноста*, каде поетот го наоѓа доброто во царството на детството, додека злото е лоцирано во *Песни за искуството*, каде се говори за моралниот пад на човекот поради социјалните неправди и моралната изопаченост. Блејк дуалистички го сфаќа светот: на пример, на една од неговите најпознати песни во кои ја велича невиноста, *Јагне*, ѝ се спротивставува песната на искуството и злото, под наслов *Тигар*. Вилијам Блејк е интересна личност и поради своите пророчки книги: тој се смета за визионер, особено двете негови визионерско-пророчки книги за иднината на Америка и Европа.

Сепак, вистинскиот романтизам во англиската книжевност доаѓа со претставниците на таканаречената *Езерска поетска школа*: Вилијам Вордсворт и Семјуел Тејлор Колриџ.

Вилијам Вордсворт (1770-1850), студирал на Кембриџ, но студиите не го интересирале многу. Патувал по Италија, Швајцарија и Франција, каде во текот на едногодишниот престој целосно ги прифатил идеите на француската револуција и каде доживува страсна љубов со Анета Валон, која му родила ќерка. Таа љубов е прекината од англиско-француската војна. Подоцна, Вордсворт целосно ќе ги смени своите напредни сфаќања



Вилијам Вордсворт:
"Поезијата не е
наука"

за револуцијата и ќе западне во целосен граѓански конзервативизам. Ќе верува во спокоен граѓански живот без потреси и крупни настани, ќе стане поет на државна плата и потем ќе добие и титула на поет лавреат. Дека од некогашниот млад бунтовник и светски патник не останало многу, говори и податокот дека подоцна сосема ладнокрвно ќе се ожени со својата некогашна пријателка Мери Хатчинсон.

Познанството со Колриџ е пресвртница во животот на Вордсворт. Тој, сестра му Дороти и Колриџ уживале во долгите прошетки во родниот, Езерски крај, размислувајќи за смислата на поезијата. Тоа десетгодишно другарување со Колриџ целосно ќе ја избистри и дефинира неговата поетика, насочена кон воспевање на исконските убавини на природата. Сфаќањата на природата кај Вордсворт потсетуваат на оние на Русо: Вордсворт природата ја сфаќа како вечно отворена книга во која се “запишани” вечните вистини. Природата за него е најбогатата книга од која учи човекот.

Заедничката книга поезија на Вордсворт и Колриџ, *Лирски балади* се појавува во 1798 година и брои 23 песни, од кои само четири се на Колриџ. Како и во германскиот романтизам, и овде во предговорот на збирката, Вордсворт го истакнува значењето на чувствителноста и фантазијата на поетот-романтичар. Во англиската поезија името на Вордсворт се поврзува и со сонетот: го сметаат за еден од најдобрите сонетисти на сите времиња. Со таа своја ориентација, тој покажува општа сличност со романтизмот и во Германија и во Франција, затоа што, како што е познато, романтичарите се држеа до девизата дека поезијата треба да ѝ се доближи на музиката како на најсовершената уметност. А формата на строго римуваниот, музикален сонет е најпогодна за едно такво доближување.

И животот на Семјуел Тејлор Колриџ (1772-1834) е исполнет, како и оној на Вордсворт со тешкотии, физички страдања (болежливост) и душевни кризи. И тој, како и Вордсворт, не е многу заинтересиран за студиите во Кембриџ, така што не ги завршува. Со неговите студии е сврзан еден интересен авантуристички податок: првпат ги напушта студиите поради еден целосно романтичарски, утописки сон: желба за нови простори и патувања. За да ја оствари таа своја потреба, но и за да се ивлече од нараснатите долгови, тој се пријавува во англиската коњица. Кога браќата ќе го вратат во Кембриџ, тој ќе се запознае со еден англиски поет, кој има револуционерно-бунтовни сфаќања по однос на општествените норми. Двајцата креваат бунт и планираат да заминат за Америка, каде планирале да основаат



Колриџ, вториот претставник на “Езерската школа”

идеален тип на мала општествена заедница, која требало да се вика Пантисократија. Се разбира, таа утопија пропаднала поради финансиски тешкотии, двајцата поети се разделуваат, и наскоро Колриџ се жени, но бракот му се покажува мошне несреќен.

По првата книга песни (*Песни со различна тематика*), доаѓа веќе споменатата заедничка книга со Вордсворт. Во тоа време Колриџ е веќе страствен уживател на опиум, порок со кој ќе се бори до крајот на животот. Верувал дека опиумот му помага да се интензивираат поетските визији. Престојува, заедно со Вордсворт и неговата сестра Дороти во Германија, каде ја проучува германската идеалистичка филозофија, што подоцна ќе му послужи како одличен капитал од знаење, кога ќе се посвети и на пишување литературна критика. Веднаш потем се вљубува безнадежно во роднината на Вордсворт, Сара Хатчинсон. Таа невозвратена љубов, измаченоста од долгите боледувања и уживањето на дрога ќе го принудат до смртта да живее во куќата на еден лекар, кој се грижел за него. Во тие подоцнежни години од животот Колриџ сè помалку се занимавал со поезија, а сè повеќе со литературна критика и филозофија. Од тоа време е неговата позната книга критики за англиската книжевност, *Биографија на литературата* (*Biographia Literaria*).

КУБЛАЈ КАН

Во Занаду дал Кублај Кан
красен сарај да се крене:
на Алф, светата река, што
низ спили немерливи
 кон мрачното море текла.
И вчас едночудо плодна почва
оградена била со калиња и кули:
внатре, саде бавчи светли, потоци било
 и дрвје расцутено, миризливо,
 и кории темни ко ридјето древни
 со сончеви оази зеленило.

Но, ах! Тој длабок стиен дол што рошка
низ ридот зелен долж кедарите!
Дивина божја! И сенишна и света
небаре долу, на погибел, по луната шета
жена што ливка по демонско либе!
И од долов, со бабот непрестан што јачи,

ко земјата понабргу да офка и да плачи,
мошна стерна одеднаш гргнува:
и сред тој грглив, наврапит шикот
млазеви бликот небаре град крупен бие
или жито веат лиоти!
И баш тука крај стењево игриво што блува
светата река одеднаш почнува
и натаму виејќи во змиулест поход
низ гори и лаки светицата лида
и низ спили немерливи
гине со татнеж во мртвото море:
И сред татнежот Кублај оддалеку го слуша
гласот на претците, предзнакот за војна!
Сенката од тој сарај
се лелка на таласите;
кај што се меша напевот
од стерната и понорите.
Чудесија е тоа, редок светоглас,
сарај сончев на понори од мраз!

Момичка со цимбал
во занес еднаш видов:
Абисинско беше тоа девојче
што на цимбал ко славејче
за Абор-гора пееше.

Ах да можам да ја оживам
песната и слатка, маѓесниот глас
во душата веднаш ќе ми здиват луњи
и милозвукот дури свонлив суну
во облаци тој сарај ќе го вивнам
тој сарај сончев, понорите од мраз!
И сите што ќе чујат тука збрани,
ќе речат: „Бог да чува и да брани!
Нему очите му блештат, косата му светка!
Чукнете три пати од урок,
очи склопете пред страв од Бога,
оти мед и млеко надојден е овој,
во Рајот стапнала неговата нога.“

(препев: Драги Михајловски)

• Интерпретација на песната •

За најпозната песна на Колриџ се смета “Кублај Кан”. Околу таа песна постои и цела една мала митологија: имено, авторот тврди дека ја напишал под дејство на дрога, и тоа откако паднал во визионерски сон, а откако претходно читал некоја книга за палатата на Кублај Кан. Подоцна, кога се разбудил од сонот, сакал тој сон да го забележи, но некој дојденец го прекинал во тој наум. Песната “Кублај Кан” е навистина едно од најзагадочните дела во светската книжевност воопшто: таа е излив на несекојдневна фантазија. Пред нашите очи како на сликарско платно во најживи бои се редат детали од непознатата палата на Кублај Кан: тоа е еден вистински *реализам на фантазијата*! Песната е напишана во строга музичка форма, така што, покрај извонредно силната визуелна, покажува и музичка димензија. Конечно, песната како да се спротивставува на некое построго толкување од страна на читателите. Во секој случај, може да се насети дека песната говори за недостижноста на убавината (овде претставена преку сјајот на непостоечката палата) и за патот на поетот до неа. Целата песна е метафора: палатата е совршената песна, а поетот треба да стигне до неа. Првиот дел од песната е слика и прослава на раскошот на совршената палата (читај: песна); вториот дел воведува и една девојка со музички инструмент, чија музика би можела да го инспирира поетот да изгради иста таква палата, совршена зграда, здание од звуци и зборови (песна). Тука лесно се препознава романтичарското сфаќање за совршената романтичарска песна: таа треба да е цврста и раскошна како палатата на Канот, но до неа може да се стигне преку најсовршената уметност за романтичарите: музиката, која ја открива мистиката на убавото.

Како критичар и книжевен теоретичар, за разлика од Вордсворт, кој веруваше дека целта на поезијата е со помош на природата да ги открие вечните вистини, Колриџ ја брани тезата дека целта на поезијата не е вистината, туку уживањето. Песната нема друга цел освен самата себеси; таа не е одговорна за вистините, оти вистините ги кажува науката, а уметноста треба да пружи чисто, самоцелно уживање. Како што пружа уживање мистериозната палата на Кублај Кан во неговата истоимена песна!

Уште нешто:

Колриџ за поезијата (извадоци):

Како ги разбираш овие два извадока?

“Песната е оној вид на состав кој е спротивен на делата на науките, затоа што за своја непосредна цел го има задоволството, а не вистината...”

“Поезијата е јазик на фантазијата и страстите. Таа се однесува на сè што му создава на човековиот дух непосредно задоволство или болка... Поезијата е сеопшт јазик со кој срцето комуницира со природата и со самото себе. Оној кој ја презира поезијата не може да се почитува многу себеси, ниту пак што и да е друго.

• Валтер Скот и романтичарско-историскиот роман •

Сликата на англискиот романтизам би била непотполна доколку не се спомене и Сер Валтер Скот (1771-1832), таткото на историско-романтичарскиот роман. Шкотланѓанин по потекло, адвокат, тој често патувал по граничниот предел меѓу тогашната Англија и Шкотска, каде собирал и запишувал најразлични балади и стари приказни. Во книжевноста се јавува најпрвин со авантурситичко-љубовни раскази во стихови од далечното, феудално минато. Но, со појавата на Бајрон, тие негови дела паѓаат во сенка, и тој решава целосно да се посвети на пишување историски романи. Само во периодот од 1813 до 1832 напишал 27 историски романи, меѓу кои доминираат оние за шкотското минато. Најпознати му се: *“Антикварот”*, *“Срцето на Мидлотиан”*, *“Свршеницата од Ламермур”* и *“Црвената ракавица”*. Потем се свртува и кон англиската историја, за да го задоволи вкусот не само на шкотскиот, туку и на англискиот читател, а подоцна го интересира и европската историја воопшто. Најпознат роман од англиската историја му е *Ајванхо* (1819), кој ја опишува борбата меѓу Норманите и Британците во средновековна Англија.

Сепак, неподелено мислење на критичарите е дека неговите најуспешни романи се оние кои ја третираат шкотската историја и таканареченото “шкотско прашање”. Станува збор за специфичната судбина на Шкотска: во 1707 година, со Актот на соединувањето, двете држави добиваат еден парламент со седиште во Лондон, што е и денес прашање кое го поставуваат шкотските националисти: дали е тоа вистинското решение за Шкотска? Од тогаш, со Шкотска се владеело од Англија, а таа ја задржала самостојноста само во правосудните, црковните и образовните прашања. Писмен јазик на Шкотите станал англискиот. Во 1715 година Шкотите се побунуваат кревајќи го првото јакобитско востание против Англија, поради тоа што на престолот на Англија седнал германски крал од Хановер. Во романите на Скот, во кои често се тематизираат тие јакобитски буни, се чувствува и копнежлива тага по старите херојски времиња на Шкотска и се искажува страв поради задушвањето на автентич-

тичната шкотска култура под напливите на новото време и политичките решенија на шкотското прашање.

ЏОРџ ГОРДОН БАЈРОН (GEORGE GORDON BYRON, 1788-1824)

Со својот голем талент и со бунтовната природа станува не само најзначајниот англиски поет во времето на романтизмот, туку и поет кој извршува најсилно влијание во тогашна поетска Европа. Бајронизмот и бајронските ликови ќе бидат актуелни во многу национални литератури

Бајрон бил син на татко-развратник и на мајка - емотивно нестабилна. Бил авантурист, бунтовник, љубовник кој искрено и со страст ја сакал само својата полусестра Ада.

Првата стихозбирка на Бајрон *Часови на безделничење* (1807), содржи неинвентивни стихови во класичен стил кои биле остро нападнати од критиката. Поетот одговорил со *Англиските бардови и шкотските критичари* (1809), сатирично дело во кое ги напаѓа романтичарите и критичарите. Следните две години, Бајрон се вртка низ Лондон, а потоа патува во Шпанија, Португалија, Грција, Албанија и Турција. По враќањето го објавува својот поетски дневник *Странствувањето на Чајлд Харолд* (1812). Во оваа поема Бајрон се претставува како романтичарски поет, го промовира "бајронскиот" јунак и преку ноќ станува славен. Набрзо ги објавува и источните приказни во стихови *Гаур* (1813), *Невестата од Абид* (1813), *Гусар* (1814), *Опсада на Коринт* (1816). *Гусар* продолжува во *Лара* (1814), а во нив продолжува гордиот бајронов лик.

Книжевната слава оди рака под рака со славата што ја стекнува Бајрон во секојдневниот живот. Тој го привлекува вниманието на општествената јавност, станува идол на незадоволната младина и на незадоволните жени, секогаш е во најтесните аристократски кругови, иако не ги сака, чувствува отпор кон нив, се бори против секоја неправда (највечатлива е неговата реакција во куќата на лордовите кога одржува жесток говор бранејќи ги работниците обвинети за уништување на машините).

Во 1815 година се жени со млада богата жена, но поради неговата преголема љубов кон полусестрата, бракот пропаѓа,



Џорџ Гордон Бајрон,
легенда на европскиот
романтизам

придружен со бројни скандали и осуда од средината. Жестоките критики кои му се упатени го принудуваат повторно да тргне во странство, па во 1816 година ја напушта Англија засекогаш. Патува во Белгија, Швајцарија и Италија, дополнувајќи го постојано *Чајлд Харолд*. Сопствениот "бајронски" лик го заокружува во поетската драма *Манфред* (1817) која е под видно влијание на *Фауст*. Англиската јавност по прочитувањето на *Манфред* го прогласува Бајрон за основач на "сатанската" поетска школа.

Меѓу позначајните дела што ги пишува до крајот на животот треба да се издвои епската сатира *Дон Жуан* (1819-1824) во која, во стилот на класицистите, го жигосува лицемерието - и општественото и индивидуалното.

Постојано осудуван, критикуван, постојано во судир со јавниот морал, со романтичарите и со критичарите, фален и оспоруван, Бајрон умира далеку од својата татковина која должната почит му ја укажува многу подоцна.

"Странствувањето на Чајлд Харолд"

Бајрон многу рано ќе ја увиди залудноста на своето "високо" потекло. Имајќи сè, немајќи љубов, Бајрон цел живот, низ сите свои дела ќе ја бара љубовта, а во последната фаза од својот живот, ќе почне цинично да му се потмсева на англиското општество (па и на целиот свет), кој очигледно, не бил создаден за љубов и среќа. На крајот од третото пеење на неговата прочуена поема (која се смета за стожер на светскиот романтизам), ќе прочитаме: "Не го сакав светот, ниту пак тој ме сакаше мене".

Пред сè, треба да се каже дека јунакот на *поемата* (види речник на поими) кој патува низ повеќе географски региони (Португалија, Шпанија, Малта, Грција) е самиот поет. Тоа е силна автобиографска поема. Второ, треба да се знае дека самото патување по незнајни и егзотични краишта е основна составка на романтизмот. И Вертер на Гете често се селеше, само за да пронајде "нов простор" и "нови луѓе". Самиот мотив на патувањето ја открива суштината на романтичарите: незадоволни од постоечкото, тие се свртеа кон откривање нови и непознати простори. Таа возбуда на патувањето е и основен мотив на *поемата Странствувањето на Чајлд Харолд*.

Чајлд Харолд на почетокот од *поемата* е човек - скитник, без припадност на општеството, нацијата или семејството. Тој е волк-самотник, "отпуштен" од општеството кое го презира пора-

ди неговите лажни закони и лажен морал, но тоа е јунак кој сепак страда затоа што го напушта родниот крај. Бајрон очигледно бил свесен дека отскокнува според “либералниот” морал од својата доста конзервативна, заостаната англиска средина, затоа што за својот јунак (кој е самиот тој), вели: “Не се плашел од грев - во гревот тонел цел; / по патот тргна што в неморал го тера.” Сепак, а тоа е едно од најважните својства на романтизмот (јунакот го напушта родниот крај и оди или во нови простори или во војна во која го губи животот, како што е случај со самиот Бајрон, кој загина во битката на грчкиот народ за слобода), е тоа дека јунакот го напушта татковиот дом поради невозвратена љубов: “Но - една љубел тој со силен занес врел - / па сепак, можеби во себе немал вера.” По невозвратената љубов (која е најчест мотив во романтизмот, како и мотивот на прерано умрената сакана), тој се чувствува излишен и непотребен, заситен од сите благодети на животот: “Од сешто заситен, без желба и без страст, / не сакаше да види близок другар сега.” Така, без да се збогува од мајката и сестрата, Чајлд Харолд (читај: нашиот поет, Бајрон) го напушта лордовскиот дом и се отиснува во - непознато.

Непознатото е најомилениот поим за романтичарите. Тие сакаат да експериментираат (да се потсетиме дека и поемата, нивното омилено литературно дело, како жанр е експеримент за спој на “неспоивите” нешта: поезијата со прозата!), сакаат да патуваат, да запознаваат нови светови и нови луѓе. Напуштањето на старото и отиснувањето во новото и непознатото е основа составка на романтизмот, и главна тема на *Странствувањето на Чајлд Харолд*. Тој сепак, како и секој романтичен лик, чувствува тага од разделбата, но знае (како и секој разочаран, песимист - романтичар) дека луѓето многу брзо ќе се навикнат на неговото отсуство, затоа што се зли и прилагодливи: “Да, мојот пес... Два - три дни само / (дур не свикне) тој жал ќе таи, / но ако пак се вратам ваму / - ќе бидам пречекан со лај.”

Понатамошниот тек на поемата е всушност културен, историски, географски и етнографски запис за местата кои Бајрон навистина ги посетил. Таа поема не е само поезија, туку и сведоштво за моменталната состојба на народите кои Чајлд Харолд (самиот Бајрон) ги посетил, но исто така, таа е и интензивно размислување за тоа што тие народи изгубиле и на кој историски пат треба да се вратат, да ја вратат својата чест како народи: “Еј Шпанци, разбудете се! Вас пак ве вика / рицарството, тој идол свет на стари дни.” И воопшто, сета поема на Бајрон е исполнета со сцени од херојски, славни битки, за одбрана на на-

родите на својата сопствена чест: “Испанката гитара фрла. И за час / со војската се спушта таа в борба света. /... А сега ниту меч, ни остар штик ѝ смета; / и таму кај што Марс во бегство би се вдал, / Минерва таа е во колежот без жал! ... Љубовникот ѝ падна... Нема солзи, плач... / И водачот им паѓа. Таа водач ста-на!”

Така, *Странствувањето на Чајлд Харолд* е поема која ги опишува историските и етнографските особености на народите, а често и географијата (пејсажот беше омилена романтичарска тема, и тие го сврзуваа со душевните рсаположенија на поетот). Таа поема е резултат на доброволното прогонство на Бајрон од татковината (особено по неуспешниот брак со Ен Милбенк, богата жена, која никако не можела да ги поднесе родоскрвните склоности на Бајрон кон неговата полусестра Ада), кој побарал утеха во промена на постоечкиот свет со нови, непознати прос-тори (утопии).

Во 1818 година Бајрон го објавува и четвртото пеење на својата поема. Тој тука веќе не се крие зад ликот на Чајлд Ха-ролд, туку отворено кажува дека мислите, чувствата и ставови-те на неговиот лик се - негови, лични. Пишува во “јас” форма. Во последните пеења има жестока, отворена енергија, отворена критика на сè што постои. Неговиот јунак лута крај полето Ва-терло, по Радените, низ Рајна, преку Алпите, преку швајцарски-те езера до италијанските села и градови, размислува за приро-дата и луѓето, се враќа назад во јуначката историја на народи-те, раскажува митови и легенди за јунаците од краевите кои ги посетува. Токму тие последни пеења на неговата поема дефи-нитивно го прославуваат како еден од најважните романтичари во Европа.

• Заклучок •

Поемата *Странствувањето на Чајлд Харолд* има повеќе вредности: таа е првокласна поезија, напишана во совршен стих; таа е патеписен документ за состојбата на народите и земјите што Бајрон ги посетил; таа е израз на романтичарското чувство на прогонетост од сопствената земја; таа е израз на несогласување со моралот на родното општество; таа е израз на несогласување со губењето на честа на славните, јуначки наро-ди и земји кои Бајрон ги посетил; таа, конечно е израз на *свет-ската тага*, основното својство на романтичарската книжевност, кое кратко може да се објасни со следнава реченица: “Она што постои е полошо од она што постоело во минатото; луѓето не се

среќни и не знаат како да ја вратат среќата од минатите, јуначки времиња”. Токму тоа чувство на изгубената среќа, како и желбата за борба, за активен однос кон стварноста се основните обележја на романтичарот Бајрон во поемата *Странствувањето на Чајлд Харолд*. Сепак, како што одминуваат пеењата на поемата, така поетот кој повикуваше на борба и кому слободата му беше сè (“Оковите да паднат не ќе дојде ред / и цел живот туѓ амбар Грците ќе полнат, бидејќи не се борат, туку плачно колнат! / И чекаат на туѓа помош секој ден, / од тоа срамно ропство да ги спасат други!”), полека ја усвојува песимистичката филозофија. Конечната порака на поемата е: и да го поминете целиот свет, нема да го најдете она што го бараат романтичарите: среќата, правдата и задоволството што го пружаат минатото, јунаштвото и чувствата на срцето. Нема среќни поединци, како што нема ни среќни народи. Бајрон не успева, како и многумина романтичарски писатели и филозофи пред него да одговори на прашањето: кои сме, од каде доаѓаме и каде одиме!

Речник на поими

Поема: лирско-епски вид напишан во стихови, во кој сепак постои приказна, што значи: ликови и дејства. Романтичарите ја сакаа поемата затоа што во неа открија мешање на прозата со поезијата, што се согласуваше со нивната идеја дека не постојат “чисти” форми.

Уште нешто:

Спореди ги ликовите на Вертер и Чајлд Харолд. И двајцата патуваат низ светот и чувствуваат потреба да заминат во нови и непознати предели. Какви се нивните чувства?

РОМАНТИЗМОТ ВО САД

Соединетите Американски Држави самостојна и независна држава стануваат во 1873 година. Со тоа САД се ослободува од политичкото туторство на Англија, а набрзо ќе почне еден забрзан процес за ослободување од англиското влијание и во други области, вклучително и во уметноста, односно во литературата. Писателите кои се јавуваат во првата половина на деветнаесеттиот век речиси инсистираат на создавање *американската* книжевност, препознатлива по своите тематски и стилски посебности, која докрај ја спроведува паролата: *Go West, Young Man, Go West*. Американските мотиви највпечатливо се забележуваат во делата на **Вашингтон Ирвинг** и **Џејмс Купер**.

Првиот и писателот кој остава најсилна трага е **Вашингтон Ирвинг (Washington Irving, 1783-1859)**. Иако со своето прво дело - *Историјата на Њујорк од Дитрих Кникербокер* (1809) навестува дека ќе се посвети на хуморот и сатирата, по 17-годишното талкање низ Англија ја објавува книгата *Скици* (1820), од која се издвојуваат расказите *Рип Ван Винкл* и *Легенда на заспаната долина* кои се сметаат за првите раскази во литературата на САД.

Џејмс Купер (James Cooper, 1789-1851) станува и останува мошне читан автор не само во САД туку и ширум Европа. Се јавува набрзо по Валтер Скот, а неговиот лик Нети Бамп, во *Приказните за кожната чорапа*, преку неговите бројни авантуристички доживувања станува омилен кај бројната читачка публика. Најпознат роман на Купер е, сепак, *Последниот Мохиканец* кој во времето на филмот го освојува светот преку големото платно. Духовитоста и сатиричноста на Ирвинг, како и авантуризмот кај Купер наоѓаат плодна почва кај Едгар Алан По, најголемото име на северноамериканскиот деветнаесеттиот век.

ЕДГАР АЛАН ПО (EDGAR ALLAN POE, 1809-1849)

По својот четириесетгодишен живот, познатиот американски писател зад себе остава творештво кое според својот обем не е големо, но според своите вредности, според влијанието што го извршило и според интересирањето кое сè уште постои за него во сиот свет - е исклучително. Во неколку книжевни родови внесува нови елементи, а ги поставува темелите и на сеопфатна теорија на уметноста.

Едгар Алан По е роден во Бостон, 1809 година, од млад актерски брачен пар. Уште не наполнил две години, а останал сираче - умреле и татко му и мајка му. Го присвоил трговецот Џон Алан, чија жена од најраните детски години му всадила емотивна несигурност. Но, независно од психолошката состојба, новото семејство му овозможило солидно образование сè до факултетот, кога По морал да го прекине образованието затоа што неговиот втор татко не сакал да ги плати коцкарските долгови што ги направил. Но, По веќе го беше почнал својот творечки живот, па по прекинувањето на студиите, отишол во Бостон каде што ја објавува првата книга *Тамерлејн и други песни* (1827). По 6 години умира неговиот очув. По останува без неговата финансиска поддршка, па оттогаш се до крајот на животот живее само од своето пишување. Во 1835 година станува помошник-уредник на весникот *Јужен книжевен гласник*, истата година се жени со својата 13-годишна братучетка Вирџинија. Но, само по три години спокоен и творечки живот, ја напушта работата, го напушта и Бостон и заминува во Њујорк и Филаделфија, каде што до 1844 ги постигнува своите најголеми книжевни успеси. Соработува со повеќе весници, а вниманието го привлекува со своите остри и саркастични критики. Веќе има објавено повеќе куси раскази во весниците во кои соработува, а за расказот *Златен инсект* добива значајна книжевна награда што ја зголемува неговата книжевна слава. Слично како во другите раскази, и во овој основата е криминалистичка, а 100-



Едгар Алан По

годишнината од објавувањето на најпознатата криминалистичка новела на Едгар Алан По *Убиство во улицата Морг*, во 1941 година ја одбележуваат повеќе американски и англиски списанија, признавајќи му го на познатиот писател авторството на оваа книжевна форма. По ги поставил темелите на многу детективски раскази, но тој пишува и раскази кои кај читателите предизвикуваат страв, морничавост и ирационални расположенија. Такви се: *Паѓањето на куката на Ушер*, *Срцето на предавникот*, *Јама* и *нишалото*.

Во 1844 година се сели во Њујорк, каде две години подоцна од туберкулоза умира жена му. Ова е најтешкиот период во неговиот живот - емотивната нестабилност максимално се зголемува, алкохолизмот исто така, па набрзо умира во голема беда, речиси на улица. Меѓутоа токму во овој период излегуваат од печат најзначајните дела на По: *Гарванот и други песни* (1845) и збирката *Раскази* која е публикувана истовремено во Америка и во Англија. Во исто време кога умира Вирџинија, По ја пишува *Еурека* (1848) која долго се сметало како плод на разболен ум, но денес се прифаќа како песна во проза во која По ги "обединува законите на природата, со законите на естетиката".

Едгар Алан По главно пишува куси раскази. Единствен исклучок е подолгата проза *Авантурите на Гордон Пим* (1838) во која атмосферата на страв и натаму е главното обележје, карактеристично за сето негово прозно творештво.

По пишува песни, но и текстови во кои ја објаснува сопствената поетска постапка. Во 1831 година излегува *Писмо за Б...* како поговор на третото издание на неговите песни, а 1846 држи предавање под наслов *Филозофија на композицијата* во кое ја анализира својата песна *Гарван*.

"Гарванот"

Книжевното творештво на веројатно најконтроверзниот американски писател Едгар Алан По е едно од најинтересните: тоа, временски стои во епохата на романтизмот, и му припаѓа нему по сите свои обележја, но, исто така, тоа е и онаа основа врз која подоцна модернистите ќе го започнат својот книжевен од: нема европски модернист (а особено францускиот симболист Шарл Бодлер) кој делата на По не ги почитувал онака како што православниот христијанин го почитува Светото Писмо. Затоа, и денес се случува По да биде класиран во историјата на литературата и како доцен романтичар и како ран модернист во

поезијата, без разлика што живеел (кусо) во времето на романтизмот.

Поезијата на Едгар Алан По е напишана во духот на романтичарското начело: секоја добра поезија мора да биде совршена во техничка, формална смисла, што всушност значи: поезијата треба да биде музикална и да ѝ се доближи, колку што е можно повеќе на музиката. За таа цел, поетите како По (всушност, сите романтичари, но кај По тоа е највидливо) се служат со повеќе стилски фигури, за да го музикализираат својот стих. Најдобар пример за тоа дека поезијата може да ѝ се доближи на музиката, дека таа е способна да произведува гласови и тонови - е антологиската песна "Гарванот".

Се разбира дека песната во оригинал (на англиски) покажува неверојатни звучни својства. Исто така, треба да се земе предвид дека при преводот на македонски, дел од тие својства се загубени, од разбирливи причини: речиси е невозможно да се преведе песна и притоа да се запзи и нејзината смисла (составот од зборовите) и звучната уреденост на стихот. Треба тоа да се има предвид кога се говори за песните на По, иако и македонскиот препев (што го направи Гане Тодоровски) во висок степен ги сочувал музичките својства на песната!

ГАРВАНОТ

Еднаш среде полноќ една, покрај стари книги седнат,
дури водев в соба бледна со тајната ука спор,
дури дремлив тонев в скука, зачув некој тропнеж тука,
зачув некој како чука на портата однадвор.
„Некој гостин“ - реков, - чука на портата однадвор!“
Тоа сал и ниту збор!

Ах си спомнам, многу јасно: в декемвриска вечер касна,
жарта в пепелта што згасна го засени мојот взор.
Жедно утрото го пекав; од книгите шуруо чекав
спас од болот што ме штрека, бол по еден редок збор,
збор Ленора, свидна мома, тој ангелски убав створ,
Таа вечна неизгор.

А завесата од свила, в пурпур сета што се слила,
грозен шум во себе скрила. На ужас се чиниш створ!
Па срцето дури бие, јас го молам да се свие:
„Некој гост е што се крие пред портата однадвор –
доцен гост е што се крие пред портата однадвор“ –

Тоа сал и ниту збор!

Веднаш срдито се вденав, мигум својот глас го кренав:
„Човек ли сте или жена, простете е мојот збор;
врз клепкиве дремка стежна, а пак вие в ноќва мрежна
тропнавте со усет нежна на портата однадвор“ –
тоа реков, порти ширум отворив и пратив взор –
надвор мрак и ниту збор!

Длабоко во мракот страшен долго стоев втренчен, вцашен,
сонувајќи сон незнаен ни на еден смртен створ;
Спокој секаде се свлече, мирнотија в ноќта тече,
збор единствен што се рече беше тажен, шепнат збор,
збор, Ленора, што низ ехо се врати во одговор.
Тоа сал и ниту збор!

В собата штом дојдов назад, сетив: морници ме лазат,
зачув некој како чука пак со удар тап и спор.
Па си реков: „дај, ќе идам до прозорецот, да видам,
треба сигурен да бидам таен ли е некој створ! –
Да се смирам сал за малку од тропнежот однадвор“ –
Вон сал ветер развигор.

Пансурите штом ги турнав, преку мене нешто јурна,
низ прозорецот се втурна Гарван горд со темен взор.
Ни да климне глава само, ни да запре в таа штама,
но со лик на лорд ил дама ко што дојде однадвор,
врз бистата на Палада, над вратата, овој створ
претна, седна и ни збор!

И со таа птица света, што пред малку тука слета
одважна и строга сета, почнав чуден разговор:
„Бувка немаш да се реси, сепак плашлива ти не си,
грозно, страшно сениште си, Брегот ноќен ти е двор –
речи, какво име носиш в Плутониот ти хор?“
Тој сал гракна: „Nevermore!“

Станав плен на почудица, кога таа грда птица
ја чув како зборна в мракот сосем јасен одговор!
Никој смртен жив створ вака, среде глува ноќна мрака,
не чул птица да му грака и му праќа огнен взор –
птица или друга лишка да му праќа огнен взор
со збор еден: „Nevermore!“

Гарванот, штом седна таму, еден збор тој гракна само
в душа божем тој збор може сам да начне разговор.
Друго појќе ни да каже, ни да пафне пердув влажен,
дур не сронив мрмор тажен: „Осамен сум долго створ.
И ти како мојта Надеж исчезнат ќе бидеш створ!“
Тој сал гракна : „Nevermore!“

Изненаден, мигнум трепнав, од одворот негов сепнат,
„Сомневање нема“, шепнав, „Сè е тоа празен збор“.
Од несреќен стопан сметен, кого пропаст зла го сплете
и го следи уште, ете, до песните преумор,
тажачките песни, припев на Надежта непрегор
од вечното: „Nevermore!“

Но Гарванот грак што срони, макар тажен, в смев ме гони,
па на столот седнав сонлив со втренчен во него взор;
Врз кадифе глава веднам, но ми тежи мисла една,
мисла тажна, мисла бледна: кој е овој зловест створ?
Овој кобен страшен хишник каков ли е судботвор
со своето „Nevermore!“

В плен на такви мисли седев, птицата со глед ја следев,
без да речам ниту еден, дури ниту еден збор;
В плен на такви мисли вивнат, понабргу потем стивнав
и врз кадифе да здивнам, се отпуштив нем и спор,
врз кадифето кај *Она* нема веќе ко жив створ
Пак да седне, „Nevermore!“

Одненадеж, ми се чини, мирис воздухот да прими
божем крилни серафими кадат тамјан непрекор;
„Страдалнику“, реков тогај, „Ова дар ти е од бога;
по ангели тој ти прати мир и непент којшто мати.
Испи го и тогај мора да ја забораши Ленора!“
грак се слушна: „Nevermore!“

„Пророку!“ му реков право, „птица ли си или ѓавол!
Седно е кој те пратил! Сотона ли, друг ли створ!
Полн со очај, смел ил злобен, дојден ваму в крајов кобен,
в дом кај цари ужас гробен, дај ми искрен одговор:
речи, дали Гилеада има цер за тој што страда?“
Тој сал гракна: „Nevermore!“

„Пророку!“ му реков право, „птица ли си или ѓавол!
Те колнам во тој што в светот владее над секој створ!
Речи и на мојва душа, која јадови ја гушат,
дали повтор ќе ја гушка Ленора со љубен взор?
Дали пак во далек Еден ќе прегрне свиден створ?“
Грак се слушна: „Nevermore!“

Нека биде тој збор сега збор разделбен, а не шега,
птицо или враже, бегај в Плутоновиот ти двор!
Не оставај пердув траги, спомени од твојте лаги,
остави ме в мисли драги, престани со твојот збор!
Од срцево извади го клунот свој, тој клун на нор!
Грак се слушна: „Nevermore!“

А Гарванот ни да претне, ниту пак за миг да летне
од бистата на Палада, туку како кобник створ
над вратата бдее, молчи, со поспани демон-очи,
и врз подот сенка дрочи, без да гракне ниту збор;
И врз таа сенка - темна, душава, знам, веќе нема
да се крене. „Nevermore!“

(препев: Гане Тодоровски)

Најпрвин, пред да се освнеме на “звучната страна”, да кажеме за што всушност станува збор во “Гарванот”. Гарванот не е кратка лирска песна во која би се соопштило само некое чувство. Таа е подолга песна: се состои од 18 строфи, секоја од по шест стихови. Тоа е песна со приказна, односно *сиже* и ликови, како што имаат прозните дела. Во неа, според тоа, како и во прозата се раскажува некој настан. Настанот е необичен: на полноќ, на портите на куќата на поетот чука неканет и незнаен гостин. Веќе тука го гледаме типичното романтичарско клише: стремезот кон мистика (најчесто полноќта е час во кој романтичарите ги доживуваат своите мистични искуства). Незнајниот гостин е необичен: не станува збор за човек, туку за птица, и тоа најцрната - Гарванот!

Гарванот како симбол во песната на По е очигледно позајмен од фолклорот, односно од народната уметност. И ова е едно силно романтичарско обележје: врската на новонастанатите дела со делата создадени од народниот гениј. Кај многу народи

(меѓу кои и кај нас, Македонците), гарванот е симбол на прокоба, несреќа и смрт. Неговата црна боја, неговото граќање во народните претстави (не само кај Македонците) се сврзуваат со некаква тајна порака која доаѓа од светот на мртвите. Гарванот е гласникот на смртта; тој се смета во народните верувања за посредник меѓу светот на живите и светот на мртвите. Кога тој ќе посети некоја куќа, се верува дека претстои блиска смрт! Токму овие традиционални фолклорни претстави за гарванот како симбол ги презел и По, за да продолжи да го надградува овој симбол до значењето што тој му го дава во својата песна. А во неговата песна гарванот не е само симбол на смртта, туку и самата душа на поетот.

Песната е напишана во дијалогска форма: разговараат поетот и птицата. Има нешто чудовишно, ужасно веќе во самата помисла дека птицата има моќ за говор! Од тој разговор на поетот со птицата ние дознаваме дека поетот ја изгубил својата сакана, Ленора, и дека неговиот живот е претворен во пустош. Тој, со спуштена глава врз своето биро, во работната соба, опкружен со книги, очајува поради смртта на саканата. Во есејот “Филозофија на композицијата”, По пишува како настанала оваа негова песна. Тој вели: “Се прашав самиот себеси - од сите најтажни теми која би била, според општо мислење, најтажна? Сосема разбирливо, одговорот беше - смртта. А кога таа најтажна тема би била уште и најпоетична - се прашував натаму. Кога ќе се поврзе со убавината... Според тоа, смртта на убавата жена е, без колебање, најпоетичната тема на светот”.

Тоа е уште еден романтичен мотив: прераната смрт на саканата. Романтичарите, да се потсетиме, особено сакаа да ја сврзуваат љубовта со смртта (богот Ерос со богот Танатос, кажано со термините на грчката митологија). Од тие причини, во европскиот романтизам, од различни писатели се напишани повеќе песни на ист мотив: можноста светот на живите да се сврзе со светот на мртвите, можноста живиот и неутешен свршеник да слезе во светот на мртвите и да ја види уште еднаш својата мртва љубов (како што во грчките митови Орфеј слезе во подземјето да ја побара својата љубена Евридика!). Во тие романтичарски песни, како посредник меѓу светот на мртвите и светот на живите најчесто служи симболот на белиот коњ: тој е тој којшто, на еден мистериозен начин го знае патот кој води до подземјето. За разлика од тие романтичарски поети, По како посредник меѓу едниот и другиот свет го избира гарванот. Но, тој не може да му овозможи на поетот да ја види својата љубена Ленора уште еднаш: напротив, тој во разговорот сосема суро-

во му го предочува фактот дека тој никогаш веќе нема да ја види својата љубена и дека никогаш повеќе таа нема да се врати, дека смртта е дефинитивен чин на разделба меѓу љубените! Овој суров став на гарванот провејува низ целата песна. На секоја надеж на поетот, на секое прашање кое отвора макар и ронка очекувања и оптимизам дека некогаш сепак ќе се сретнат тој и Ленора, гарванот одговара сурово со: “Nevermore” (англиски: “никогаш повеќе”). Тој кобен рефрен одекнува низ целата песна на По како кобно гракање, по секоја строфа! (види речник на поими)

Песната е исполнета со чувства на ужас и страв кај поетот: тој сфаќа дека злокобната птица му ги раскинува сите илузии за уште една, евентуална средба со Ленора. “Невермор” (“никогаш повеќе”) е единствената вистина на овој свет: кога ги губиме најмилиите, треба да знаеме да се соочиме со тоа “никогаш повеќе”.

Песната е врв на романтичарскиот песимизам и на мистиката. Таа е силно треперење на душата на поетот, во силна болка, поради исправеноста пред вечното прашање: што е животот? Што е смртта? Ќе се видиме ли уште некогаш со мртвите? Испеана во силна и строга форма, со извонредна музикализација, со задолжителниот романтичарски инвентар (полноќта како најмистично време, како премин меѓу светот на живите и мртвите, премин од денот во вистинската ноќ, магливата состојба на “полу-халуцинација”, и секако со “црниот симбол” на гарванот позајмен од најдрагоцената ризница на романтичарите - фолклорот), таа песна се смета за врв на романтизмот.

• Расказите на По •

Она што е доминантно чувство во поезијата на По - ужасот од сознанието дека судбината ги реди своите карти онака како што сака, без да не праша - е исто така, доминантна емоција и во неговите раскази. Расказите на По не ужаснуваат со својата теза дека човекот е само играчка, обична немоќна кукла во рацете на судбината и дека тој не може да стори ништо за да се спаси од прокобата. Таа слепа сила, судбината, во сите негови раскази ги фрла луѓето, целосно незаслужено или во смрт, или во лудило, или во болест. Тоа е “светото тројство” на По, односно тоа се единствените три можни “награди” што слепата судбина може да ни ги додели: смрт, болест и лудило. Тоа песимистичко гледиште на По, како и стравот и ужасот што провејуваат од неговите раскази (особено во “Пад на куклата

Ушер”, “Црната мачка” или “Демонот на изопаченоста”), произлегуваат од тоа што По верува дека во душата на луѓето постои некоја мрачна страна, речиси патолошка страст тој да им се препушти на најмрачните сили и страдања.

Неговите раскази, покрај тоа што се исполнети со страв и ужас, покрај тоа што се исполнети со мистика, смрт, лудило и болест, често знаат да бидат и исполнети со филозофски размислувања. Наместа, тие делуваат како мали есеи посветени на определени важни животни прашања, поставени и во “Гарванот”: дали е ова единствениот свет што постои? Постојат ли и други светови? Каде се мртвите? Има ли нешто зад материјалната реалност? Што сме ние, луѓето? Колку можеме да ѝ се спротивставиме на темната сила на судбината, која очигледно владее со светот носејќи само страдања? Што е лудилото? Да не е можеби тоа највисока фаза на интелигенцијата, со која се сфаќа не само овој, туку и другите, невидливи за разумот светови? Сите овие прашања По ги поставува како аналитичар, филозоф, и често размислува за нив, во паузата меѓу два настана низ кои ги води своите ликови. На пример, во еден свој расказ, на самиот увод во расказот, тој започнува да размислува околу следново прашање: зошто, кога ќе застанеме на работ од некоја бездна чувствуваме две спротивни чувства: едното кое ни вели дека треба да се оддалечиме (чувство на опасност, инстинкт за живот), но и едно друго чувство, кое не привлекува да постоиме уште малку и да погледнеме надолу? Да не е тоа второ чувство желбата за смрт и самобиство, кое исто така постои во нашите души рамноправно како и чувството за преживување? Зарем нашите души имаат и темна страна? Зарем вртоглавицата што не обзема над таква една бездна не е токму таа желба за самоуништување? И ако навистина човекот има во својата душа всадено и таква желба, зарем не е токму таа желба неговата најголема “слабост”, поради која слепата сила на судбината може да го “земе” човека под “своето”, без тој да пружи отпор? Конечно, можно ли е човек потсвесно (потајно) да ја посакува својата смрт?!

Ете такви се ликовите на Едгар Алан По во неговите “мрачни”, “песимистички” раскази: чудни, замислени, склони да ѝ се препуштат на слепата судбина. Но, По знаел да се интересува и за криминалистичкиот жанр: детекцијата, откривањето на тајната (повторно е тука тајната како врвно романтичарско начело) доминираат во таквите негови творби, како што е расказот “Убиство во улицата Морг” или “Украденото писмо”, “Тајната на Мари Роже”. Исто така, По има напишано и повеќе рас-

кази во кои покажува и смисла за хумор и потсмешлива критика кон општеството (што е повторно романтичарска особина): такви се расказите “Гавол на камбанаријата” и “Деловен човек”.

Но сепак, книжевните критичари и ден-денес се на мислење дека највредното прозно творештво на По треба сепак да се бара во неговата исклучителна поезија и во таканаречените раскази на “црни, судбински теми”: смртта, лудилото и болеста.

По е камен темелникот на сиот европски модернизам, и како таков има место на романтичар - пророк, оној кој навестува нови стилови и движења во уметноста на пишаниот збор.

Речик на поими

Музикалност на песната: веќе ни станува јасно на што се должи музикалноста на песната и генијалноста на По. Пред сè, на тоа што сите строфи имаат по шест стихови и звучат како еднакви метрички тактови во некаква музичка партитура. Потем, стиховите се сите со ист број на слогови. Трето, песната е римувана, а римите се едно од “најсигурните” стилски средства за постигнување музикалност. Четврто, песната има рефрен: еден ист збор кој се повторува во точно определени временски периоди (по секоја строфа) што ја зголемува ритмиката на строфата. И конечно, петто: тоа “невермор”, во себе содржи две “р”, што во свеста на читателот произведуваат ефект на гракање. Како по секоја строфа да слушаме по едно “Грак”, кога ќе чуеме “невермор”.

Алитерација: повторување на еден ист консонант повеќе пати низ стиховите на песната. Нејзина “сестра” е стилската фигура **асонанца**: тоа е повторување на еден ист вокал низ песната. Тие две фигури се најчестата “тајна” со која поетот, покрај со веќе наведените средства постигнува музикализација на песната! И затоа, не попусто е речено дека песната “Гарванот” е една голема *ономатопеја* (стилска фигура со која се имитира некој звук од природата). И навистина, таа ономатопеја, тоа кобно (гра-гра) како да одекнува низ вешто одбраните зборови на песната “Гарванот” од Е.А.По. Може дури да се рече дека повторувањето на гласот “р” во Гарванот оди до таму, што тоа “р” може да се смета за дополнителен, “резервен”, таен, ономатопејски “збор” на песната! Песната не само што значи прокоба и смрт, таа и *звучи* така, поради

повторувањето на тој глас кој како самиот во себе да содржи нешто кобно!

РОМАНТИЗМОТ КАЈ СЛОВЕНСКИТЕ НАРОДИ

Кај повеќето словенски народи, романтизмот нема само книжевно, туку и пошироко, историско-национално значење. Тоа за нив е време на (по)интензивно национално будење, на загледување во себе си, во сопствените национални вредности што се содржани во јазикот, во народното творештво, во традициите.

Полјаците литературата на својот сопствен, народен, полски јазик почнуваат да ја пишуваат во 16 век, во времето на Коперник, спротивставувајќи му се натој начин на, дотогаш доминантниот латински јазик. Во 1772 се случува т.н. Прва поделба на Полска што ја извршуваат Австрија, Прусија и Русија. Оттогаш до 1815 година Полска четири пати е поделена. Четвртиот пат е создадено Кралството Полска кое, фактички, било под власт на Русија. Поради руската тиранија, во 1830 година Полјаците повторно дигаат востание, кое повторно е задушено.

Овие историски податоци се важни за да се разбере поцелосно карактерот на полскиот романтизам. Имено, токму од годината на поразот, па до 1850-та во Полска се случува вистинска книжевна експлозија - на сцената излегува генерација на големи таленти кои националното чувство и достоинство на Полјаците го издигнуваат на највисок степен, до максимум засилувајќи ги државотворните стремежи.

За овој книжевен период е важна уште една историска околност: по празот, во 1831 година околу 9.000 Полјаци ја напуштаат својата татковина и се преселуваат во други држави. Но, оваа бројка сама по себе не е проблематична, важен е фактот што во неа се и многу значајни имиња, практично врвот на тогашната творечка интелигенција. Меѓу нив е и најголемото име не само на полскиот романтизам, туку едно од најголемите имиња на полската литература воопшто - **Адам Мицкиевич** (Adam Mickiewicz - 1798-1855). Во 1823 година, кога работи како наставник во гимназија, руските власти го апсат и го прогонуваат во внатрешноста на руското царство. По поразот на востани-

ето, во 1831 заминува во Дрезден, потоа живее и работи во Париз, во Лозана, па во Рим, за да умре во Цариград, 1855 година, каде што отишол неколку години порано за да ги организира полските одреди во борбата против Русија во Кримската војна...

Мицкиевич зад себе остава исклучително творештво. Почнува со *Балади и романси*, додека е во прогонет на Крим ги пишува *Кримските сонети*, потоа еповите *Гражина*, *Конрад Валенрод*, *Пан Тадеуш*, циклусот предавања *Словенски книжевности* итн.

Времето на *препородот и романтизмот* **Чесите** ги затекнува во фаза на постепено излегување од длабокото национално обезличување. Чешка е дел од Австро-унгарската монархија, со градови и население германизирани до загрижувачки степен, со прекинати книжевни и јазични врски со "златниот век", со јазик кој во вистинска смисла функционира само уште меѓу селанството кое единствено ги чува неговите автентични вредности.

Преродбата кај Чесите ја почнува **Јозеф Добровски** (Josef Dobrovsky', 1753-1829), кој ја пишува првата *Историја на чешкиот јазик и книжевност*, во која потсетува на значењето на чешката книжевност во минатото.

Голема улога во чешката преродба одигруваат двајца Словаци - научникот **Павел Јозеф Шафарик** и поетот **Јан Колар**, автор на позната поема *Керка на славата*.

Во наредните години се појавуваат редица поети кои пишуваат песни во духот на народното творештво, со љубовни и патриотски мотиви, со дела испирирани од селскиот живот итн. Треба да се издвои **Божена Немцова**, првата жена-писател која исто пишува во народен стил и која ги поставува темелите на новата чешка проза.

Над 1000 години, **Словачка** била под ропство - најнапред под унгарско, а потоа под австроунгарско. Слично како и другите словенски народи и Словаците своето национално будење го почнуваат во почетокот на 19 век. Младите капиталисти и младите романтичарски писатели го подготвуваат народ за национално и социјално ослободување. Предводник е **Људевит Штур** (L'udovit S'tu'r) кој преку предавања и со својата поезија ја ширел националниот свест.

Украинската книжевност има специфичен развој. Таа е под постојано влијание на католицизмот, на полската култура и литература од една, и на православието и руската култура и книжевност од друга страна. Постојано во војни и пропаганди кои оставале сериозни последици и по националното битие и во развојот на литературата.

Почетокот на 19 век процесот на будење, национално осознавање и понирање во традициите и народното творештво, се случува и во Украина. Романтизмот ја збогатува дотогашната украинска литература со нови родови (елегии, лирско-епски поеми, сонети...), а чувството на подреденост ги исфрла патриотските и социјалните мотиви на прво место. Украина во овој период не е самостојна држава, и се случува анти-феудално движење, се чувствуваат последиците од декабристичките завери што севкупно нејзиниот романтизам го прави навистина специфичен. Најпознато книжевно име во овој период е **Тарас Шевченко** (1814-1816) кој се смета за родоначалник на украинската литература и на нејзиниот јазик. Пишувал поезија, романи, бил сликар...

Бугарскиот, впрочем како и кај други народи, романтизам се израмнува со Преродбата. Тоа во Бугарија трае од 20-те години на 19 век, до ослободувањето од Турците, во 1878 година. Меѓу позначајните имиња кои тогаш силно ја будат националната свест се - **Љубен Каравелов**, писател и публицист, и **Христо Ботев**, несомнено најзначајната појава во бугарската литература во 19 век. Подеднакво е значаен и како поет и како публисит и како револуционер, борец за социјални права и еднаквост меѓу луѓето.

Иако минувале долг и трнлив пат до националното самопотврдување и Белорусите и Лужичките Срби, романтизмот го доживуваат на идентичен начин како другите словенски народи: со подигнато национално чувство и со повик за конечно ослободување.

РОМАНТИЗМОТ ВО РУСИЈА

Романтизмот во Русија тесно е врзан со два историски настана. Татковинската војна, односно победата над Наполеон во 1812 и Декабристичкото движење во 1825 година.

Победата што војската на генерал Кутузов ја извојува во битката со Наполеон за Русите има огромно значење. Се враќа самодовербата, се слави силината на рускиот дух. Декабристичкото е револуционерно движење кое почнало во декември 1825 година. Декабристите станале против крепосништвото и самодржавието на императорот. Во ова движење се приклучиле и многу поети, кои се нарекуваат *декабристички*, главно поради заедничките идеали. По победата над Наполеон поезијата на *декабристичките* поети е целосно посветена на нацијата со високо издигнат патриотски занес, со повикување на сечиј поединечен влог за “заедничкото добро” и “слободата”. Поетот, како и во другите словенски литератури, станува гласноговорник на народот, тој пее во името на *граѓанинот*. Овој вид поезија кој станува општо прифатен во Русија, руската критика го нарекува **граѓански**, а правецот **граѓански романтизам**.

Почетокот на рускиот романтизам се врзува со името на **Василиј Жуковски** (1783-1853), кој најмногу придонесол за запознавање на руските читатели со англискиот и германскиот предромантизам и романтизам. Тој, покрај другите, ги превел и Шилер и Бајрон, но значајно е и неговото поетско творештво. Покрај Жуковски, за развојот на романтизмот во Русија е значаен и **Константин Батјушков** (1787-1855) во чие творештво, слично како и кај Жуковски, се преплетуваат класицизмот и романтизмот. Но, поетскиот пат на Батјушков продолжува кон раната поезија на Пушкин. Најзначајно име на декабристичкиот *Sturm und Drang* е **Александар Грибоедов** (1795-1829).

АЛЕКСАНДАР СЕРГЕЕВИЧ ПУШКИН (1799-1837)

Големиот талент му овозможил на Пушкин лесно да преминува преку стилите на времето и да создаде творештво во кое има елементи на стилот што заминува - класицизмот, на стилот што доаѓа и што е доминантен - романтизмот, и на стилот што по него ќе дојде - реализмот. Со своето творештво до таа мерка го надградил рускиот јазик, што создал плодна почва за идните големи дела во руската книжевност.

И животот на Пушкин, налик на животот на Бајрон, е исполнет со авантури, бунтовништво, немир, прогонства (1820 во Бесарабија, 1824 година на својот имот во Михајловско) и на крајот завршува исто трагично - во двобој, предвизвикан од Дантес, маж чија жена била заведена од познатиот поет.

Роден е 1799 година, во Москва, во стабилно благородничко семејство кое било во можност да му овозможи образование дома, со домашни учители. Од нив го научил и францускиот јазик што му овозможило да чита француска литература. Од својата негувателка, пак, го засакал рускиот фолклор што ќе биде посебно значајно во неговото творештво.

Лицејот го завршил во Царско Село, во близина на Петроград, а потоа останал да работи во тогашната руска престолнина. Овде ги прифатил идеите на декабристичкото движење, во својата поезија се бунтувал против Александар I, поради што бил протеруван од Петроград. По неуспехот на декабристичкото востание во 1825 год. се враќа во Петроград. Умира во познатиот двобој 1837 година.

Како и други европски поети од тој период, и Пушкиновите први први дела се потпираат на класицистичката поезија, иако набрзо почнува да се чувствува влијанието на рускиот романтичарски поет Жуковски. Раниот Пушкин ги прифаќа и општествените и естетските конвенции, па пишува слободарски оди, посланици до пријателите, селски елегии со политички поенти, *анакреонтски песни* (види речник на поими), песни за женските албуми, сатирички епиграми за актуелните државници. Поостриот прекин со класицизмот Пушкин го прави со поемата *Руслан и Људмила* (1820) чии мотиви се земени од



Александар
Сергеевич Пушкин,
најчитаниот руски
романтичар

народното творештво, но со ироничен однос кон минатото. Вистинското свртување кон романтизмот кај Пушкин се случува со доаѓањето на творештвото на Бајрон во Русија кој овде е доживеан како олицетворение на слободарството. Во сопствените прогонства и патувања, Пушкин наоѓа сличности со авантурите на Бајрон, па дури и совпаѓање со мотивите и сопственото доживување на "слободните морски стихии" (песните кои ги пишува од 1820 до 1824 година додека престојува на Крим во друштво со големиот полски поет Адам Мицкиевич, исто така прогонет).

Резултат од "бајроновското" одушевување се "јужните" поеми: *Кавкаски заробеник* (1820-21), инспириран од борбите на руската војска на Кавказ; *Бахчисарајската фонтана* (1821-23), лирска приказна за една убава полска кнегинка која се наоѓа во заробеништво меѓу Татарите на Крим; *Цигани* (1824), еп во кој уште еднаш се нагласува судирот меѓу различните светови.

Романтичарското бунтовништво, дрскоста, иронијата, палавоста, во последната деценија од неговиот и творечки и физички живот се заменуваат со незадоволство, со потисната тага, со осаменост исполнета со тивката резигнација за минливоста на животот.

Во 1829 и 1833 година, Пушкин објавува две важни поеми: *Полтава* и *Бакарниот коњаник*.

Од 1823 до 1831 година Пушкин го пишува, а во 1833 излегува од печат - *Евгениј Онегин*. Овој романтичарски "роман во стихови" ја освојува публиката, но тој е претходник и на вистинските, реалистични прозни романи кои ќе ги напишат Лермонтов, Херцен, Тургенев и Гончаров.

Напишана во 1825 год. поради забраната на царот објавена во 1831 год. а на сцена поставена дури 1870 година, историската драма *Борис Годунов* е посебно значајна за руската драмска книжевност.

Пушкин напишал и неколку "мали трагедии", на разни мотиви, како што се: *Скржав витез* (1836), *Моцарт и Салиери* (1832) и *Каменен гостин* (1839) објавена постхумно.

Иако не е обемно, прозното творештво на Пушкин е значајно зашто ги поставува темелите на руската проза во 19 век. Циклусот новели *Белкинови повести* (1831) е напишан во духот на романтичарските прозни дела, но и со ироничен однос кон самиот романтизам. Валтер Скот влијаел и врз Пушкин, посебно во историскиот роман *Капетановата ќерка* (1836) во кого во преден план ги става карактерите на личностите.

Пикова дама (1833) е расказ со градски мотиви во кои посебно внимание е посветено на психологијата на ликовите.

“Евгениј Онегин”

• Романтизмот и жанровските “мутации” •

Поаѓајќи од фактот дека романтизмот беше бунт против сите видови клишеа во уметноста и во секојдневниот живот, книжевните теоретичари имаат изградено и свој став, односно свое објаснение зошто романтизмот понуди интересни книжевни форми како што се поемата (омилен жанр на романтичарите) или романот во стихови. Тајната, според нив е во тоа што романтичарите сакаа да ги разлишаат стабилните форми и закостенетите клишеа во уметноста, па се упатија кон *експериментирање* со формите. На пример, поемата, во вистинската смисла на зборот е чедо токму на романтичарскиот деветнаесетти век, затоа што во неа се меша епското со лирското, прозното со поетското. Како што е познато, поемата е расказ во стихови. Истиот случај е и со романот во стихови, во случајот - *Евгениј Онегин*, најпознатото дело на големиот руски поет, романтичарот Александар Сергеевич Пушкин. Романот во стихови, како и поемата е таква форма, во која се мешаат и соработуваат епското и лирското, прозното и поетското: постои приказна со ликови како и во романот, но таа е предадена во стихувана форма.

• Сиже и ликови •

Романот *Евгениј Онегин* раскажува една горе-долу едноставна приказна, со една главна линија на настани. Тој брои осум глави, со различен број пеења (повеќе десетици), означени со римски броеви; пеењата се со различна должина, најчесто меѓу десет и дваесет стихови. Во првобитната верзија на романот, која Пушкин не можел да ја печати поради цензурата на осмата глава (царскиот режим на тогашна Русија во таа глава препознал силна критика), романот имал вкупно девет глави. Денешната состојба на текстот е таква: вкупно осум глави (сега деветтата е осма, со тоа што осмата била целосно исфрлена, а деветтата била преработена).

Во првата глава *нараторот* (види речник на поими) не воведува во романот со тоа што ни ја раскажува биографијата на Евгениј Онегин, подоцнежниот главен лик на романот. Го опишува како вешто момче, образувано по тогашните најнови моди

и бон-тон, еден вид “денди”. “По француски тој, како песна, зборуваше, пишуваше, / без страв се поклонуваше, / танцуваше ма-зурка лесна.” Онегин има лесен и брз успех кај жените: “А талант животот му дал: / ненаметлив е кога збори, / ... На дамите со епиграм / им краде насмевка без срам.” Евгениј е претставен како еден вид вундеркинд (чудо од дете). Меѓутоа, зад таа негова брилијантна појава (уште на првите страници од романот) често се крие и површност на разумот, но и површност на срцето (чувствата): “Лицемерел од дете; може / да ревнува ко секој маж / да разубедува, а може / да убеди понекогаш.” Или: “Пред кокетки со лаги суши! / во немир тој ги фрла благ.” Таа негова површност на чувствата, која ја најавува неговата идна несреќна судбина, најдобро се гледа во тоа што тој е човек со сто лица: “Со вдовица ли е - тој првен / ѝ краде погледи без збор, / а потем скроман, збунет, вцрвен / ќе започне со разговор. / А како, пак, со други дами / одненадеш, епиграми / за платонизмот спори сè! / Крај проститутки - кукла е.” Евгениј е *хедонист* (види речник на поими), боем што пие само одбрани вина, човек кој посетува балови, конте кој носи “френски костуми”, човек кој секогаш сака да биде виден во видно и угледно друштво.

Но, во Евгениј Онегин, кон крајот на првата глава, се случува темелен пресврт: тој станува незадоволен од таквиот лесен и површен живот. “Од шумот светски му се слоши. / Во чувства рано сетил студ. / На убавиците да троши / зар уште зборови и труд?” Него почнува да го мачи некоја чудна “светска тага”, слична на онаа која го мачи и Вертер на Гете, во романот *Страданијата на младиот Вертер*. Почнува да му станува здодевно, и сиот свет му личи на едно заморено мочуриште, тесно и здодевно место ослободено од секаква смисла и подлабоки вредности! И не случајно, Пушкин на неколку места во романот го споредува својот јунак со Вертер на Гете (кој бесмислата на светот ја “надвладае” со самоубиство) или со Чајлд Харолд на Бајрон: истата светска тага и здодевност, истата незаинтересираност за светот владее со сите нив, а во романтизмот е позната под името - *сплин*: “Причината за болот толкав / ќе мора да се најде, да! / На сплин ми личи таа болка... / На самоубиство од мака, / и не помислил тој маж / (а малку цени живот баш!). / Ко Чајлд Харолд сè смрштен, тажен...”

Евгениј Онегин е типичен романтичарски лик: интелигентен, талентиран, сè му изгледа здодевно, старо, клиширано, бесмислено. Тој со презир се однесува кон светот и животот. Кога во првата глава од романот, ќе реши да чита за да види што е тоа наука и уметност, ни во тоа нема да види ништо инте-

ресно. Во тие неколку стихови Пушкин како да ја дава главната идеја на романтизмот: пресметка со сè што е закостенето, старо и мртво: “На полица ред-книги кладе / и цел во читање се даде: / сè лаги, бладања и смет, / а совест, смисла - ниту ред! / ... сè старини од престар ков, / сè стари песни на глас нов! / Ко жените ги фрли и нив. / Полицата со правот сив зад црна завеса ја скри.”

Излезот од таквото разочарување и летаргија Евгениј го бара на село, во типичното враќање кон природата, што е исто така типичен романтичарски мотив (обожување и воспевање на природата и селото наспроти цивилизацијата и градот). Во втората глава тој е веќе на село, кај својот вујко. Во таа глава се внесува вториот лик во романот, Владимир Ленски, сосед на вујкото на Онегин. Опишан е како поетска душа и романтичар, со силна страсна душа и широко срце. Се зближуваат брзо со Онегин, бидејќи се души со сроден сензибилитет: и двајцата се романтичари, желни за патувања, за нови неосвоени простори, двајцата ја ценат над сè личната слобода, а Владимир Ленски, за разлика од Онегин, се управува според законите на срцето, а не според законите на разумот: “Но почесто чув да се спори / за она: што е тоа страст. / Онегин тука јасно збори, / ослободен од нејзина власт. / Евгениј робот ѝ го жали: / тој блажен ќе е што ја пали / но - веднаш да се згасне сè. / Тој поблажен е (а зар не?) / кој љубовта ја лади лесно / со разделба... Ленски верува дека страстите (срцето) се извор на среќа, Онегин смета дека тие се извор на несреќа и дека разумот треба да го надвлее неразумното срце.

Во втората глава дознаваме уште и дека Ленски уште од дете е вљубен во Олга, едната од двете сестри кои живеат на соседниот имот. Олга е опишана како млада жена (девојка) свесна за својата убавина, и оттука, пресметлива во љубовта. Во втората глава од романот се воведува и ликот на нејзината сестра Татјана, која е спротивност на веселата, мила, кокетна и “галлива” Олга: “Молчалива и тажна, дива / ко срна плашлива што бива, / во својот роден, татков кат / ко туѓа била секој пат. / Од мили галена да биде / не можела да трпи баш.” Татјана не е површна како Олга: уште од дете размислува, наместо да игра: “В замисленост ѝ врви векот / од детските ѝ уште дни”; постојано размислува загледано во ѕвезденото небо и во Млечниот Пат и страсно чита романи.

Во третата глава, откако се воведени овие два пара ликови, конечно, се случува главниот настан: средбата меѓу Евгениј и Татјана и нивното вљубување. Ленски го поведува својот дру-

гар кај Ларини (така се вика семејството на Олга и Татјана), и таму Татјана на прв поглед се вљубува во Евгениј. Тоа е уште еден романтичарски елемент: беспоговорна љубов, на прв поглед, како некое космичко спојување на две души што се барале низ времето и просторот, а се познавале отсекогаш, од претходни животи. Затоа и Татјана реагира на Евгениј со само една реченица: “Он е, Он!”. Татјана ги поминува следните неколку денови во некакво љубовно бунило; ѝ се доверува на нејзината дядилка, која ѝ помага низ целиот тек на романот и потем, не можејќи да го издржи напливот на љубовта, му пишува љубовно писмо на Онегин, во кое целосно ја открива својата безнадежна и најискрена љубов: “Се врши волјата на Бога: / јас вечно само твоја сум! / ...Но сетив дека Бог те пратил да бидеш чувар мој до гроб... / Ти влезе тивко - јас се стреснав / и занемев: те узнав лесно / и веднаш помислив: “Да, он!” Потем кутрата Татјана чека одговор, кој никако не стигнува: во меѓувреме, на замаглениот прозорец таа постојано ги испишува иницијалите на својот љубен. Конечно, тие се среќаваат во градината. Тука, на крајот од третата глава, писателот го прекинува дејството (прави “рез”, кажано со филмски јазик), за да ја покачи *тензијата* (види речник на поими) кај читателот.

Четвртата глава е коренот на натамошните страдања на Онегин и Татјана. Евгениј, иако ја сака Татјана, ѝ вели дека не може да биде нејзин. Кога би сакал да се жени, и кога би верувал во брак, тој сигурно би ја одбрал само и само неа; “Но, не за блаженство сум ветен; / јас него не го познавам. / Совршени сте... Само, ете... / За вас недостоеен сум, знам.” Онегин не верува дека љубовта е вечна и тоа е неговиот главен проблем: “Верувајте (ме учи совест): / тој брак ќе биде лоша повест. / И колку да ве љубам јас, / ќе оладам во некој час. / Ќе плачете: за тие солзи / во срцево ќе нема чест...” Според тоа, тој ја одбива затоа што не верува во својата љубов (тоа е резултат на онаа плиткост на емоциите од младешкиот, заводнички живот); наместо тоа ѝ понудува братска љубов. Од тој миг Татјана почнува да вене.

Од друга страна, во четвртата глава се претставени многу идилични слики на среќната љубов меѓу Ленски и Олга. Тие се заедно, се сакаат и се во огромна љубовна страст. Онегин повторно запаѓа во својот безделнички живот на целосна здодевност и ленствување: игра билијард и одвај чека да дојде вечера, за да појде кај некого на прием. Ленски му навестува дека наскоро Татјана ќе слави именден и дека и тој е поканет по тој повод.

Во петтата глава ја наоѓаме Татјана целосно препуштена на толкување на своите соништа и обземена од народните претскажувања. Таа веќе не живее во реалноста, ами во светот на *претскажувањата* (види речник на поими). Во оваа глава поетот ни го предава и прекрасниот сон на Татјана. Тој сон подоцна и се остварува, на еден сликовит начин. Еве го сонот на Татјана: таа сонува како ја прогонува некоја мечка (веројатно, тоа е нејзиниот страв дека друг ќе ја побара за жена, а не Онегин). Мечката ја стигнува, ја грабнува и ја носи во некаква планинска куќа. Во таа куќа се влезени некакви чудовишта: луѓе со глави на животни. Меѓу нив се наоѓа и Евгениј. Сите животни се нафрлаат врз Татјана, велејќи: “Моја е, моја е”. Но, Евгениј станува и пресечува: вели дека таа е само негова. Во тој миг, во куќарката влегуваат Олга и Ленски, и почнува некаква безразложна караница меѓу Евгениј и Ленски, која завршува трагично: Евгениј со нож го прободува Ленски право во срцето (со што се навестува двобојот меѓу Ленски и Онегин од следната глава!).

Конечно, на именденот кај Татјана се случува главниот настан: конфликтот меѓу Ленски и Онегин. Онегин доаѓа на приемот, Татјана проронува неколку солзи, и тој - се разгневува, бидејќи: “Не трпеше Евгениј веќе / крај себе нервни појави... Тој спушти поглед, молњи полн, / се наду. И негодувајќи, / - тој Ленски ќе го фрла в бес / - за одмазда! ... Ни пет ни шест, / и предвреме тржествувајќи, / во својта душа, полна гнев / - со гостите ќе прави смев.” Како што се гледа, овде доаѓа до израз каприциозната и неодговорна природа на Онегин, која и ќе го фрли потем во страдање: тој си поигрува со чувствата на луѓето, и решава да се забавува со сериозни нешта! На Тања ѝ ја подава раката, и вешт на зборови, ѝ изразува такви комплименти, со кои повторно ѝ дава лажна надеж и ѝ ја разгорува љубовта, која Тања веќе решила да ја “олади”. Раскажувачот се прашува и самиот: “...Дали така/ навистина тој трогнат бил? / Кокетствува ли сега? ... Ил’ / се шегува тој, без да сака? / Тој поглед нежност беше полн: / лач возбуди кај Тања он.” Почнува музиката, и Ленски, кој гледа дека Татјана страда, ја поканува на танц; Онегин очигледно, поради тоа што не сакал да си признае самиот себеси дека ја сака Татјана, сметајќи дека на еден заводник не му доликува да се вљуби, почнува да чувствува силна љубомора: “...Полн со јад, / се насмевна Онегин: часот за вратка е! ... Во такт на валсот / ја зема Олга... Гордост полн, / крај гостите ја врти он.” Сите се чудат, затоа што Онегин ги прекршува правилата на добриот вкус, ѝ шепоти нешто на Олга на увото, ѝ се додворува целосно отворено; и таа, како кокетка, се однесува

со восхит кон него, а Ленски (како и Татјана) не можат да им веруваат на очите: “А мојот Ленски виде сé / и пламна: вон од себе е, / љубомора го мачи клета.” “Но, Олењка ја нема... Што е? / Му дала на Онегин збор?! / О, боже! Зар е можно тоа?! / ... Кокетката мала, јазик брлив!... / Да итрува се решила, / на прељуб се огрешила!”

Следната шеста глава го донесува централниот настан: двобојот. Ленски го предизвикува Онегин на двобој (уште еден типичен романтичарски мотив, кога двајца сјајни јунаци се борат за една жена). Онегин ја прифаќа фрлената ракавица (посредник меѓу нив е Зарецки, лик кој е опишан како зол сеирџија што ужива да скара двајца, а потем да гледа сеир). Пред самиот двобој кај Ленски доаѓа “кокетката” Олга и му ја докажува својата љубов; Ленски веќе се кае што го повикал Онегин на двобој, но честа не му дава да ја повлече ракавицата. Не ѝкажува ништо на Олга за двобојот и заминува во смрт - со свест дека сепак е љубен од Олга. Тоа е уште еден типичен мотив на романтичарите: јунакот често оди во смрт од љубов, а често тоа се случува и без причина, или поради одбрана на личната чест, како што е овде случајот. Конечно, на самиот двобој никој од јунаците не сака да попусти и да побара прошка од другиот: “Зар нејќе никој прошка прв / сé дури не се проспе крв?”. Онегин го убива Ленски, погодувајќи го право во срцето, со што се остварува сонот на Татјана. Со тоа, фактички како да завршува главната линија на романот: расплетот е тука, затоа што Онегин мора да замине од мирното село, а Татјана и Олга остануваат во длабока жал и тага.

Во седмата глава Олга се мажи за еден офицер: “Мој беден Ленски! ... Таа страда, / со плач. Но, болот не бил долг! / За жал: невестата ни млада / изневери на својот бол. / Друг Олга за срце ја фати, / страдањето ѝ друг го скрати: / ... Улан ја плени еден миг, / со љубов, можеби, со слава!...” Тогаш се случува и конечната разделба меѓу двете сестри: Олга заминува со својот сопруг да живее во друг град, а Татјана останува целосно сама. За Тања настануваат самотни дни: таа оди во куќата во која живеел Онегин пред трагедијата и ги разгледува неговите предмети; доаѓа таму сé почесто и ги чита неговите книги, особено местата што тој ги потцртувал како важни, и на некој начин - му ја проучува душата. Во тој дел од романот даден е можеби и најубавиот опис на душата на Онегин, целата соткаена од противречности, како и кај неговите литературни роднини - Вертер или Чајлд Харолд. Еве го тоа место, кое најдобро ја дефинира суштината на секој романтичарски лик:

На Тања почна малку-многу
бар јасно да ѝ станува:
го разбра оној - слава богу! -
што сè уште ја ранува
по желбата на судба власна:
тој тажен чудац, душа страсна,
создание на рај ил ад,
тој ангел или демон млад...
Тој што е? ...Подражување ли
ил призрак ништожен, ил баш
Москвич во Чајлд Харолдов плашт,
ил толкувач на каприц, нели?
Полн модна дума лексикон?
Пародија зар не е он?

Од овие стихови најдобро се гледа оксиморонската природа на секој романтичен јунак: тој е целосен *оскиморон* (види речник на поими), оти се состои од спротивности. Евгениј Онегин е, според тоа, нешто како “леден оган”: тој чувствува силна страст кон Татјана, но не сака да ја открие, сметајќи дека тоа е срамно за еден боем, денди и заводник. Со тоа тој ја “лади” и ја потиснува својата страст, но во клучниот момент, таа избива како љубомора, на балот. Затоа, стручњаците за романтизам тврдат дека токму таа оксиморонска природа, тој карактер соткаен од целосни спротивставености е она што ги турка сите романтичарски јунаци во пропаст и страдање. Тие редовно се трагични ликови кои поради неостварена љубов се туркаат себеси во пропаст: лудило или смрт.

Овде, пред крајот, се споменува и поимот пародија. Под “пародија” најчесто во литературата се подразбира таков текст во кој со хиперболизација и карикирање се постигнува ефект на исмевање. Онегин навистина се однесува така: ги пренагласува и увеличува нештата, што и ќе го доведе до неговиот крај. Тој како да се исмејува со целиот свет, и особено како да се поигрува со чувствата на Татјана. Со тоа, ќе им донесе несреќа на сите околу себе.

Откако Татјана ќе ја разбере душата на Онегин, таа ќе биде одведена од нејзините во Москва, за да не венее сама во пустиот роден дом. Во Москва Татјана ќе има многу додворувачи, но ниеден нема да успее да го вжари нејзиното срце како што тоа го сторил Онегин.

Конечно, во осмата глава го гледаме повторно Онегин, на некој прием. На приемот тој ја среќава Татјана: таа е жена на домаќинот на приемот, некој кнез. Онегин е шокиран; Татјана, напротив не реагира возбудено, како да не стои Онегин пред неа. Изгледа целосно помирена со судбината и со одлуката што ја донесла: да најде сопруг кој ќе ја сака, иако таа него не мора да го љуби. Еве што мисли Онегин: “Девојчето... Да не е сон? ... / Девојчето што тогаш он го потцени (о, клетник грешен!)/ Зар таа беше овој час / рамнодушна, без страв, без страст?!” Ситуацијата сега е целосно обратна: Онегин страда, а Татјана е рамнодушна. Тој, дури и пишува на Татјана и љубовно писмо, како што таа му пишуваше нему, но - одговор нема. Татјана останува сурова, студена, рамнодушна. Еве уште еден романтичарски, речиси оксиморонски пресврт со кој се одликуваат романтичарските дела: сега Татјана е рамнодушна, а Онегин страда од љубовна страст. Веќе рековме дека романтичарските дела ги одликува брза, ненадејна промена на ситуациите.

Во завршната сцена, Онегин ненајавен доаѓа кај Татјана и ја затекнува како плаче читајќи го неговото писмо. Тој паѓа на колена пред неа и бара прошка: таа го одбива, и романот завршува со монологот на Татјана: “Ве сакав тогаш толку многу, / а сретнав одвај ли не гнев: / сал суровост и друго ништо. Но дал моминските ми сништа / ви беа новост, презир прв? / Зар не бев таа која еднаш / (сал спомен ако чувате) / не ви се допаднав, јас бедна! / Па што ме преследувате? / И зошто за око ви запнав? / Зар затоа, што сега стапнав / во кругот, полн со блесок, шум, / што богата, сред раскош сум, / што мажот ми, од бојот сакат, / е поласкан од сиот двор?!”

Со тоа завршува тажната повест за Онегин и Татјана, за Ленски и Олга.

• Заклучок •

Евгениј Онегин е дело со кристално чисти романтичарски особини. Ликовите му се исклучително романтичарски градени, особено ликовите на Онегин, Ленски и Татјана. Татјана е традиционална фигура на верноста и отрфлената наивноста; Онегин е денди, површен, заводник, составен од противречности, човек кој не сака да погледне во својата душа и да ја признае љубовта; Олга е кокетка, жена површна на ист начин како и Онегин, но за разлика од него и многу практична (знае што сака во жи-

вотот); конечно Ленски е типичен романтичар- поет, човек кој ја избира смртта за да ја одбрани честа на својата љубов.

Заплетот е романтичарски, со многу ненадејни *пресврти* (види речник на поими), со омилениот романтичарски мотив во центарот на приказната (двобојот), со несреќен крај (исход) за сите јунаци, освен за Олга.

Евгениј Онегин е вистински бисер во европскиот романтизам: во него се гледаат кристално јасно сите обележја на правецот и стилот што го именуваме како “романтизам”.



Пушкин за време на прогонството во Михајловско

• Поетското творештво на Пушкин •

Покрај романот *Евгениј Онегин*, Пушкин има напишано и голем број песни на најразлични мотиви (патриотски, љубовни, “вински” песни, сатирични и шеговити, “филозофски” песни, елгии, пејсажна лирика и слично). Тој е поет кој речиси не знае за ограничување во тематиката: нема мотив до којшто не се допрел. Пушкин создал и 15 поеми од кои најпознати се *Кон Чадаев*, *Село*, *На керн*, *Полтава*, *Цигани*, *Кавкаскиот заробеник* и други. Во нив тој го изразува своето патриотско чувство и вербата во иднината на рускиот народ, своите демократски погледи, но и интимните, љубовни чувства и доживувања. Тој спој меѓу “народносното” и “личното”, впрочем, беше одлика на романтизмот кај сите словенски народи.

Стилот на лириката на Пушкин, посебно на онаа која е сконцентрирана на внатрешните, психолошки доживувања е типично романтичен: тоа се песни со силни чувства, со “темни” расположенија во кои секогаш има зрак на надеж, со “грчења” и трепети, песни испеани во прекрасните тоналитети и мелодиката на рускиот стих, која произлегува од природната мелодичност на рускиот јазик.

Елегичниот тон е она што го обележува поетското творештво на Пушкин; впрочем елегичноста е омилена кај романтичарите воопшто (види речник на поими). Попознати Пушкинови елегии се: “Згасна дневниот светилник”, “Мене ми е жал за вас, години на мојата пролет”, “Јас ги надживеав своите желби” и други. Еве како пее тој во својата песна насловена како “Елегија”, тажејќи над минливоста на животот:

На летата луди радоста сега
Ко тежок мамурлак ми душа стега.
Ко вино е по дните претходни жалта сива -
Што постара е, сè посилна бива.
...
Но не сакам јас, другари, да мреам.
Јас сакам да живеам, страдам, пеам...
И можеби на залез ќе ме сретне,
Со насмев - прошка љубовта ќе светне.

И овде, дури и во елегиите, Пушкин го искажува својот оптимизам, толку типичен за него: секогаш има зрак надеж дека дури “и на залез” љубовта ќе ги отвори своите порти. По ова свое својство, оваа лирика се разликува од лириката на наследникот на Пушкин, Лермонтов, кој е потонат во песимизам.

Еве пак како пее нежно и романтичарски Пушкин на љубовни мотиви; безнадежната, самодоволна љубов на Пушкин (како и секоја романтичарска љубов и таа е невозвратена и е доволна самата на себеси!) на крајот од песната се претвора во искрена човечка желба љубената да биде среќна во љубовта, макар и со друг:

Ве љубев Вас: мојата љубов стара
Не згаснала сосем, може, во дното свое;
Но грижи од Вас повеќе не бара;
Нејќам да ве жалости ништо мое.
Ве љубев Вас безгласно, безнадежно,
Со бојазан, со љубомора, со јад;
Ве љубев Вас искрено и нежно;
Друг да ве љуби исто, бог да е рад.

Многу често, во поезијата на Пушкин регистрираме и едно типично романтичарско начело: пејсажот да биде показател на душевните чувства на поетот. Во песната “Есенско утро” есенскиот пустош во природата се поврзува со чувството на загуба

на саканата, а сивиот есенски пејсаж се совпаѓа со сивилото во душата на поетот:

А сепак пукна зора, сив се роди ден -
Наоколу се спростре мачен живот, нем,
Од небото се урна ноќта сета.
Ја нема неа веќе... нема нејзин плам

...

Ја нема неа!... А до нова пролет сласна
Од душата и од блаженството се простив,
Со ледна рака ровари над овој простор
Врз главите од скреж на голи брези, липи.
Врз грмушки наметнати со жални дрипи
Го врежа есента и својот знак за доста.

...

Полја, ридје, краишта што сте ми судни!
На света тишина хранители што сте ми!
И сведоци на тага и на светло игрив немир!
До нова пролет... заборавени сте - вземи!

Уште еден типичен романтичарски мотив, во елегичен тон среќаваме во лириката на Пушкин (се гледа тука влијанието на Бајрон и неговиот "Чајлд Харолд"). Тоа е мотивот на збогување-то со родниот крај и неизвесноста од светското лутање (поетовиот живот, како што е познато, бил исполент со прогонства, исто како и оној на Бајрон). Таква е песната "Кон морето":

Ти волна стихијо, ој збогум!
Да, пред мене за заден пат
со горда убост блескаш многу
и валаш бран во занес млад.

...

За што да жалам? И, по која
јас патека да тргнам сам?

...

Но, пуст е светов... Брану вечен
во кој ли ќе ме пратиш свет?

...

О, збогум, море! Ќе ја гледам
во своите мисли твојта драж
и долго, долго ќе го следам
јас шумот твој во доцен час.

Овде, буквално како да говори Чајлд Харолд, во “Просталната песна”! И тој се прашуваше: за што да жали, напуштајќи го општеството кое кон него се однесувало брутално и без да знае да го цени неговиот гениј! Истата судбина ја има и Пушкин во овие стихови.

И конечно, ниту еден романтичар, па ни Пушкин не го заобиколил мотивот на поетот неразбран и изневерен од народот, толпата, “џганот”, како ни мотивите - што е тоа поезија и каква е улогата на поетот. Такво расположение и такви мисли наоѓаме во песната “На поетот”, во која Пушкин вели:

Не сметај, поете, на шумната слава.
Пофалбите пламни ќе минат за час;
Зганот ќе се сити, глупак суд ќе дава,
Но остани стамен, не растурај страст.
Ти цар си: живеј сам. Со крената глава
Продолжи го патот на слободен глас...
...
Не ти може ништо толпата без срам
што ти плука в олтар од кој свети плам
И детски палаво тронот ти го тресе.

Поезијата на Пушкин, со сите наведени романтичарски белези е една од најголемите светски ризници на елегичниот романтизам, исполнет со песимизам, прогонство, чувство за минливост на животот, но и со оној добропознат Пушкинов (и само за него карактеристичен) патриотски оптимизам - дека еден ден, сепак, ќе биде подобро!

Речник на поими

Наратор: оној кој ги раскажува настаните во романот. Тоа е обично или некое трето лице, кое било сведок на настаните и не учествувало во нив, или пак е раскажувач во прво лице (“јас” раскажувач) кое било сведок, но и самото учествувало во настаните. Во овој роман настанува интересно претопување на “тој” раскажувачот со “јас” раскажувачот: во некои сегменти од текстот раскажувачот е во трето лице, а во некои ни се обраќа како “јас” форма.

Хедонист: оној кој ужива во сластите на животот: храна, вино, љубовни авантури.

Тензија: напнатост. главна особина на секое литературно, театарско или филмско дело во највозбудливите моменти: напнатост поради очекување на некаков исход од некаков конфликт или заплет. Посебно трилерите изобилуваат со напнати моменти во своите приказни.

Претскажувања: стручно – прекогноциии. Соништата многу често се користат во литературните дела. Тие таму најчесто имаат функција на претскажувања. На пример, во “Сердарот” на Прличев еден лик сонува еден сон кој подоцна се исполнува. Кој е тој лик и каков е сонот?

Оксиморон: стилска фигура, најчесто од два збора, во која се спојуваат целосно спротивставени поими, апсолутни опозиции - на пример, “црно сонце”; “леден оган” и слично.

Анакреонтски песни: песни во кои се воспева виното и боемскиот однос кон животот. Анакреонтиката е жанр кој потекнува од Стара Грција и под тој поим се подразбираат песни во кои се слави виното и неговата божествена природа. Богот на виното во Стара Грција бил Дионис; затоа, се смета дека и денес, кога поетите пишуваат песни посветени на виното, тие го слават богот Дионис, односно “неговата крв”.

Елегија: да се потсетиме: елегијата најчесто пее за минливоста на животот, смртноста на човековото суштество или некаква друга загуба. Карактеристичен е нејзиниот тон, кој е таговен, тих, сентиментален, тажен, песимистички. Затоа и била омилена во романтизмот, а посебно кај сензибилните “словенски души” како што е Пушкин!

Пародија: под “пародија” најчесто во литературата се подразбира таков текст во кој со хиперболизација и карикирање се постигнува ефект на исмевање. Онегин навистина се однесува така: ги пренагласува и увеличува нештата, што и ќе го доведе до неговиот крај. Тој како да се исмејува со целиот свет, и особено како да се поигрува со чувствата на Татјана. Со тоа, ќе им донесе несреќа на сите околу себе.

Уште нешто:

Направи споредба меѓу љубовта на Вертер кон Лота и љубовта на Евгениј кон Татјана. Споредливи ли се тие две нешта? Како љуби Вертер, а како Онегин? Кој е поповршен во љубовта? Едниот веруваше дека треба да се живее според законите на срцето, а другиот?

МИХАИЛ ЈУРЈЕВИЧ ЛЕРМОНТОВ (1814-1841)

*Како ретко кој друг поет, Лермонтов станува познат по една песна: смртта на Пушкин го поттикнува да ја напише **Смртта на поетот** (1837) во која се осудени дворските интриги, која брзо станала многу популарна, се раширила низ Русија во многу преписи и поради која е прогонет на Кавказ. Во 1840 год. бунтовниот поет е повторно уапсен, овојпат поради учество во двобој, и повторно прогонет на Кавказ. Двобоите, кои се чести во неговиот живот, на крајот се покажуваат фатални: токму од двобој загинава, и тоа на Кавказ.*



Михаил Лермонтов,
наследникот на
Пушкин

Лермонтов припаѓа на втората генерација руски романтичари. Роден е 1814 година во Москва. Во 1830-32 студира на политичкото одделение на Московскиот универзитет. Во 1832 доаѓа во судир со некои професори, го напушта Универзитетот и се запишува на воената школа во Петербург. Во 1837 е протеран на Кавказ поради познатата песна за Пушкин. Таму останува околу една година. Но само по две години повторно е на Кавказ, повторно по казна. Таму учествува во воени дејствија, а во 1841 загинава во двобој.

Поезијата на Лермонтов е песимистичка, тој пее за осаменоста, тагата.

Слично како и Пушкин и како и другите руски романтичари, и Лермонтов, освен поезија, пишува и проза и драми. Неговиот роман *Јунакот на нашето време* (1840) денес е, веројатно, преведен на сите позначајни светски јазици, а во руската литература одигрува значајна улога во своето време. Составен е од пет новели кои ги поврзува главниот лик Печорин. Она што Пушкин го започнал во *Евгениј Онегин*, успешно и целосно го заокружил Лермонтов во *Јунакот....* создавајќи го рускиот роман на карактери. Романот и натаму има многу романтичарски елементи (детализирање, кавкаските пејсажи, нејасните случувања...),

па сепак слободно може да се вброи меѓу родоначалниците на рускиот реализам.

Со драмите, Лермонтов останува во романтичарските води. Во нив, авторот не се занимава со развој на ликовите, ниту со настаните, туку акцентот го става на патетичните монолози на главните ликови, кои потсетуваат на Шилер. Најпозната драма на Лермонтов е *Маскарада* (1842, посмртно).

Избор од поезијата

Поезијата на наследникот на Пушкин, Михаил Лермонтов, е типичен пример за романтичарското колебање меѓу двете сфаќања за поезијата: едното, кое вели дека поезијата си е цел самата на себеси и дека нејзина важна функција е да биде “убава”, и второто, кое вели дека поезијата пред сè треба да биде “полезна”. Првото сфаќање, стручно наречено *ларпурлартистико* (види речник на поими) одбива поезијата да ја сфати како инструмент за покренување на народните маси или остварување на општествени, национални и други интереси (будење на свеста кај народот, на пример), додека второто бара од поезијата и поетот да бидат ангажирани борци во постигање на колективните, заеднички интереси: правда, поубав и поправеден свет и слично.

Поезијата на Лермонтов, во таа смисла, може грубо да се подели на две фази: првата фаза, во која тој е песимистичен и гневен, често самовљубен романтичар кој со презир гледа на светот, и втората, кога неговата поезија почнува да се интересува и за реалноста, за нејзините проблеми, па дури и да повикува на извесни решенија на тие проблеми! Така, поезијата на Лермонтов од првата фаза е знак на чист ларпурлартизам, а од втората на “умерен” романтичарски песимизам. Но, во секој случај, и во поезијата од првата и во поезијата од втората фаза доминантно чувство е песимизмот, и по тоа својство оваа поезија се разликува од поезијата на нејзиниот претходник: онаа на Пушкин. Како што вели еден руски критичар, во поезијата на Лермонтов “Не постои ни трага од Пушкиновиот замав на гозбата на животот...”. Поезијата на Пушкин исто така знаела да биде песимистична, но во неа секогаш победува “жарот на животот”; поезијата на Лермонтов е поезија на многу попесимистични грчеви и треперења, “поматна” и “потемна” во емоционална смисла.

Друго видливо својство на поезијата на Лермонтов е така-наречениот *бајронизам*: она чувство на откорнатост и неприпадност во светот, презирот кон општеството и неговиот двоен и лажен морал, силниот субјективизам. За она “јас” кое ни се обраќа нам од песните на Лермонтов, соопштувајќи ни многу бајронови ставови, често се вели дека е бајроновото јас, но овде со “руска душа.” Во својата поезија Лермонтов често ќе ја опишува таа “руска душа”, но ќе знае и да ја критикува поради некои нејзини особини: на пример, недостигот на повисоки морални и национални идеали.

Критичарите се согласуваат дека поезијата од втората фаза е со повисоки и позрели уметнички вредности. Честа тема во таа поезија е самиот поет и неговата задача во општеството и меѓу припадниците на својот народ. Во тие песни Лермонтов ја развива идејата дека поетот е предопредлен од Бога да биде водач на својот народ, еден вид Мојсеј, кој треба да го поведе зад себе народот и да го избави од маките и страдањата. Но, критичката нотка во поезијата на Лермонтов не мирува никогаш: тој дури и во оваа идеја, за поетот-спасител на својот народ, вградува една критика на народот: народот, наместо да му биде благодарен на поетот-пророк за неговата мисија, напротив, го исмејува. Неговата видовитост станува предмет на потсмев и завист. На пример, во песната “Поет” читаме:

Во векот млитав, поету, смислата своја
Зар не ја урна и ти така,
За злато кога ја замени моќта, која
Светот ко завет чист ја сака.

А некогаш за битка зборовите твои
Ги калеле борците млади,
Им биле пехар на луѓето, што ги пои,
Ил темјан в молитви што чади...

О исмеан пророку, од мртвата штама
Дал’ повторно ќе те крене пламен,
Или нема појќе да извлечеш кама
Од ‘рѓата на презирот срамен?”

Во песната “Пророк” го наоѓаме истото чувство на презрен поет; народот не му верува на поетот дека е испратен од бога, го презира и го исмејува:

Од кога бог во оној час
Ми дал сезнаење на пророк
- Во очите му читам јас
На секој човек злоба, порок.

Поетот е презрен затоа што си објавил своја “ука” за вистината и љубовта, а народот не сака ни љубов ни вистина:

Бев објавил на начин свој
За вистина и љубов ука -
И бесно сите ближни мои
ме гаѓаа со камен тука.

Типично романтичарското чувство на откорнатост и невкоренетост, на осаменост и отпадништво е предадено во строфата во која злобниот народ го опишува поетот - пророк пред своите внуци:

“Та пример еве ви и вам!
Тој, не заврза свој корен!
Ни велеше тој глупак нам
Низ него дека господ зборел.

Гледајте го, о деца, сега:
Тој злобен е, и сув и бледен,
Гледајте го, тој гол е, беден
Та кој ли не го презре него!

Лермонтов, сепак, станува славен “преку ноќ” со песната “Смртта на поетот, посветена на Пушкин. Песната е напишана по повод веста дека Пушкин е ранет, а подоцна и дека го загубил животот во двобојот со Дантес. Во неа поетот остро ја критикува рамнодушноста на поколението кое воопшто не е потресено од веста за смртта на генијот. Тоа е повторно она исто разочарување од поетскиот “занает” искажано и во претходните песни на оваа тема.

Покрај таа типично романтичарска слика на презрениот и понижен поет, поезијата на Лермонтов покажува и други романтичарски карактеристики. На пример, татковинското и патриотско чувство, изразено во песната “Татковина” или во песната “Бородино” (посветена на Бородинската битка и хероизмот на рускиот војник), која на Толстој му ја дала идејата за неговиот роман *Војна и мир*! Во песната еден учесник во битката го истакнува сјајот на некогашните времиња и луѓе (и воопшто Лер-

монтов многу го сака, како и другите европски романтичари митот за “златните”, херојски изминати времиња на сопствениот народ!):

“Да, беа луѓе в наше време,
Не како ова наше племе;
Мажетини, ко дрен.
Нив злата судба не ги мина
Во борби паднаа мнозина...
Но, беше божја волја, чинам,
Да падне Москва в плен.

Не секогаш Лермонтов е “позитивно” настроен кон татковинскиот мотив во поезијата. Понекогаш, како во песната “Ти, Русијо во тиња, збогум!” тој ја изразува својата жестока критика и разочараност од состојбите во Русија, која копнее по слободата на својот граѓанин. Како што Бајрон преку својот Чајлд Харолд, разочаран од интригите во англиското општество ќе извика “Збогум, ти роден крај”, така и Лермонтов честопати посакувал да ја напушти Русија, затоа што ја сакал и не можел да се помири со нејзиното “сивило”, зачмаеност и непроменливост на состојбите во кои царуваат моќници, силници и полициски кодоши:

Ти, Русијо во тиња, збогум!
Ти господски, ти ропски крај,
Мундири сини, толку многу,
Мој народе, ним верен, знај:

Јас, можеби, зад Кавказ моќен
Од твоите паши би се скрил,
Од очи севидни и ноќе,
Од слухот сечуен што бил!

Конечно, најважните тематски романтичарски обележја - пејсажната лирика и љубовната лирика сочинуваат еден добар дел од поезијата на Михаил Лермонтов. Во пејсажот, поетот, согласно романтичарските принципи често наоѓа метафора за своите душевни расположенија, но исто така и - гледа слика на идеалната хармонија и совршената убавина, создадена од Бога. Таква е песната “Облаци” во која прогонетиот поет - романтичар очигледно е спореден со облаците, односно облаците стануваат *метафора* (види речник на поими) за прогонетиот, од сите пре-

даден и оставен романтичар, човек разочаран и со веќе згаснати страсти, без татковина под целото небо:

Облаци небесни, вечно без граници,
В лазурна степа ко алки коралови,
Брзате вие, ко и јас, прогнаници,
Таму кон југот, од север со жалови.
Кој ли ве гони? Од судба решение?
Тајна ли завист? Ил злоба отворена?
Или пак, злосторство без утешение?
Или од другар јад-клевета сторена?

Не. Ви здодеја ниви изгорени.
Сегде без страсти, но и без страданија
Студ сте престорени, волни, без корени,
Немате родина ниту изгнанија.

Во љубовната лирика Лермонтов е типичен романтичар: секогаш љубовта за која пее е згасната, често станува збор за мртва девојка (се преплетуваат мотивите на љубовта и смртта, кои кај романтичарите се две лица на една иста "паричка"), а поетот е подготвен да го даде и животот за една мала љубовна нежност. Исто така, љубовта е страст, а страста силно страдање, што значи: љубовта самата е страдање, блажена мака:

Таа беше убава ко мечта
На дете под сјајот југот што го точи...
...Иде време
Што таквиот восхит лесно ќе го земе:
Зар ќе бакнеш уста што нема ни збор?

О, небеса, еве, ви се колнам вам,
Таа беше красна! Кога во драг час
Ќе слеташе коса како свилен плам
Во мојата рака, растреперен јас
Готов бев да клекнам и да молам жеде
За да ми подари барем поглед еден
За кој би го дал и животот млад,
А чие блаженство е само јад.

• Заклучок •

Поезијата на Лермонтов е типична романтичарска поезија: растргната меѓу желбата за спокој што го нуди природата и неј-

зината хармонија и ангажираната борба на поетот за подобро утре на сопствениот народ. Тоа е поезија на “распнат” поет меѓу желбата да му помогне на народот со својата поезија, да го освести и просвети, но и разочарувањата од тој и таков народ. Таа поезија е разнолика по мотиви: од патриотска до љубовна. Но без разлика на која тема или мотив е испеана, секоја песна на Лермонтов е израз на модерноста на еден Пушкин (негов претходник) и на традиционалните вредности на рускиот стих од народната поезија. Таа поезија е чуден спој на неспоивото: вербата и разочарувањето, оптимизмот и песимизмот, смртта и љубовта. Познато е колку романтичарите ги сакаа тие спротивности, споени во хармонична целина. Тоа е првокласна поезија на европскиот романтизам.



Од Кавказ Лермонтов бил целосно ‘обземен’: освен во поезијата мотиви од Кавказ се сретнуваат и во многу негови цртежи.

Речник на поими

L’art pour l’art, француски: ларпурларт, уметност заради уметност. Сфаќање кое вели дека целта на уметноста си е самата таа и дека таа не треба да биде “слугинка” на никакви други интереси - општествени на пример.

Метафора: метафората е само друго име за аналогијата (сличноста). Така, сите изрази кои откриваат некоја на прв поглед невидлива сличност меѓу различни нешта, ги викаме метафорични изрази. Таков израз би бил: *свеќата солзи* (оти таа всушност не солзи, туку согорува, но согорувањето *личи* на

солзење, односно, восочните капки на свеќата потсетуваат на солзите кај човекот). Според тоа, метафорите не се ништо друго туку - изрази кои откриваат неочекувана сличност меѓу навидум разлините нешта. Од тие причини, најчеста стилска фигура во песните на романтичарите е токму - метафората. Пример: сличноста меѓу портокалот и сонцето во формата и бојата може да произведе ваков метафоричен исказ: "Портокалот полека гаснеше на запад, во езерото." Јасно е дека портокалот може да го замени зборот 'сонце' само затоа што објектот портокал наликува по тие две особини на небесното тело сонце

Уште нешто:

Наврати се на песните во кои Пушкин и Лермонтов пишуваат за своето разочарување од народот кој го исмејува поетот. Установи ги сличностите, но и разликите меѓу двајцата поети на оваа тема!

РОМАНТИЗМОТ КАЈ ЈУЖНОСЛОВЕНСКИТЕ НАРОДИ

Романтизмот кај јужнословенските народи се јавува приближно во периодот од триесеттите години на деветнаесеттиот век па натаму. Меѓутоа, бидејќи станува збор главно за народи кои се наоѓаат под туѓинска власт и без решени национални и јазични прашања, романтизмот во овие литератури покажува и некои специфични карактеристики по однос на европскиот романтизам.

Основните белези на романтизмот ги наоѓаме и кај Србите, и кај Црногорците, и кај Хрватите и кај Словенците. Тоа се: а) стремежот кон куса лирска песна; б) стремежот кон вообичаените романтичарски мотиви: прераната смрт на љубовниците, невозвратената љубов, пејсажната лирика (при што, како што повеќепати повторивме, пејсажот станува атрибут за душевната состојба на поетот), песимистичките расположби, светската тага и бол, мотивот на напуштеност, откорнатост и неприпадност кон општеството и сопствениот род, патриотското чувство, копнеж по старите добри, јуначки времиња и слично; в) стремежот кон мешање на литературните родови - лириката и епиката, најдобро олицетворен во создавањето на поемата како жанр; г) жива и активна собирачка дејност на народните умотворби и нивно печатење, како типична романтичарска карактеристика, како и угледување во поезијата токму на јазикот и стилот на народната книжевност.

Покрај овие елементарни карактеристики, заеднички за сите европски романтичари, претставниците на јужнословенските народи покажуваат и други, кои произлегуваат од посебните општествено-историски услови во кои се наоѓале овие народи. Пред сè, треба да се каже дека јужнословенските романтичари се соочени со борбата на сопствениот народ за национално оствестување и ослободување од туѓинска окупација. Нивните дела се ангажирани, а многу помалку "задумани" во вечните прашања за животот и смртта, "луксуз" што можеле да си го дозволат големите европски романтичари кои им припаѓале на народи со решени национални, државни и јазични прашања (Гете, на пример). Делата на јужнословенските романтичари (со исклучок

на најинтимната, љубовна лирика) се главно насочени кон тоа да ја разбудат свеста за национална посебност, да повикаат на уривање на туѓинската власт и да воспостават врска со народот како најсилен и најмоќен читател до кој треба да стигнат нивните национално-политички пораки. Ова не се согласува со традиционалната претстава што ја имаме за големите европски романтичари, кои можеле да си дозволат да пишуваат “за себе”, без да се грижат дали некој ќе ги сфати или не, и да се насочуваат кон уметност која самата себеси би си била цел. Бајрон сигурно не бил загрижен дали ќе има широка читателска публика: нему му било доволно да биде и “неразбран” од своето време и своето општество, за да се чувствува како романтичар. Но не е така со јужнословенските романтичари, кои се борат за својата публика, за својот народ кој треба да се просвети. Јужнословенскиот романтизам има народно-просветителска мисија, и по тоа глобално се разликува од европскиот. Само во паузите од таа борба јужнословенските романтичари зирнувале во најинтимните предели на својата душа, пишувајќи љубовна и непатриотска, емотивна лирика. Така, иако спевот *Горски венец* на големиот црногорски писател и владика Петар Петровиќ Његош се занимава со филозофски размисли за вечните прашања на постоењето, иако е исполнет со мудрости и вечни вистини, иако е чиста поезија, тој сепак во себе ја чува свеста дека треба да влијае врз националната свест на своите читатели (да се отфрли потурчувањето како негативна појава кај Црногорците од тој век, да се развие чувството на традиционалното црногорско јунаштво, чест и припадност кон родот и народот). Истото се случува и во поемата *Смртта на Смаил-ага Ченгиќ* од големиот хрватски писател и бан Иван Мажураниќ: иако тоа е поема на универзална тема (темата на силникот), таа сепак има и јасно видлива порака за националното будење: да се отфрли туѓинската окупација, да се добие национална независност и слобода. Иако таа поема говори за настан во јуначката Црна Гора (одмаздата на Црногорците врз силникот Смаил-ага), таа може да се смета за метафора и за состојбата на Хрватите, кои исто така се наоѓаат во незавидна положба по однос на својата национална самостојност. Затоа и се вели дека романтизмот кај јужнословенските народи не е “чист” романтизам, туку романтизам комбиниран со силни национално-политички движења кои можеме да ги наречеме “национална преродба”.

Општествено-политичката положба на јужнословенските народи во тоа време е крајно неповолна. Србите се поделени: еден дел од Србија се наоѓа под австриска управа, а еден дел е

турски пашалак. Во такви услови, српските писатели немаат ниту единствен јазик на кој би ѝ се обраќале на читателската публика, а кој би бил разбирлив за народот. Се користи некој вид словено-српски јазик, кој народот не го разбира. Така е тоа сè до појавата на Вук Караџиќ, најмаркантната фигура и таткото на српскиот романтизам. Вук Караџиќ е кодификатор на српскиот јазик: тој, покрај огромната собирачка дејност (дури и еден Гете бил фасциниран од неговата личност и од српските народни песни што Вук ги собрал), во својата *Писменица* (граматика на српскиот јазик), ги дал основите на општонароден и литературен јазик, кои се многу блиску и до денешниот српски јазик. Вук е автор и на првиот *Српски речник*. Во својата јазична реформа се заложил за фонетскиот принцип на азбуката: за секој глас да се определи по една буква, а да се исфрлат двогласките. За основа на општонародниот јазик, кој подоцна со делата на Бранко Радичевиќ, Ѓура Јакшиќ и Јован Јовановиќ - Змај станува и литературен јазик, го определил штокавското наречје. Така, со јазичните реформи на Вук и со собирачката активност биле воспоставени минимум услови за почеток на развој на индивидуална романтичарска литература. Таа кај Србите е во знакот на кусата лирска песна, исполнета со романтичарски треперења, со болка за смртта на најблиските, со многу пејсажна и песимистичка, првокласна лирика во делата на Јакшиќ, Змај и Радичевиќ.



Вук Караџиќ, татко на српскиот литературен јазик

И Хрватите не биле во поарна положба од Србите. Поделени меѓу австриското и унгарското јазично и политичко влијание, без сопствена држава и управа, тие се провинција на Австро-унгарската монархија. Подложни на силна унгаризација и германизација, младите хрватски интелектуалци, на чело со Људевит Гај, решаваат да отпочнат политичко-јазична и културна борба за национално осамостојување. Тоа движење кај Хрватите е познато под името *илиризам*, а неговата програма била: културно единство на сите словенски народи, а ако тоа не е можно - барем на јужнословенските народи. Токму Људевит Гај е централната фигура на тоа движење: тој, во 1830-та година извршува кодификација на хрватскиот јазик и правописна реформа, слична на онаа на Вук: се залага за фонетски правопис, ја дава првата хрватска латиница (која е мошне слична со денешната) а за основа на хрватскиот народен и литературен јазик го зема, како и Србите, штокавското наречје (за да можат да се разбираат Србите и Хрватите). Во следната генерација, по него, се јавуваат првите важни хрватски романтичари: поетот лиричар Петар Прерадовиќ, Иван Мажураниќ (поет и

автор на легендарната поема *Смртта на Смаил-ага Ченгик*), па дури и младиот Аугуст Шеноа бил романтичар, пред да навлезе во водите на реализмот. Тоа е период на жива и активна борба на национално и културно поле во Хрватска: се отвораат читални, се покренуваат весници и книжевни списанија (“Новине хрватске” е прв весник на хрватски јазик, со книжевниот подлисток “Даница илирска”), се создава Илирскиот народен театар (денешното Хрватско народно казалиште), се преведуваат дела од српската и другите “братски” книжевности. Круна на илиризмот е “братството” со Србите и Словенците, што подоцна политички резултира со создавањето на Кралството на Србите, Хрватите и Словенците (СХС или “прва” Југославија).

Конечно, Словенците се наоѓаат, исто така, под силно германско влијание: нивната аристократија била целосно германизирана. Народниот дух (јазикот и умотворбите) се сочувал само кај селаните и сиромашниот граѓански слој. Словенија тогаш потпаѓа и под Наполеон, така што станува дел од неговата таканаречена Илирска провинција. Но, тоа “ново ропство” ним ќе им овозможи и нови културни придобивки: една млада генерација словенечки интелектуалци ќе успее да се оттргне од силното германско влијание и да овозможи печатење на гласило на словенечки јазик - “Крањска пчелица” почнува да излегува во 1830 година во Љубљана. Најважни борци за националната преродба кај Словенците се Јернеј Копитар и Матија Чоп, а подоцна и Франце Прешерн, со чии песни словенечкиот народен јазик ќе се утврди и како литературен јазик, односно како литературна норма. Треба тука да се спомене ремек-делото на словенечкиот романтизам, *Сонетниот венец*, посветен на големата љубов на поетот, Јулија Примцова.

Како што се гледа, кај сите јужнословенски народи романтизмот оди во две фази: во првата фаза се врши кодификација на литературниот јазик, при што за негова основа се зема народниот јазик (тоа е делото на Копитар-Гај-Караџиќ), а потем, во втората, подоцнежна фаза (средината на деветнаесеттиот век) започнуваат да се јавуваат првите важни и уметнички вредни резултати напишани на тој јазик. Романтизмот на јужнословенските народи го одликува и силна меѓусебна врска меѓу писателите припадници на овие народи, кои ги преведувале своите дела на “братските” јазици, ја воспоставиле културната соработка на сите нивоа, се заложиле дури и за еден иден заеднички книжевен јазик (во таканаречениот “Виенски книжевен договор”, од кој сепак немало резултати), и , како резултат на

тоа - го трасирале патот кон идната прва заедничка југословенска држава.

Сепак, највредното од тоа широко народно-просветителско и романтичарско движење во деветнаесеттиот век се: поемата *Смртта на Смаил-ага Ченгиќ* на Мажураниќ, јуначкиот спев *Горски венец* и филозофскиот спев *Лач на микрокосмосот* на Црногорецот Петар Петровиќ - Његош, *Сонетниот венец* на Франце Прешерн, лириката на Радичевиќ, Јакшиќ, и Змај (особено неговиот *Венец од рози*, посветен на прераната смрт на сопругата и на неговите деца), драмата *Теуга* на хрватот Димитрија Деметер и други. Неправедно би било тука, во овој преглед, кон делата на јужнословенскиот романтизам да не ги приклучиме уште и *Сердарот* на Прличев и поезијата на Константин Миладинов, кои, иако се изучуваат како посебни наставни единици, според своите вредности припаѓаат во прегледот на најдоброто од романтизмот на јужнословенските народи.

И покрај тоа што јужнословенските романтичари биле “должни” постојано да учествуваат во политичкото движење за национално оствестување и борбата за ослободување, тие ни оставиле трајни и вредни уметнички дела, кои можат да се постават рамо до рамо со најдобрите примероци на европскиот романтизам. Тоа е така бидејќи се производ на силни индивидуални таленти (не помали од оние на светските романтичари), но и на живата народна традиција врз која израснале овие автори, собирајќи ги делата на народниот гениј и имитирајќи ги. Литературните стручњаци се неподелени во мислењето дека доколку во добата на романтизмот биле решени државните и националните прашања (меѓу кои она за јазикот е најважно, за да може да почне да се создава индивидуална уметничка литература), овие народи би покажале уште помаркантни уметнички резултати.

РОМАНТИЗМОТ ВО МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА

СОБИРАЧИ НА НАРОДНОТО ТВОРЕШТВО

И за Македонците деветнаесеттиот век е важен период во нивниот историски развој, и кај нив (кај нас) се случува националната преродба – посложена, потешка отколку кај другите, дури и недовршена, но затоа поважна и поодважна и со далекусежна позитивна разврска на вековниот стремеж. Генерациите Македонци во деветнаесеттиот век морале да се соочат со бројни проблеми: економската заостанатост, неписменоста, отсуство на сопствен литературен јазик, жестоката пропаганда на грчката и бугарската црква, турското ропство.

За да можело колку-толку да се размислува за прашањата од културно-образовна и национална природа, неопходно било извесно економско закрепнување. Тоа во почетокот на деветнаесеттиот век до извесен степен ѝ успева на новосоздадената ситна буржоазија, главно трговци кои, зголемувајќи ја сопствената материјална самостојност, ја чувствуваат потребата од сопственото, но и од образованието на своите деца. Нужно се наметнува отворањето училишта, но и печатење книги и учебници и тоа на народен, а не на црковнословенски или на грчки јазик кои не биле разбирливи. Печатницата на Теодосиј Синаитски, отворена во Солун 1838 година, е првиот крупен израз на пројавената свест за создавање на неопходната литература. По неа во 1848. е отворена Ваташката печатница на Даскал Камче. Иако овие, како и печатницата што Партениј Зографски во 1860 година, ја отвора исто во Солун, имаат скроман ефект, сепак печатењето книги на македонски народен јазик почнува, и тоа во втората деценија на преродбенското столетие, означувајќи ја мачната македонска борба за национално осознавање и ослободување. Петте книги што од 1814. до 1819 година во Будим ги печати Јоаким Крчовски, првата книга што во истиот град ја објавува Кирил Пејчиновиќ, како и втората која ја печати Синаитски во својата печатница во Солун

во 1840 година се од првостепено значење затоа што се напишани на народен јазик.

Македонската преродба во педесеттите и шеесеттите години од деветнаесеттиот век продолжува во неколку правци: граѓанскиот сталеж ја почнува црковната и борбата за отворање сопствени училишта, Димитрија Миладинов ја почнува својата собирачка дејност, Прличев го пишува *Сердарот*, Јордан Хаџи Константинов Џинот ги пишува првите песни, ги почнува и првите драмски претстави, Константин пее во Москва за убавите јужни краишта... Формирањето на македонската интелигенција е во полн ек, процесот на буђење на Македонците не само што не запира, туку ги дава и првите резултати. Имено, сè поголем е отпорот против Цариградската патријаршија, односно грчката црква, која со грчкиот јазик во црквите и училиштата засилено работела на грцизирање на македонското население. Оваа борба се води во исто време и во Бугарија, чии црковни претставници во потиснувањето на грчките свештеници бараат шанса да се инфилтрираат во Македонија. Македонското граѓанство бара на својата територија главниот збор да го имаат тие, т.е. црковно-просветните општини кои веќе постојат, но, сепак, ја губат битката, посебно по 1871 година, кога се основа Егзархијата, односно бугарската црква, која почнува да зема замав и во Македонија.

Иако во 1857 година во Битола, Охрид, Прилеп, Кукуш, Струмица се отворени училишта на мајчин јазик, Бугарската егзархија добиеното право да врши богослужба на бугарски јазик во македонските цркви го проширува и во просветата, па отвора училишта на бугарски јазик. Но, бугарскиот јазик отвори нови дилеми - дали да се учи на него или на својот, македонски јазик. Тогаш се отвора мала расправа во која главни учесници се Партениј Зографски и Ѓорѓи Пулевски. Зографски во 1857 година предлага да се создаде "среден" бугарско-македонски јазик во кои би биле подеднакво застапени и едниот и другиот јазик. Гледиштето на Пулевски е гледиште на "македонистите". Тоа го нагласува фактот дека Македонците се посебен народ и треба да имаат сопствен литературен јазик. Тој во својот *Речник од три јазика* (1875) предлага учени луѓе од сите краишта на Македонија да направат македонска граматика која ќе биде света книга за сите училишта и за сите книги што ќе се пишуваат. Инаку, **Партениј Зографски** (1818-1876) е првиот македонски учебникар и првиот вистински, европски образован македонски преродбеник. По завршувањето на манастирското и световните училишта во Охрид (кај Димитрија Миладинов),

потоа во Призрен, па во Цариград, Партениј продолжува во Одеската семинарија, па станува духовник во рускиот царски двор, па ја завршува и Московската духовна академија, и на крајот станал воспитувач на царските деца во Петербург. Одлично ги знаел - грчкиот, латинскиот, еврејскиот и халдејскиот, а многу сакал да ги научи старогрчкиот и францускиот јазик. Рускиот му бил како мајчин.

Меѓу најважните дострели на македонската преродба се учебниците на македонски јазик. Нив ги наложува практиката – новоотворените училишта имаат потреба од учебници на својот мајчин јазик. Нив ги создаваат - Партение Зографски, Кузман Шапкарев, Пулевски. Тие се појавуваат значително по објавувањето на првите книги на Крчовски и Пејчиновиќ.

*

Интересирањето за народното творештво во кое раскошно се изразил и се зачувал македонскиот гениј е следната важна придобивка на преродбата. Како и другите народи во Европа, така и Македонците туркани од романтичарските ветришта се нурнуваат во своите богати наслојки, во својата пребогата традиција и ги црпат оттаму толку потребните животни сокови. Прв меѓу нив за народните песни, приказни, преданија... се интересира стружанецот - Димитрија Миладинов. Но, убавината на македонското усно творештво прв ја открил и ја публикувал **Вук Ст. Караџиќ**. Уште во 1815 година, интересирајќи се за бугарскиот јазик, доаѓа и до една македонска народна песна која што ја наречува "бугарска". Потоа публикува уште 27 македонски песни. Рускиот славист **Виктор Иванович Григорович** (1810-1876), патувајќи низ европска Турција, во Солун запишал шеесеттина македонски песни, од кои хрватскиот поет Станко Враз половината ги објавил во списанието "Коло". Во 1860 година, босанскиот Хрват **Стефан И. Верковиќ** го објави во Белград зборникот *Народне песме Македонских Бугара*, кој содржел над 330 македонски народни песни од Серес. Етнонимот *македонски Бугари* што го користат и Верковиќ и Караџиќ и Григорович, како и други тогашни познати дејци, воопшто не го доведува под прашање македонскиот карактер и македонската суштина на народните песни и приказни. Впрочем, една од задачите на македонската преродба е и националното осознавање на Македонците.

Како што веќе споменаваме, првиот Македонец кој со голема страст се посветил на собирањето на народното твореш-

штво е **Димитрија Миладинов**. До 1855 година, Димитрија е грчки учител. Од 1856. по неколкугодишното патешествие низ Херцеговина, Босна и Србија, целосно се посветува на својата национална мисија - учител кој ги учи македонските деца на мајчин јазик и неуморен крстосувач на македонските села каде ги запишува песните и приказните. Кога престојува во домот на Цепенков и кога татко му на Марко го прашува зошто ги собира песните, Димитар вака му одговара:

“Овие песни и друзи детински работи што и'збирам ќе печалам, да и' типосам за да останат да се пеат некогаш, коа ќе нема ваквие работи, чунки овие проклети Грци ќе не погрчат и друго чаре не бидуат”.

Овие зборови на Димитрија Миладинов го објаснуваат сето расположение, чувствувањето на општата национална состојба на сите Македонци, првенствено на образованите, на младата македонската интелигенција. За да се зафати со собирачката работа, од големо значење е средбата на Димитрија со Виктор Григорович во Охрид, во 1845 година. Познатиот руски славист, тогаш нашироко му ги објаснува на македонскиот учител значењето и важноста на народните песни и приказни, доволно широко што Димитрија да се зафати со огромна страст и љубов. Нешто слично се случува и со Стефан Верковиќ, кој успева да се сретне со повеќемина идни македонски собирачи и да ги “зарази” со убавината на народното творештво. Верковиќ се сретнал, а потоа долго време и се допишувал и со **Јован Гологанов** (1839-1895) познат учител од Серско. За него Гане Тодоровски пишува: “Како селски учител, во тек на триесетина години, главно помеѓу 1860 и 1890. тој (Гологанов) живее исклучиво во Серско и зема активно учество во преродбенските процеси што го зафаќаат овој крај. Особено е значајно неговото учество во одбраната на словенската просвета пред силната напаст на панелинистичките пропагандни акции. Сета негова дејност треба да се измери низ она животна гесло на кое и тој му служеше, а беше и нешто како димитармиладиновски амблем на нашата преродба, дека “Русија нема да дозволи Грција да ја присвои Македонија”, па се зафати да му помага на Стефан Верковиќ да го состави своето **Македонско општо описание**, борејќи се за воведување на македонскиот народен јазик во црквите и училиштата, верувајќи дека “елинизмот не може преку Бистрица”.

По Ѓорѓи Пулевски и Партениј Зографски, **Панајот Ѓиновски** е третиот преродбеник од Галичник. Тој е - фолклорист, етнограф, лексикограф. Иако со сериозен хендикеп (17

години не му зарастува раната на ногата, па сето време лежи неподвижен) тој неуморно работи, ги пишува своите дела и ги препишува делата на народот, оставајќи драгоцено книжевно наследство.

Роден е во 1841 година, во Галичник. На училиште одел во Дебар, Тетово и "Св. Јован Бигорски", ги учел зографските вештини во Бугарија. Читал и пишувал (иако постојано лежејќи) многу, а кога раната му зараснала се посветил на учителствувањето. Околу 1880 година семејството на Ѓиновски се преселува во Врање. Тамошниот престој Панајот го искористува за средување на зборникот со народни умотворби кои веќе ги имал собрано, но и за довршување на мијачкиот речник врз кого почнал да работи. Но, големите планови не успеал да ги оствари зашто се разболел од сипаници и во 1886 година умрел.

Мијачкиот речник содржел над 20.000 зборови. За жал, сиот овој лексички материјал е загубен во втората светска војна. Објавени се минимални делови, а еден дел еден негов биограф успева да препише.

И покрај широкото интересирање на Панајот, сепак највпечатлива трага остава во фолклористиката. Тој се вбројува во редот најзначајни собирачи и проучувачи на македонскиот фолклор.

Кузман Шапкарев со својата учебничарска и, посебно, со собирачката дејност зазема високо место во македонската преродба. Учебниците ги пишува според урнекот на Партениј Зографски, а тоа значи на еден заеднички македонско-бугарски литературен јазик кој ја отежнувал нивната примена во македонските училишта, но кој не ја намалува нивната културно-историска вредност.

Собирачката дејност е далеку поважна, главно поради нејзиниот обем, но и квалитет. Тој објавил два зборника: првиот во Пловдив во 1885 година - *Сборник от народни старини*, вториот неколку години подоцна, во Софија: *Сборник на народни умотворенија*. Вториот е навистина импресивен - содржи над 1000 песни, над 200 приказни и пословици од повеќе краишта во Македонија. Поради ваквите димензии на неговата долгогодишна неуморна активност, тој е рамо до рамо со Димитар Миладинов и со Марко Цепенков.

Роден 1834 година, во Охрид. Како и Димитар, и тој учи, најнапред во грчко училиште, но потоа продолжува кај својот вујко Јанак Стрезов, кој бил вљубеник во фолклорот и извршил пресудно влијание врз младиот Кузман. Во 1850 година вујко му заминал во Атина, а неговото учителско место

го зазел Кузман и го продолжил сè до 1880. Настојувањата на Кузман во училиштата да се воведат македонскиот јазик, а црквата да биде македонска завршиле со негово протерување и од работното место и од Македонија. Тој отишол во Бугарија, и сè до крајот на својот живот, во 1909 година, живее во голема сиромаштија.

Марко Цепенков, секако е најпознатиот собирач и терзија во Македонија: иако со минимално образование, тој денес важи за "коавтор" на приказните што ги собирал. Цепенков е единствен меѓу фолклористите во деветнаесеттиот век кој си дозволил народните приказни стилски да ги дотерува, така што нивната убавина, онаква каква што ја доживува денешниот читател во значителна степен се должи и на писателскиот талент што, очигледно, го поседувал Цепенков.

Роден е во 1829 година, во Прилеп, според некои биографи во селото Ореовец, во сиромашно семејство, во какви што се родени сите преродбеници. На училиште поминал само една година, а потоа морал да прекине и да го изучува терзискиот занает. Но, во 1846 година младиот Марко го продолжил школувањето, и тоа во Струга, каде што татко му преминал на работа. Во Струга и тој учел на грчки јазик, но по година-две пак морал да го прекине своето образование и со татко му отишол во Кичево. Таму го продолжил занаетот, но за кусо, зашто потоа отишол во Крушево, па во Битола и ова кружење низ Македонија завршило во неговиот Прилеп, каде го довршил терзискиот занает, а по малку време станал и видна личност.

За народните умотворби Цепенков почнал да се интересира во времето кога учител во Прилеп бил Димитрија Миладинов, а освен од него, собирачката страст му ја пренел и Кузман Шапкарев. Откако собрал и дообработил доволно приказни, отишол во Софија, надевајќи се дека ќе успее да ги објави, слично како Шапкарев, кому токму во тој период Министерството за просвета му го објавило Зборникот. Но, судбината имала поинакви планови со Марко: неговиот фолклорен материјал не бил објавен, а од "многу напрегнување да пишувам приказни и дружи народни работи" (*Автобиографија*) го загубил видот на десното око. Во 1904 година му била скршена ногата, па до крајот на својот живот, до 1920 година, останал, речиси сакат. Не можел повеќе да работи, пензија не успеал да добие, па животот го привршил во крајна сиромаштија, не престанувајќи да пишува: објавил десетина свои песни и драмата *Црне Војвода*.

Десетте тома од *творештвото* на Цепенков денес се неизбежна лектира на сите македонски читатели кога сакаат да прочитаат нешто убаво, нешто свое.

Ефрем Каранов (1852-1927) како што пишува Миодраг Друговац, е припадник на втората генерација собирачи на македонските народни умотворби. Каранов ги поврзува двете преродбенски епохи во македонската книжевност, како и М. Цепенков. Но, за разлика од него, Каранов е образован фолклорист, етнограф, писател и преведувач. Како учител, професор и управник на Градскиот музеј во Кустендил, пројавува и видна општествено-политичка дејност. Се допишувал со Гоце Делчев, а Јане Сандански често доаѓал во неговиот дом. Каранов собирал народни песни од Кратовско, автор е на *Паметниците од Кратово* - ги превел старорускиот еп *Слово за полкот Игорев* и *Пан Тадеуш* од Адам Мицкиевич. Овие преводи предизвикале негативна реакција во бугарската јавност, поради дијалектниот јазик на кој биле преведени!

ДИМИТРИЈА МИЛАДИНОВ (1810-1862)



D. M. Miladinov

Димитрија Миладинов е столбот на македонската преродба и предворјето на македонскиот романтизам. Роден е 1810 година во Струга, во сиромашното семејство на грнчарот Ристе Миладин. Учел на грчки јазик, бил и учител на грчки јазик две години во Охрид, но по две години отишол в Јанина каде во 1836. ја завршил гимназијата. Таму добро ги научил францускиот и италијанскиот јазик, бил извонредно упатен во грчката класична книжевност. Наредните неколку години, Димитрија се посветува на образовно-педагошкиот процес. Најнапред во Охрид толку го унапредил училиштето во кое работел, што предизвикало омраза кај грчкиот владика, па овој направил сè што требало да направи за да го избрка од градот. Дошол во родната Струга, а по малку време, по покана од кукушкиот познат предобеник Нако Станишев, отпатувал во Кукуш каде заедно со својот домаќин развиле интензивна преродбена дејност. Но, и овде со својата работа го навлекол бесот на грчкиот владика, па што морал да замине. Учителствувал во Струга, Прилеп, Охрид, Битолско. За неговиот стил, за вниманието што го предизвикувал, најдобро сведочат следните зборови на Григор Прличев:

“Меѓу десетици учители во Охрид, ниеден не се покажа толку корисен за учениците, колку Миладинов. Тој во секоја постапка имаше нешто привлечно. Речта му течеше од устата како мед. Свештен оган му гореше во очите”.

(Г. Прличев, Автобиографија)

Но, ваквиот Димитрија, им бил трн во око на Грците. Му ги затвориле сите врати во училиштата, го затворале во занданите во Битола, Солун Цариград, па идниот македонски деец тргнал надвор од Македонија. Отишол во Мостар, па во Карловци, Сараево, Нови Сад. Ова патување е прилично важно: тој можел одблизу да види како се развива народот во слободна држава и колку внимание му се придава на народното творештво. Кога се вратил уште пожестокото почнал да се бори против грцизмот и почнал да ги остварува препораките на познатиот руски сла-

вист **Виктор Григорович** со кого во Охрид се сретнал пред да замине во Србија и во Босна и Херцеговина. За него немало повеќе дилеми: освен просветната работа, по која станал познат во цела Македонија, со огромна енергија се зафатил и со собирање на народните умотворби.

Димитрија неуморно ги слушал и старите и младите, ги терал да кажуваат, да му пеат...Како што ги запишувал песните, така му ги праќал на својот брат Константин кој студирал во Москва. Константин, пак, одново ги препишувал, ги редактирал, ги средувал, на грчко писмо. Горел од желба да ги објави во зборник, да ја исполни и својата и, посебно, желбата, на својот брат. Русите не покажале никакво интересирање за благородните намери на Константин, кој разочаран и револтиран тргнал да си оди дома. На пат преку Виена застанал во Загреб, каде со помош хрватскиот бискуп Јосип Јурај Штросмаер, по чија сугестија песните се препишани на кирилица, Зборникот излегува во 1861 година. Неговото официјално име е - *Б'лгарски народни песни*, но тоа воопшто не го намалува македонскиот карактер на песните. Деветнаесеттиот век е време кога, имено, почнува, националното осознавање на Македонците, но тоа е исто така време кога нивниот јазик и усно творештво се целосно автентични и посебни. Етнонимот **Македонски Бугари** е чест и е резултат на сè уште присутните колебања, но тој се јавува и поради силните притисоци од посилната бугарска буржоазија и тогашната бугарска интелигенција.

Познат е трагичниот крај на струшките браќа: умираат, болни од туберкулоза во цариградските заңдани, во 1862 год.

РАЈКО ЖИНЗИФОВ (1839-1877)



Рајко Жинзифов

Со своите 39 песни, со поемата *Крвава кошуља*, со расказот *Прошедба*, со препевите од Лермонтов и Тарас Шевченко, со повеќето статии во московските весници и списанија - **Рајко Жинзифов** се вбројува меѓу значајните книжевни имиња на македонската литература во 19 век.

Роден е во 1839 година во Велес, во семејство кое го негувало грчкиот дух: татко му бил грчки учител, па веројатно затоа и синот го крстил Ксенофон. И образованието младиот Ксенофон го почнува на грчки јазик. Најнапред во Велес, а потоа и во Прилеп, каде што отишол на работа таткото и го зел со себе синот, да му помогне во работата. Но во Прилеп, некаде во 1856 година, Жинзифов се сретнал со Димитрија Миладинов, ги прифатил неговите погледи за учење на народен, македонски јазик, го сменил името во Рајко и станал активен борец против грцизирањето на македонскиот народ.

Педесеттите години на деветнаесеттиот век е период кога двајцата големи трибуни - Партенија Зографски и Димитрија Миладинов на разни начини настојуваат да испратат колку што е можно повеќе млади Македонци на студии во Русија. Нешто слично се случува и со надарениот Жинзифов кој токму со нивна помош, во 1858 година, преку Одеса, стасал во Москва. По година-две извршени подготовки (Жинзифов немал завршено средно образование), во 1860 се запишал на Историско-филолошкиот факултет на Московскиот универзитет. Во Москва се дружи со Константин, кој му ги дава песните што му ги испратил брат му Димитрија, и со други студенти од Македонија и од Бугарија. Факултетот го завршува во 1865, а наредна 1866 година доаѓа да го види родниот крај. Остатокот на животот, до 1877 го поминува во Москва. Во главниот град на Русија го создава неголемото, но значајно книжевно и публицистичко дело. Освен споменатите песни, преводи и расказот, Жинзифов е активен соработник во повеќе весници и списанија во кои пишувал за неподносливиот живот на својот народ, верувајќи дека братскиот руски народ ќе му помогне да се ослободи од турското ропство. И тој, како и Константин длабоко се разочарува од инди-

ферентноста на земјата во која живее и умира осамен и незадоволен во туѓина.

Поезија

Поезијата на Рајко Жинзифов, покрај онаа на Константин Миладинов, и се разбира, покрај поемата *Сердарот* на Григор Прличев е единственото автентично сведоштво за развојот на лириката кај Македонците во деветнаесеттиот век. Иако нееднакви по уметничка вредност, и иако во уметничка смисла далеку под вредноста на песните на Миладинов, песните на Жинзифов се интензивно романтичарско треперење и се вклопуваат во општите европски текови на правецот и стилот што го викаме - романтизам. Тие се, дури, под силно влијание на важни поети: украинскиот народен поет Тарас Шевченко и рускиот поет Некрасов, кои очигледно биле книжевни “идоли” на поетот.

Песните на Рајко Жинзифов се настанати во периодот на неговите студии во Москва, меѓу 1860 и 1864 година, и од тие причини, главно се исполнети со лирски треперења и копнежи по родниот крај, со чувство на откорнатост од родната средина, со чувство на “иселеник”, но честопати знаат да бидат и жестока критика на некои политички состојби во глобалната светска политика, како и критика на угнетената положба на македонскиот народ во таа и таква светска политика. Тоа е таканаречената *публицистичка нота* (види речник) во поезијата на Жинзифов. Кај Жинзифов е јасно видлива потребата самата песна да ја искористи за “пресметка” со политичките противници - најчесто фанариотите и нивното силно грчко влијание врз Македонецот и неговиот јазик.

Според носталгичноста по родниот крај и силната приврзаност за македонскиот дух, поезијата на Жинзифов може да се споредува со поезијата на Константин Миладинов, иако поетските способности на Миладинов се далеку поголеми. Но, постои разлика во јазикот на кој се испеани песните на едниот и на другиот поет: поезијата на Миладинов е напишана на јазик близок до народната поезија, и тоа особено од неговиот, струшки крај (струшки говор), додека поезијата на Жинзифов, иако е напишана на јазик близок до неговиот роден дијалект - велешкиот, сепак има многу влијанија од рускиот и бугарскиот јазик.

Сликата за поетот “маченик и борец”, како што ќе истакне еден од нашите најголеми критичари, Димитар Митрев, најдобро ја гледаме во двете песни: “Глас” и “Безсоница”. Во пес-

ната “Глас”, поетот, во стил на Миладинов од “Т’га за југ”, ни кажува дека е далеку од родниот крај, и иако не ја чувствува таа земја за туѓа (“чужда”), затоа што и во неа живее словенски народ, тој сепак чувствува душевен немир: “Далеч од баштина, далеч од роднини, / Не во чужда за мене земља, / В полјани кичести, зелени долини, / Самичак в пладнина шетам ја... / И јадни мисли мене борат / И мене стават то студено, то жешко, И чувства то гаснат, то горат”. Таа исклучително романтичарска позиција, кога чувствата час се палат а час се гаснат е поврзана (и тоа е особено важно за “борбениот” Жинзифов, за разлика од “маленхоличниот” Миладинов) со едно поопшто чувство: чувството дека светот е зол, исполнет со пакости и гадости. Да се потсетиме овде дека романтичарите (оние најголемите во светската книжевност) со презир гледаа на општеството и неговото лицемерие. Очигледно, и нашиот Жинзифов по оваа своја особина наликува на нив, кога вели: “Душевна ја искам тишина, / Че клето ми срце доста вече страда, / И сја нагледа всекаква злина: / Коварство сос бедност, сос гордост лукавство, / Сон мртвов, глупава простота, / Љубов на слова и слога без братство, / И хитрост, лажлива доброта.” Ете, таков е светот за Жинзифов, и тоа е извор за неговото романтично страдање, оти тој работите ги доживува, како и секој романтичар со срце, срце кое страда гледајќи ги тие светски зла. Од следниот стих, песната целосно го менува расположението. Наспроти ова песимистичко, романтичарско гледиште на срцето, одеднаш, како да се јавува гласот на разумот, кој повикува да се престане со песимизмот и да се усвои борбено, активно, оптимистичко гледиште. На поетот му се јавува некаков незнаен глас (како да е божји глас од небесата), и го повикува на просветителска дејност меѓу својот прост народ, за да го просвети и освести (искористена е тука споредбата на народот со нива зарастена во трскот и трње и споредбата на знаењето со плуг, кој ја прави нивата родна): “Безумец, безумец, душа ти ленива - Ја чух невиден и таен глас - / Спрегни плуг за забравената нива, Че блиска ет доба, близок ет час. / Стани, земи остен в раце, работај / Ти и ден и ношт, сос труд, сос пот, / Истреби трње, исчисти трскот, изорај, / Бесплодна нива да дадит плод.” Оваа рационалистичка поука, оваа просветителска поука од вториот дел од песната остро му се спротивставува на исклучиво романтичарското, летаргично, песимистичко чувство дека работата со народниот препород е засекогаш загубена. Може дури да се каже дека во песната “Глас” се судираат срцето и разумот, при што срцето и романтичарскиот песимизам раководат со првиот,

а разумот и повикот на просветителска борба со вториот дел од песната. Конечно, песната завршува така што поетот паѓа на земја и го проколнува гласот да му каже кој е. Гласот вели: “Чуј! - загрме, глас сја отзива - Ја сум божиј гнев, народен глас”. Според тоа, гневот на народот за Жинзифов ја има силата на божји глас, глас од небесата, глас на правдата. Со тоа поетот дефинитивно покажува дека му се поважни народните интереси одошто личното чувство на романтичарско расположение и пасивизам (помирност со светот и нештата).

По таа особина (борбеноста) Жинзифов се разликува од романтичарски расположениот и меланхолично настроен Константин Миладинов. И не само тоа: како што се рече, Жинзифов знае понекогаш песната да ја претвори и во расправа, полемика, критика на негативни појави, како во публицистиката или новинските коментари. Таква е песната “Европеизмот во Шумен”, во која се критикува упливот на европски манири и плитката помодност кај “болгарската младина” (види речник на поими) во Шумен, Бугарија. Жинзифов со потсмев гледа на однесувањето на младите, кои ги отфрлиле духот и традицијата на своите прадедовци Словени, и решиле да следат “френски моди”, да користат “френски помади” и колоњски води, како и да говорат француски, наместо својот мајчин јазик: “По френски сја клањат - / Бон жур чичо Стојчо - / По френски му вељат - / Бон жур мусе Волчо... Шуменски девојки / Френски дрехи зели / Веч сет Европејки. / Сет мадмоазели / ...Носат капелино, / Голи им сет лакти. / С масла и помади, / С о-де-колоњ (колоњска вода – моја заб.) мијат / бело лице, -гр’ди / Сос мрежа си кријат.” Танцуваат само германски и француски танци, и го забораваат оротото. Песната завршува со *ироничен* (види речник на поими) коментар: “И так в Б’лгарија, / Има просвештење, / Има свободија, / Има и учење.”

Во песната “Безсонница”, во типична романтичарска полноќна атмосфера (како во песната “Гарванот” на Едгар Алан По) го среќаваме поетот, сам во својата соба. Сите спијат, а тој е опколен со многубројни книги во златен повез; челото му е намуретно, “С срце оскрбно, с душа наљутена, жешка”. Причина за таквото разочарување е чувството на промашен живот, на непостигнат успех за народното дело, на бесполезноста на знаењето, кое не може да ја исправи историската неправда кон македонскиот народ: “Сички книги, науки, нему сет криви; / ... Што ви направихте, книги многубројни? / Ви каков донесохте плод? / Усмалихте ли вие маки безбројни / На горкијт тој ми народ?”. И потем песната се претвора речиси во еден “мал расказ” (со што

Жинзифов го навестува својот талент за проза, повидливо изразен во првиот расказ во македонската книжевност, “Прошедаба”). Се разбира, тоа е “расказ” во стихови: поетот се сеќава на еден празник, на еден народен собор, на одењето в црква со својата сестра, на убавите мигови во родниот крај. И кај него, како и кај Миладинов, копнежот по “таму”, по родниот крај е основниот двигател на романтичарските чувства на откорнатост, неприпадност, неразбраност, промашеност на животот. Во тој свет растел малиот Жинзифов среќен: “Растех ја, растех како китка в полјана, / Злоба никаква немах ја, / Мајка ме галеше радостна, засмена, / За ништо не сја грижех ја.” По враќањето на сеќавањето далеку назад во детството, тој ја завршува песната со слика на прекрасните, трудољубиви жетварки од неговиот народ, кои заслужуваат слобода без да пролеат ниту капка крв, но европската дволична политика кон тогашна Македонија, тој “чрв”, не сака да мрдне ниту со малиот прст да му ја подари заслужената слобода на неговиот народ: “Вредни се (жетварките - моја забелешка) за бесплатна слобода п’лна / Без да сја лиет капка крв!... / Вили, дајте ми сили ја да прок’лнам / Тој европејсиј чрв!”

И во песните “На Велигден” и “Сам себе си” поетот го покажува чувството на осаменост, неприпадност, разочараност, но овде тоа чувство се комбинира и со претчувството за “жолтата болест” (туберкулозата), алкохолот и скорешниот крај (Жинзифов умира од туберкулоза, на 38-годишна возраст, и тоа на својот роденден, 15 февруари!). Чувствата се типични за еден романтичар: скитник, проклетник, осаменик: “Велигден пак сретам, едничак, самичак, / Без мајка, без татка, без мила сестра, / Далеко ја скитник, без рода, клетничак, / Сја мајам во чужда за мене страна... / Тогав ја викам љута водица / На помош да дојдит барем на час, / Да успиет страсти, желања безплодни / И сè што е в мен јадовито и зло, / Душевени маки, големи и дребни, / Мое ж’лтеникаво и мрачно чело...”

Сепак, дека и кај Жинзифов, како и кај Миладинов, основа за неговата романтичарска поезија била живата врска со народната поезија, најдобро покажува песната “Гарван” (коинциденција ли е тоа што најпознатата песна на Едгар Алан По го има истиот наслов и истата тема?!), сета испеана во строга *метрика* (види речник на поими), во осмерци и шестерци. Гарванот тука е симбол на проклетството и навестувањето несреќа, како и во народната поезија: “Гарван, гарван за што гракаш? / Гарван, птицо чрна, В сухи гранки тук-там скакаш? / Не ли искаш зрна? / Гарван, кажи, кажи клетник, / Какви вести носиш! / Гар-

ван, гарван, ти зол вестник, / Не ли жалост носиш?” Крајот на песната е монолог на гарванот, кој навестува смрт на тројца другари: “Зла судбина, зла судбина / Стигна лудо, младо, / Тебе с млада ти дружина, / Как чумава стадо. / ... Трима беа, погинаха, / В една полгодина, / В вечен живот поминаха, / Горка ви судбина”.

• Татко на расказот •

Рајко Жинзифов, во својата книжевна заоставнина ни ја остави уште и поемата “Крвава кошула” и еден расказ под наслов “Прошедба”. Поемата “Крвава кошула” најверојатно е напишана уште во Македонија, некаде околу 1857 година. Во неа се осудува турската тиранија преку една целосно едноставна приказна: една старица доаѓа во црковниот двор со крвава кошула, која е единственото нешто што ѝ останало од нејзиниот син, кога на зверски начин го убиле Турците. Во поемата таа му раскажува на поетот како се случил настанот: како Турците двапати дошле во нејзиниот дом, како дивееле и беснееле во грозен пир, како се заканиле дека ќе ѝ го заколат синот, и како, конечно, тоа и го сториле, кога овој заминал на пазар.

Веќе самиот податок дека Жинзифов се интересирал и за жанрот поема (која не може, сепак да се споредува со уметничките вредности на “Сердарот”), ни говори дека тој имал развиен осет за проза. Тој негов обид да создаде модерна проза го гледаме во расказот “Прошедба”, кој иако нема особени уметнички вредности е прв обид да се напише во македонската литература “модерен” расказ, по углед на светските литератури. Ако се има предвид фактот дека првата збирка раскази, како и првиот роман во македонската литература се чеда на дваесеттиот век, тогаш излегува дека “Прошедба” е нивен далечен претходник, од деветнаесеттиот век.

Прошедба е расказ од кој најдобро се гледаат “породилните” маки на македонската проза. Приказната што се раскажува е целосно едноставна: двајца другари, раскажувачот и Здраве, одат на гости во едно село (Врбјани), кај дедо Стојан. Ништо особено не се случува, освен што раскажувачот сака детално да ни ги опише обичаите во тоа село, особено на светиот ден, Духовден. Единствен “проблем” во расказот е доаѓањето на попот, кој иако е “чист Болгарин”, сака да пее на грчки. Според тоа, Жинзифов и овде сакал да се пресмета со фанариотите и погрчените Македонци, кои си го продале јазикот и културата за грст жолтици. Тој поп е единствениот лик кој е “зол” во рас-

казот, затоа што бара уште жолтици, за да ја заврши својата молитва во домот на дедо Стојан. Тој дури се заканува дека ќе отпее молитва со која ќе бара зло за куќата на Стојан! Потем се опишува ритуалот на раздавање храна за покојниците, до детали. Расказот на места наликува на *етнографски запис* (види речник на поими). Потем дедо Стојан раскажува приказна за тоа како со огромно мито за владиката успеал да го ожени едниот син, и како морал да ги продаде овците за да ја задоволи подмитливата власт која му ја цица крвта на народот. Како што може да се забележи, и во својот единствен расказ Жинзифов сметал за потребно да се пресмета со власта и да го воспее трпението на македонскиот народ.

Крајот на расказот Жинзифов повторно го користи да го искаже своето незадоволство од тоа што европските моди го бришат идентитетот и традицијата на македонскиот народ, жалејќи се дека тогашните генерации веќе не носат народни носии, едно од темелните обележја на народната култура: “Наистина, ќе сретиме жени облечени со народни дрехи. Но тие сепак селанки, преселени во градот пред некој си месец, а след неколку месеци, та многу-многу след една година, кутрата селанка сја сторила граѓанка”. Во расказот е вкомпонирана и една песна, во која повторно се спомнува “поразијата”, односно “европската”, “френска” мода, која ги обземала младите, а која се состои во користење француски облеки, помади и колонски води, како и во замена на мајчиниот со француски јазик, како јазик на “висока” класа. Песната завршува со таа констатација: “Так сја чуе, че во Б’лгарија / стигна европска поразија!”

И за крај: интересно е дека и самиот Жинзифов чувствувал дека има огромна желба, но малку искуство за да го напише првиот македонски расказ, и дека во него вметнал од сè по нешто: етнографија, историја, опис на македонското домаќинство и обичаи, поезија, остра критика, публицистика. Пред самиот крај на расказот, тој самиот вели: “Читателю! Ти ќе попиташ: каква свјаз имат твојата “Прошедба” со твоите м’друванија? И требаше ли да прек’снеш расказ’т си со одвише слова? Просте ме. Но, знај, читателю, и верувај, че тија мисли душеха ми гр’дите.”

Може да се каже дека основниот недостиг на расказот е тоа што нема цврста приказна: нема конфликти меѓу ликовите (освен оној меѓу попот и семејството), нема заплет и расплет. Но сепак, “Прошедба” останува, со сите свои маани - прв вистински раскажувачки обид во македонската книжевност. Можеби, ако Жинзифов живеел во развиена култура, во држа-

ва со решено национално прашање, ако пишувал на кодификуван јазик (македонскиот јазик е кодификуван дури по Втората Светска Војна, како резултат на претходните напори на Крсте Петков Мисирков), можеби би бил и првокласен раскажувач. Вака, ние само го назираме неговиот несомнен прозен талент, во “Крвава кошула” и “Прошедба”.

Речник на поими

Публицистика: под *публицистика* подразбираме таков пристап кон некој проблем кој во прв план ги зема предвид историските и политичките околности. Најчеста форма на публицистика е фељтонот, во кој од историско-политички аспект се анализираат актуелни проблеми на некоја заедница (народ, националност и слично).

“Болгарска младина”: кога се зборува за Жинзифов, мора да се води сметка за една работа: во неговите песни секаде се говори за “болгарски народ”, иако често се мисли на Македонија. Разбирливи се таквите причини: нашите книжевни дејци од деветнаесеттиот век, иако со јасно чувство за национална припадност, морале да се декларираат како Бугари, за да можат воопшто да се школуваат по словенските и европските метрополи, или за да можат, како Марко Цепенков воопшто да ги отпечатаат собраните македонски народни умотворби и да му ги претстават на светот (Имено, Цепенков, сè што собрал печател во Софија, која е тогаш најблискиот и најголем културен центар за Македонците). Македонското национално прашање во деветнаесеттиот век било далеку од своето решение. Овие околности не треба да се злоупотребуваат за да се извлекуваат брзи заклучоци дека Жинзифов или другите наши писатели од деветнаесеттиот век “биле Бугари”, како што тоа го прави и денес дел од бугарската литературна и историска наука.

Иронија: глобално, стилска фигура во која се кажува едно, а се мисли спротивното. На пример, кога не сме задоволни од некоја постапка на некој близок, па коментираме: “Браво! Одлично!”

Метрика: основно својство на стихот. Терминот е сличен на терминот “такт” во музиката, и целта на метриката е токму

тоа: да се постигне музикалност на стихот. Метриката подразбира точно изброен број на слогови во стихот. “Гарван” е песна во која правилно се сменуваат стихови со осум слогови со стихови од шест слогови.

Етнографија: наука за обичаите и културата на разни народи.

Уште нешто:

Наврати ѝсе на песната “Гарванот” од Едгар Алан По и спореди ја со стиховите од истоимената песна на Жинзифов. Посвети внимание на повторувањето на исти гласови!

Помош: потсетување на алитерацијата - и овде, како и во песната “Гарванот” од По е видливо повторувањето на исти, “темни” гласови, особено на консонантите. Пробај да ги изделиш гласовите кои се повторуваат од стиховите на Жинзифов кои се цитирани. Колку за помош: во првиот стих, се повторува групата “гр” три пати.

КОНСТАНТИН МИЛАДИНОВ (1830-1862)

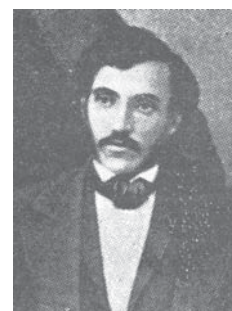
И Константин Миладинов нема големо поетско творештво, но неговата *Т'ра за југ* денес е дел од секоја антологија на македонската поезија. Таа е најдобрата песна на Миладинов, но и една од најубавите во македонската поезија воопшто - многупати досега читана, анализирана, рецитирана, препејувана (досега е препејана на повеќе десетици јазици во светот).

Во сиромашното семејството на струшкиот грнчар Ристо Миладин, во 1830 година се раѓа Константин. И тој, како и речиси сите од неговата генерација, образованието го почнува на грчки јазик, и тоа кај брат му Димитрија. Потоа завршува гимназија во Јанина, при што добро ја совладал класичната литература, а го научил и францускиот јазик. Во 1847 веќе е учител во битолското село Магарево, а две години подоцна веќе е во Атина, каде во 1852 година завршува филологија. На враќање, се задржал во Зографскиот манастир, кај Партениј Зографски кој му помогнал да го научи словенското писмо.

Константин навистина веќе бил солидно образован, па неговиот брат Димитрија во 1856 година го испраќа во Москва. До 1860 колку што останува во големата руска престолнина, Константин покрај студирањето, многу темелно работел и на редактирањето на народните песни што ги понел со себе и што на разни начини му ги испраќал неговиот брат Димитрија. Во овој период тој ги напишал и своите песни, сите во духот на македонската народна поезија.

Горчливиот вкус на руската незаинтересираност за македонските работи го почувствувал и Константин. Откако го завршил редактирањето на *Зборникот народни песни*, барал начини во руската културна средина како да го објави. Но, наишол на студен прием, што длабоко го разочарало, а кога се разболел од туберкулоза (поради што зимата 1859/60 ја прележал во Екатеринбургската болница) одлучил да ја напушти Москва.

Се враќал преку Виена. Кога дошол во Хрватска останал некое време како гостин на познатиот бискуп **Јосип Јурај Штросмаер**. Штросмаер веднаш прифатил да го помогне објавување на *Зборникот*, сугерирајќи му на својот гостин грчкото да го замени со словенско писмо. Кога разбрал дека Димитрија



Константин
Миладинов: нашиот
Пушкин

е затворен во Цариградските зандани, Константин наместо во родната Струга, се упатил во Цариград, да се обиде да го спаси саканиот брат. Но, само што стапнал во градот на Босфорот, турската полиција го фатила, па и него го фрлила в затвор. Двајцата браќа умираат во цариградските зандани во 1862 година - прво помалиот и болен Константин, а два дена подоцна и постариот Димитрија.

Песни

За поезијата на Константин Миладинов обично се вели дека е основа на современата македонска поезија, односно дека Константин Миладинов е “прв претходник на создателите на современата наша поезија” (Блаже Конески). Таквите ставови за поезијата на Константин Миладинов доаѓаат од сознанието дека Константин Миладинов почнал и самиот да пишува песни поттикнат од огромното литературно богатство што заедно со брат му, Димитрија, го имаат собрано во прочуениот *Зборник*, угледувајќи се на јазикот на *народната поезија* (види речник на поими). Така, она што Константин Миладинов ни го остави како литературно наследство (петнаесетина куси песни, неколку статии и написи и еден превод) е напишано “на чист народен јазик од струшкиот крај”. Важно е уште да се напомене дека поетското дело на Константин Миладинов е настанато во емиграција, надвор од Македонија, и дека најверојатно поради тоа сето е исполнето со силна емотивна приврзаност за родниот крај, пејсаж и луѓе. Во таа поезија, како тема постои секогаш она “таму” (топло, пријатно, убаво) и “овде” (студено, мрачно, тегобно). Тоа е поезија на поделен поет, човек распнат меѓу татковината и московската мисија на самообразување во еден од првите и највидни македонски интелектуалци.

Гледано стилски, таа поезија му припаѓа на широкиот бран на романтичарската поезија која го зафати целиот европски деветнаесетти век. Таа поезија, како и сите други романтичарски творби, покажува најмалку три силни романтичарски особини: 1. откорнатост од родниот крај (темата на “другото” место); 2. силна емотивност и израз на највжештени чувства и 3. јасно видлива поврзаност со народната поезија и со нејзините начини на пеење.

Сепак, по однос на првата особина постои и една мала разлика со другите романтичарски поети. Кај Бајрон или Гете на пример, јунаците сакаат да патуваат во нови и непознати простори (Чајл Харолд, на пример, ги сакаше странствувањата

за да ја задоволи својата глад по нови простори); овде станува за принудна емиграција, односно за копнеж за враќање во родниот крај).

• Песни за осаменоста и љубовта •

Во песната “Шупељка (кавал)”, поетот, во стил на народниот гениј, копнее по обичен македонски кавал. Вели дека детските години, години на дружба со другарите завршиле и дека тој сè повеќе, како зрел човек, ја сака осаменоста: “Сега се други времиња. / Ја сега нејќу да трча / Не ми е мило да шета, / Ни сака игри другарски. / Сега што ми е најмило / Дружба да има шупељка, Да најда место високо / Под ладна сенка дабоа: пред мене поле широко, / Под носе рече да течит, Над глава ветар да шумит...” Како што може да се забележи, оваа поезија е извонредно лесна за разбирање, лесно е читлива и разбирлива за сите, како да е народна творба. Таа не е оптоварена со многу стилски фигури, како и народната. На пример, во наведените стихови забележливо е влијанието на *народниот епитет* (види речник на поими): *место високо, сенка дабоа, поле широко*. Исто така, стиховите, како и во народната поезија се служат со *повторување* на слични граматички состави: “Под носе рече да течит/ Над глава ветар да шумит”. Видливо е дека тука се повторува ист начин на завршување на стиховите: “да течит / да шумит.” Исто така, видливо е дека, сосема во духот на народната поезија, двата стиха се контрастни, односно дека се користи стилската фигура контраст: се спротивставува она “под носе” со она “над глава”.

На крајот од самата песна е дадена врвната романтичарска особина: вербата дека сè што човек треба да прави е да се управува според законите на срцето, а не според законите на разумот. Тоа беше уверувањето и на Чајлд Харолд, и на Вертер и на сите романтичарски јунаци или поети: “И ја на дабот навален, / Да свира со шупељката / Как ќе ме учит срцето”. Тоа “Как ќе ме учит срцето” е самата срцевина на секој романтизам. Миладинов навистина пишува едноставно и лесно токму затоа што пишува - со своето срце и со јазикот на народниот пејач.

Во една од најубавите свои љубовни песни, “Бисера”, поетот, во три строфи се служи со споредба (компарација) на убавото бело грло на девојката со убавината на струшкиот бисер: “Бисеро, моме, Бисеро, / Шчо носиш бисер на грло? / Твоето грло хубаво / И от дробнаго бисера / Хилјада пати побело.” Како што се гледа, покрај народниот епитет (“грло хубаво”), во песна-

та се користи и уште една “тактика” на народната поезија: формата на обраќање и поставување прашање на кое или не е потребен одговор, или одговорот го дава истиот оној кој го поставува прашањето, како што е овде случајот. Тоа е таканареченото *реторско прашање* (види речник на поими). Пораката на строфата е јасна: грлото на Бисера нема потреба од накит, оти е побаво и од бисерот. Во втората строфа, која ја има истата градба како и првата (реторско прашање и потем одговор) чувството е позасилено: веќе не станува збор само за “гледање” на грлото, туку поетот изразува желба да го бакне грлото: “Бисеро моме, Бисеро, / Зашчо со бисер покриваш / Твоето грло хубаво? / Ја нејќу бисер да баца / Тук сака твоето грло.” И конечно, во третата строфа, “идеалот” на поетот уште повеќе се зголемува: тој сега не само што сака да го гледа и да го бакнува грлото на Бисера, тој ја сака неа самата, целата: “Бисеро, моме Бисеро, / За кого низиш бисерот? / Ја дарој бисер не сака / Тук сака мома Бисера.” Како што се гледа, целата песна, во три строфи, претставува *градирање* (види речник на поими) на чувствата по сила: од срамежливата желба да се гледа грлото на Бисера, преку отворено изразената желба да се бакне тоа грло, до целосно оствареното признание дека поетот е вљубен во неа и дека не може без неа.

Во кусата песна “Желание” поетот ја изразил парадоксалноста на љубовниот копнеж: од една страна, се посакува средба со љубената, од друга страна, поетот се срами и стравува од таа средба: “Кога ќе доит при мене! / Кога ќе седнит до мене! / Така си велев ката-ден. / Ја кога дојде у мене - / Как’ ќе излеза пред неа! / Да не би дошла никога!” Пленува овде невиното, речиси девојчинско чувство на срам од средбата со љубената, и онаа “блага” *клетва* (види речник на поими) на крајот, со која сака да се избегне љубовната средба: “Да не би дошла никога!”

Кога сме кај клетвите, да кажеме и дека кусата песна “Клетва” ја покажува доста јасно врската на поезијата на Милединов со фолклорот. Оваа песна е ретко успешен пример за создавање “модерна” клетва по примерот на народните клетви: “Кој клеветит праината божја / Да му капнит јазик до грчманик: / Сè да зборвит нишчо да не кажвит; / Сите љуѓе него да слушаат, / И пак сите да го одбегвеет; / Сам д’ останет како улаица / И да кукат на камеиња голи!” Мошне е впечатлива последната слика, со народниот епитет “камеиња голи”, кој и денес може да се слушне во народот како слика за осамен, проколнат човек! Тоа покажува колку е силна врската меѓу оваа поезија и поезијата на народниот гениј.

Сепак, песната “Думание” е љубовна песна која највидливо се поврзува со љубовната лирика на европските романтичари. Таа, во стил на романтичарската емотивност почнува со прашањето: дали воопшто има смисла, и каква е смислата да се љуби, кога љубовта е страдање: “Зашчо, зашто ја да љубам? / Зашчо себеси да губам?” Како што се забележува, за поетот љубовта е “губење на себеси”, затоа што севкупното битие во љубовта му се подарува на другиот, на љубениот! Тоа е слика на апсолутната, безрезервна, романтичарска љубов, љубов со која љубеше еден Вертер, љубовта со која Татјана го љубеше Онегин, а потем и тој неа. Овде Миладинов пее како да е првокласен европски романтичар: љубовта е страст без која не се може, а страстите ја водат душата во страдања, оти љго одземаат спокојството: “Тја (мисли на љубовта) лад не дат, пламен даат, / И во маки душа клаат.” И овде, како и во “Бисера”, трипати се повторува истото прашање, во три строфи (интересно е дека и во народните песни повторувањата на исти или слични реченици најчесто оди до трипати):

“Зашчо, зашто ја да љубам? / Зашчо себеси да губам?” и трипати се даваат одговори кои одат во прилог на тезата дека љубовта е страдање. Во втората строфа поетот вели: “Јарка младост, јарко греит / И ко цвеќе ме венеит. / Барам сенка да с’оладвам / В место сенка, в жарој падвам.” И конечно, во третата строфа (повторно строфите се наредени по сила на чувствата, односно целата песна е една градација), се потретува сознанието дека љубовта е страдање, и тоа овде најсилно изразено, како болест: “Младост срцето ми печит / Баз надежда да м’излечит.” Песната завршува со прочуените, антологиски стихови, кои ја повикуваат младоста, причината за страста и страдањата да “згасне”, да “зајде”, да се “помрачи” малку, небаре е силно сонце: “Ела младост, усили се / И во мене угасни се!” (види речник на поими, потсетување на метафора)

• Т’га за југ •

Сето што до сега беше кажано за поезијата на Миладинов, а особено нејзината силна емотивност и богатството од стилски фигури “позајмени” од народната поезија, го наоѓаме на едно место во неговата најпрочуена песна, “Т’га за југ”. Песната започнува со веќе спомнатото, омилено средство на Миладинов: реторското прашање, односно прашањето кое не подразбира одговор, оти изразува желба: “Орелски крилја как’ да си метнех, / И в наши стрни да си прелетнех!” Поетот ја започнува

својата песна со едно “чувство на извичник”, на восклик, на силна желба, сосема во духот на романтичарите. Тој сака да е на друго место, дома, “таму”. Сака да појде да ги види Стамбол и Кукуш, “Да видам дали с’нце и тамо / Мрачно угревјат, како и вамо.” Втората строфа е израз на чувството сомнеж: “Ако как’овде с’нце ме стретит, / Ако пак мрачно с’нцето светит / На пат далечни ја ќе се стегнам, / И в други стрни ќе си побегнам / Каде с’нцето светло угревјат, / Каде небото ѕвезди посевајат”. Како што се забележува, во втората строфа, која може да се нарече “потрага по светлината”, односно потрага по сонцето, поетот е подготвен дури и да замине во нови и непознати простори, доколку и дома го сретне истото “мрачно сонце” како во студената Москва, во која и ја пишува песната! Силен е и впечатлив контрастот “мрачно сонце” во стихот: “Ако пак мрачно с’нцето светит”; тој е доказ дека поетот навистина “израснал” на “храната” на народната поезија, која особено често ја користи фигурата *контраст*. Тоа е фигура во која на нештата им се припишуват токму спротивните особини од оние што природно ги имаат - сонцето, имено служи токму за да свети, да го разбива мракот, а овде тоа “туѓо”, московско сонце е - мрачно!

“Стиховите на мракот” од третата строфа се прочуени и нема човек Македонец кој не се сеќава на описот на туѓината во која се наоѓа поетот: “Овде је мрачно, и мрак м’ обвива, / И темна магла земја покрива / Мразој и снегој, и пепелници, / Силни ветришча, и вијулици, / Околу магли и мразој земни / В гради студој, и мисли темни”. Оваа “строфа на мракот” е интересна како пример за уште една особина на поезијата на романтичарите: тие често *го користат описот на пејсажот како опис на својата внатрешна, душевна состојба*. Со други зборови, описот на она “надвор” станува опис на она “внатре” во поетот. Така, во градите на поетот ги среќаваме истите студови, ветришта и виулици како и надвор, околу него: неговата душевна состојба е идентична како онаа во студениот московски пејсаж: тој има невреме во душата, тој страда што не е под топлото македонско сонце.

Четвртата строфа е разговор и “убедување” на поетот со самиот себеси: “Не, ја не можам овде да седам, / Не, ја не можам мразој да гледам!” Потем поетот бара крилја, за да прелета во родниот крај, да види Охрид и Струга: “Дајте ми крилја ја да си метнам / И в наши стрни да си прелетнам; / На наши места ја да си идам, / Да видам Охрид, Струга да видам.”

Песната завршува во истиот стил во којшто завршува и песната “Шупељка”: со неизбежното споменување на срцето ка-

ко единствен извор на искреноста во животот и како единствен извор на уметноста и вистината: “Таму, по срце в кавал да свирам / с’нце да зајдвит, ја да умирам”.

• **Заклучок** •

Со сите наведени особини, а особено со живата врска со народната поезија, со богатството стилски фигури, како и со силниот емотивен однос кон мотивите за кои пее (љубов, татковинско-патриотско чувство), поезијата на Константин Миладинов е чиста романтичарска лирика, предвесник на сите македонски современи поети наваму, од Кочо Рацин, преку Блаже Конески, сè до најмладите генерации. Таа, покрај поемата *Сердарот* на Прличев и песните на Жинзифов е и највредната индивидуална литературна уметност од македонскиот деветнаесетти век.

• **Предговорот кон “Зборникот”** •

Предговорот кон *Зборникот* ни ги открива браќата Миладиновци и како основоположници на македонската теориска мисла за литературата. Имено, тие во “Предговорот”, освен тоа што кажуваат од каде ги собрале песните (Панаѓуриште, Софија, Струмнишко, Кукушко, Воденско, Костурско, Велешко, Дебарско, Прилепско, Охридско, Струшко, Битолско) и кој најмногу им помогнал при собирањето, се искажуваат и за некои особености на народната македонска поезија. Пред сè, тие ја даваат првата класификација на македонските народни песни, па ги делат сите собрани песни на: **самовилски, црковни, јуначки, овчарски, жални, смешни, љубовни, свадбени, лазарски и жетварски**. Тоа е првата класификација на македонското народно творештво, и тоа според темата на песните. Но, браќата отишле и натаму: тие, покрај содржинската класификација, прават и класификација според градбата на стихот (односно според бројот на слоговите во стихот), па, како први теоретичари на литературата заклучуваат дека во песните се употребуваат различни стихови, “куси и долги”, и тоа: стихови “со четири, пет, шест, седум, осум, девет, десет, единаесет, дванаесет, тринаесет, четринаесет и петнаесет слогови”. Според нив, најмногу песни се напишани со десетосложни и осмосложни стихови, при што првите повеќе им одговараат на јуначките (епски) песни, а осмосложните се производ на “понови времиња”, и иако ги има во јуначките, сепак повеќе им одговараат на љубовните песни:

“Затоа и осмосложниот, особено кога ударението (акцентот – моја заб.) је на вториот стих, је лек и бистр како секавица и силен како рофја (гром). Обете се употребват за јуначките песни; а осмосложниот по лекоста му преходит в љубовните, в кои најповиќе се употребвит.” Четирисложните и шестосложните стихови “се употребват со еднакво течење (честота – моја заб.) на бистри и лесни изреквања”, додека дванаестерецот, според нивната класификација е идеален за “жаљовни искажувања”.

Освен овие поделби на песните според темата и употребените стихови, браќата Миладиновци во “Предговорот” ја наметиле и вредноста на насобраното творештво, односно големината на народот како вечен и најголем творец: “Народот в песни изливат чувствата си, в них увековечвит животот му и давнешните му подвиги, в них находвит душевна храна и развлечение; затоа в жаљба и в радост, на свадба и хоро, на жетва и грозјебрање, на везање и предење, по поле и по гори, шчедро изливат песните како од богат извор; затоа можит да се речит че народот је секогашен и велик певец”.

И конечно, во тој предговор, браќата Миладиновци забележуваат, во стил на споредбени проучувачи на литературата, дека кај повеќе народи се среќаваат песни со исти мотиви (таканаречени “патувачки мотиви”) што е знак дека мотивите се селеле “од колено на колено” и при контакти со други народи. Така, укажуваат дека песни со исти мотиви има и кај Грците, Власите, Србите и Хрватите. Со тоа, тие покажале дека имаат широк преглед на народното творештво на територијата на Балканот!

ТГга за југ

Орени и крила како да си метнеш
и во наши ствари да си прелетнеш
и наши мисли и да си идаж
да видаш стожерот кружи да видаш
да видаш досад сонче и тамо
кратко угревот твој - вамо

Ако како ~~тврда~~ овде : диме те стретити,
ако како кратко свизе-то свитити,
на пјати диме ти и кест стожерот,
и во други ствари ко си победити,
квде свизе-то свито: угревот,
квде небо-то звезди посевети

овде и кратко и траки пообвва
и таму мрзла зема покрива
мразот и снегој, и поделница
шуми ветрица и вимлица
оку мрзла и мразот зема
и во греди студиј, и диме ти
не, а не мочом овде да седам,
а не мочом мразот да медам!

Автографот на песната "Тга за југ"

Речник на поими

Народна поезија: народната поезија е најголемо богатство за секоја литература. Најчесто, во сите европски литератури народната поезија (фолклорот) служи како основа за идната, таканаречена авторска или индивидуална книжевност. Народната книжевност пак не е авторска (не е познат авторот на народните песни, туку тоа е колективен автор, самиот народ, кој низ долги векови ги создавал тие песни, одземајќи

или додавајќи им по нешто). Затоа се вели: нема авторска, индивидуална книжевност ако нема фолклор. Местото на Константин Миладинов во македонската поезија, оттука е двојно: тој е мост меѓу јазикот на народната поезија и индивидуалната, авторска поезија. Тој е и собирач, но и нашиот прв поет во авторската, индивидуална книжевност.

Народен епитет: тоа е најчесто спој на именка и придавка, кој за разлика од обичниот епитет најпрвин ја дава именката, а потем придавката. Во обичниот јазик редоследот е обратен: најпрвин се дава придавката па именката.

Реторско прашање: формата обраќање подразбира дека во песната ќе се појави и друг глас, гласот на прашаниот (Бисера), но како што се гледа, само еден глас, гласот на поетот и поставува и одговара на прашањата. Таа форма е многу честа и во народната поезија.

Градација: градацијата, односно нижењето слики според зголемувањето на интензитетот на чувствата (од “послабо” кон “посилно” чувство) е исто така, неизбежна стилска фигура во народната поезија.

Клетви: клетвите се, исто така, редовна составка на народната поезија. Овде, меѓутоа, се разбира дека клетвата не е “вистинска”, туку “лажна”, односно - фигуративна. Не се мисли дека таа навистина не треба да дојде, туку напротив, се посакува нејзиното доаѓање. И ние, често во секојдневниот живот користиме такви “лажни” клетви, кога некому од љубов, на пример, му велиме: “Ај, да не пукнеш!”. Тоа значи дека во таквите случаи (во љубовните песни) и клетвите имаат сосема спротивно значење од буквалното.

Метафора: ова е одличен пример за објаснување на стилската фигура метафора. Метафора е стилска фигура во која нешто се споредува со нешто друго, врз основа на некоја сличност. Овде младоста се споредува со нешто пламено, огнено, оти од неа се бара да се “угасне”. Тоа значи дека младоста е споредена со нешто огнено: пламен, сонце, жар, но ние не знаеме што е тоа, оти поетот не го именува, туку само вели дека тоа нешто може да се угасне. Во тоа е убавината на метафорите: ние само насетуваме што е тоа со што поетот ја споредил младоста! Но, очигледно е дека и младоста и тоа

“огнено” нешто се слични - и младоста навистина “согорува” сé со своите брзи страсти. Не попусто за младите се вели дека се “оган и пламен”. Таа народна претстава за млад човек, ете Миладинов ја искористил и за оваа своја “огнена метафора”!

ГРИГОР ПРЛИЧЕВ (1830-1893)



Григор Прличев:
вториот Хомер

Најголемиот поетски талент не само во добата на македонскиот романтизам; "вториот Хомер", поетот кој маестрално ги опеја македонските јунаштва, кој толку добро го знаеше старогрчкиот што се осмели да ја препее *Илијадата*... го носел на својот грб бремето на деветнаесеттиот век, сите заблуди и тегиби што се раѓале со раѓањето на македонската нација.

Роден е во Охрид 1830 година, во сиромашното петдетно семејство на Марија и Ставро. Мачната судбина на Григор рано го покажала своето лице - уште на шест месеци останал без татко, па сиромашното семејство станува уште посиромашно: мајка му оди да работи по куќи, по куќи слугува и неговата ма-ла сестричка...

Уште пред да влезе во училишниот двор, Григор веќе знаел да чита и да пишува. Го научил дедо му, но вистинско образование почнал да стекнува дури откако во Охрид за учител дошол Димитрија Миладинов. И поради сопствените здравствени проблеми, но и поради желбата сам да ја лекува мајка си, младиот Григор во 1849 година отишол во Атина да студира медицина. Но, медицинските науки не го привлекувале којзнае колку па се вратил во родниот град, за да се врати во Атина, пак, по некое време. Се обидел да продолжи со медицината, но повеќе време минувал со литературата и, особено, врз поемата *Сердарот* на која сериозно работел. Откако ја напишал, одлучил да си ја испроба среќата, па ја пратил на анонимниот конкурс за најдобра поема што бил распишан во Атина. Ја освоил првата награда, и во 1861 бил прогласен за "втор Хомер", го добил лавровиот венец и само половина од парите. Не можел да се радува повеќе на славата, зашто во 1862-та до него стасала веста за трагичната смрт на браќата Миладиновци.

Овој настан длабоко го трогнал. Кога се вратил во татковината одлучил да ја одмазди нивната смрт, да се бори против фанариотите за исфрлање на грчкиот јазик од школите и црквите.

Оваа одлука ќе му донесе многу проблеми. Грците кои колку до вчера го фалеа и го споредуваа со вечниот Хомер, сега го прогонуваат, бараат начини како да го избришат од живи-

те. Не минува многу време и Григор е затворен, прво во охридскиот, а потоа и во дебарскиот затвор, каде е изложен на сурови измачувања.

Во 1871 година го објавува препевот на *Илијадата*, но наидува на остра критика од бугарска страна. Причината е јазикот - тоа не бил бугарскиот, не бил ниту некој македонски говор, туку некој негов, општословенски јазик кој не бил прифатлив за никого. Острата реакција го дотолчила чувствителниот поет - разочаран отишол во Солун и ја напишал знаменитата *Автобиографија*. Умрел во родниот град, во 1893 - сам, со многу гнев во душата.

“Сердарот”

Ремек делото на македонскиот романтизам, односно на македонскиот книжевен деветнаесетти век, поемата *Сердарот* брои вкупно 9 пеења. Поемата, како што е познато, беше омилена литературна форма на романтичарите, затоа што таа ги обединуваше лирското и епското, поезијата и прозата. Поемата ја дефинираме како расказ во стихови; во неа, според тоа постои и приказна (ликови и настани), но постојат и формалните особини на поезијата: стих со точно определен број на слогови, рими и строфи.

Сердарот е најпознатото дело во македонската литература. За таа поема, авторот Григор Прличев беше награден на големiot атински конкурс за 1860 година и овенчан со лавров венец, понесувајќи го епитетот “втор Хомер”. Делото изворно е напишано на грчки јазик, што уште повеќе го истакнува брилијантниот талент на Прличев: да се изрази перфектно на јазик кој не му е мајчин. Подоцна Прличев самиот ќе ја препее својата поема на македонски јазик, во типичен јуначки десетерец карактеристичен за македонската народна поезија.

• Структура: настани и ликови •

Поемата започнува со ширење на пискотници и лелеци, од Галичник до Река. Тоа е она антологиско место, најчесто цитирано кога треба да се објасни фигурата *словенска антитеза*: “Дал’ град полињата житородни ги беше фатил? / Ил рој од скакулци се вдал? / Дал султанот арачлии ним предвреме им пратил / да збира арач лут без жал? / Ни град полињата житородни ги беше фатил, / ни рој од скакулци се вдал, / ни султанот арачлии ним предвреме им пратил / да збира арач лут без жал.”

Причината е нешто сосема четврто: смртта на Кузман Капидан, јунакот кој ја брани Река од налетите на бандите Геги кои пљачкосуваат и убиваат, односно - прават зулumi.

Целото прво пеење е лелек, ширење на тажната вест. Според тоа поемата има градба на уметничко дело во кое најважниот настан се случил пред да почне раскажувањето. Се очекува потем сè да биде едно враќање назад кон настаните кои довеле до исходот - смртта на Кузман.

Во второто пеење авторот го воведува ликот на мајката на Кузман, стамената и храбра Неда. Таа седи на куќниот праг и го очекува Кузмана да се врати од бој; ставила и вода да се стопли, за да се измие јунакот по враќањето. “На средна доба е; и јадра, и сосема здрава, / кршна и херојски силна. / Извајана е амазонската нејзина става: вистинска личота милна”. (Во својата *Автобиографија* Прличев вели дека неговата мајка му послужила како пример за градење на ликот на Неда, мајката - херој). Неда е задумана: таа размислува за сонот што го сонила претходната ноќ: сите потпорни греди од нејзината куќа се свиваат и се кршат; на крајот, останува само уште една, и најпосле, под налетот на “огнооки змејови страшни”, целата куќа се урива. Јасно е дека сонот има улога на кобно предвестување на она што се случило: смртта на Кузман. Последната греда е метафора за Кузман, последната потпора на нејзината куќа и на цела Река, оти тој е последниот бранител на тој крај. Куќата може да се сфати и не само како куќата на Неда, туку и како родниот крај - Река. Цела река останува без потпора со смртта на Кузман.

Во третото пеење ги гледаме (како на филм!) четворицата Албанци, како со симнати капи одат тажно по друмот, носејќи го искасапеното тело на Кузман. Отсекаде се засилува пискотот, и тие го внесуваат мртвото тело во тремот. Антологиски е описот на Неда во сцената кога разбира што се случило: “и танок таа пушти крик, / да, како лавица што дрско ловците ја гонат / и плодот ѝ го крадат прв...” На општиот плач на народот таа реагира храбро: “над вашите невести и ќерки плачете, о, бедни / бидејќи за нив нема спас.” Во ова пеење, најстариот од Албанците ја изразува својата почит кон мртвиот противник, кој, иако непријател, со својата храброст ги пленил и Албанците, како јунак: “И везден ти да плачеш, имаш зошто. Биди силна! / Ти изгуби, о мајко, џин! / Народните ќе пеат колена со уста милна / за делата на твојот син.”

Четвртото пеење е всушност приказната на Албанецот (види речник на поими: *ретроспекција*), сведок и учесник на бо-

јот во кој Кузман го покажал своето херојство и ја платил својата јуначка чест со глава. Целата таа приказна е всушност една хипербола (преувеличување), со која се покажува силата и храброста на Кузман: “Ко сторачен гигант сам против албанската чета / беше се испречил така.” Албанецот раскажува за причината за бојот: четата арамии, откако извршила грабеж во Стан, почнала крвава гозба: заклале десет овнови, а на гозбата служат деца кои треба да ги поднесуваат малтретирањата на арамиите, кои им дофрлаат секакви погрдности: “Ко трендафил алов црвенеа децата кутри: / остро ги укорив своите.” Но, и покрај прекорот од стариот и мудар Албанец, продолжува оргијастичката гозба на арамиите. Конечно, се јавува малубројната чета на Кузман и Кузман ги повикува своите јунаци на одмазднички бој. “Но борбата нерамна беше, и, - како што бива - / дадоа и тие жртви. / Та не беа челични! И нив ги родила жива / жена, и паѓаа мртви.”

Тогаш на сцена стапува Кузман, кој сам се справува со многубројната албанска чета. Хиперболата е присутна во описот на Кузман во тие мигови: силата на непријателот е смалена и споредена со “снопови класје”, а неговата рака со срп на правдата. Тој самиот е опишан како речиси бесмртен: “На смртен тој никако веќе не личеше среде / оние борбени часој. / Под сабјата негова паѓаше Албанец беден / - како под српови класој.” Таквите хиперболизации (увеличувања) на силата на Кузман, како и смалувањето на силата на непријателот, создаваат впечаток на контраст (види речник на поими).

Во петтотот пеење е предадена смртта на Кузман. Најсилниот од Албанците, Махмуд, со јатаган во заби и со огнотрелно оружје, тргнува на јунакот. Тој го ранува во пределот на градите, но Кузман, иако тешко ранет, го убива и Махмуда. Но, веднаш потоа, сиот ранет (“Јуначкото тело на Кузмана беше од рани / лути ишарано цело, / што беа се пробиле лесно низ ребрата збрани / сè до внатрешните делој”), Кузман паѓа од коњот и ги изговара своите последни зборови, “нејасни”. И повторно, расказот на Албанецот завршува со оддавање почит на Кузмана, преку една *парадоксална* (види речник на поими) слика: “Под секира дабот, што бури победувал, така / смртно под рани се веде, / а потоа паѓа од моќната дрварска рака, / ама - врз дрварот беден...” Кузман е спореден со силен столетен даб, а Албанецот со дрвар кој настрадава од самиот даб!

Во шестото пеење, по кратка пауза, продолжува расказот на Албанецот, кој тука детално ги набројува сите албански јунаци кои паднале од раката на Кузман. И овој расказ е хипербола,

затоа што служи да ја воспее храброста и силата на Кузман. Од раката на Кузман паднале: “широкоградиот Јакуп, во борбите - пламен”; “Рушит, сиот во позлата бојна”; “Селман брадатиот”; Ахмед, Абдурахман “куршум чиј наместо секогаш паѓал, / најди му рамен во светот: / без некаква маќа со сигурност безгрижно гаѓал / малечки птички во летот.” На списокот на “зацрнетите” албански семејства се и она на Сулејман, Емин, Чан-Јок, Елеас, и најпосле, дивниот Махмуд, најсилниот од сите и водачот на арамиската банда. Од сите нив останале живи само четворицата, кои го донесле телото на Кузман: “За награда ние од Стан го донесовме син ти, / толку нажалени сите: / да не биде храна на птиците грабливи, нити / плен да им стане на пците... Сакам да разбере Неда / Албанецот колку го цени јуначкото дело! / ... јас не сретнав појунак човек, / жено, од сина ти сакан. / И блажени нека се твоите гради сè до век / што го отхраниле така”.

Потем Албанецот ѝветува на Неда (дава беса) дека нејзината куќа ќе биде поштедена од албански зулуми. Таа понуда со која Неда станува привилегирана по однос на другиот народ, таа ќе ја одбие со гнасење: “Сал мојата куќа ќе била чествуванa, нели? / Клетви ви не се за вера...”. Херојскиот лик на мајката на јунакот кулминира со следниве зборови, со кои им се заканува на Албанците: “Но и други борци ќе воскресне Река и водач / нивни ќе излезам в гора. / По вашата трага ќе тргнам и по вас ќе одам... / Јас да ве уништам мора, / ил мртва ќе паднам...” И потем, доаѓа финалето на тој прекрасен монолог на големата јунакова мајка - Македонка, во кое таа бара од Албанците да се заколнат дека нема да ја ограбуваат Река; таа тука ја жртвува личната милост што ѝ ја нудат Албанците, за колективното, општо добро на народот: “И затоа нека во верност се заколне секој / нека се заколне дека / не ќе врши грабежи, сè дури постои веков, / во намаченава Река.” И потем Албанците даваат нова беса, со која се обврзуваат веќе да не ја пљачкосуваат Река.

Потем следуваат сцените на ритуалот на капење и облекување на мртовецот (тоа го прави Неда со калуѓерката Фотина). Траурни се тие слики во кои по облекувањето следува тажење на мртовецот. Тажаленката на Неда е едно од најубавите и најпотресни места во поемата: “Се надевав - писна - ој Кузмане, / дека како младоженец в зора / девојките ќе ми те облечат... / Но место да чуеш ти радосна свадбена песна / - тажачка слушаш да пекам. / И наместо одаја брачна, ох; - јамата тесна / бездушно тебе те чека.” *Тажаленката* (види речник на поими) на Неда Прличев вешто ја искористил за да ни го предаде и родословието на ова семејство: во тажаленката Неда имено рас-

кажува дека и таткото на Кузман, Стајко, бил сердар и голем јунак, исто како и дедо му на Кузман, Раде. Сите биле единичиња, и сите имале иста судбина, на која Неда била сведок: “Во битките смртта на сите вам венец ви сплете, / на гради камен ми кладе.” И потем следува приказна за јунаштвата на сопругот на Неда, и за загинавањето негово, во Дебарца, од раката на некојси зулумџија, Муча. Од тажаленката на Неда дознаваме и уште еден податок кој го осветлува ликот на Кузман (види речник на поими: *отсутен лик*): Тој, уште од дете дал клетва дека ќе го одмазди својот татко, и наместо да се игра со другите деца, се играл со меч. И конечно, како и во секоја тажаленка, се “порачува” по мртвиот што заминува во светот на мртвите (овде опишан како ливада) - поздрав до другите мртви и желба и самата мајка на Кузман да им се придружи: “Сред ливада, таму, и татко и син ќе се сретат; / таткото сина ќе гушне... / А можеби, набрзо мене, во радоста силна / ќе ми подадете раце.”

Пеењето завршува така што Неда испраќа момчиња да ги соберат и останатите тела на паднатите јунаци од четата на Кузман и да ги донесат в село, на погребение.

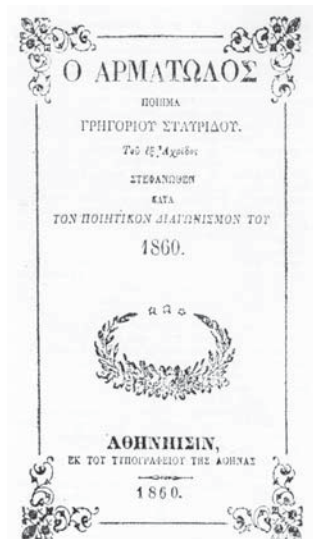
Во седмото пеење писателот го воведува ликот на Марија, свршеницата на Кузман. Истиот настан, веста за смртта на Кузман, сега е предаден од нејзина *гледна точка* (види речник на поими): таа ткаела, кога слушнала плач. Потем во одајата влегол нејзиниот татко Томе и ѝ ја соопштил жалната вест. По ова, во текстот на *Сердарот* е вградена уште една тажаленка (покрај онаа на Неда), тажаленката на Марија. Таа тажаленка во ништо не заостанува по уметничките вредности од онаа на Неда: од неа дознаваме дека Марија, како и Неда е подготвена да го даде својот живот за животот на Кузман: “И место тебе, стрела албанска пречекувајќи, / ко заштитник да паднев твој.” Онака како што Неда е симбол на непокорот на македонската жена-херој, така Марија е симбол на верната жена. Таа се колне дека ќе се закалуѓери и вели дека нејзиниот живот, со загубата на Кузман е завршен: “Ќе служам јас во домот Божји, и во црна руба / ќе пекам вечно в тажен пек, / не ќе примам друг в постела, и колку да е убав, / сè дури трае мојот век.” И таа, како и Неда, посакува што побрза смрт и средба со мртвиот сакан: “Час побргу ти сврзи ме со либето, мој Боже, / во твојот рајски светол кат!” Тажаленката завршува со можеби најсилните стихови во целата поема: повик до сонцето да згасне, оти нема причина веќе да грее, кога очите на Кузман не ја гледаат светлината (смртта на Кузман, според тоа, за Марија е исто што и смрт на сонцето, односно на целата вселена): “О сонце, колку

светлина распрснуваш од горе / и како лееш светол зрак! / Штом Кузман не го чествуваш, ти изгасни сред море: / да не греш и над нас пак!”

Конечно, осмото пеење е *епилог* (види речник на поими): нараторот, односно гласот што раскажува ни опишува едно ритче крај Галичник, на кое се наоѓа гробот на сердарот Кузман Капидан, покриен со темјанушки. Секој минувач може да види дека на гробот редовно доаѓа една жена во црно (Неда), а еднаш годишно на неговиот гроб седат девојки и плетат венчиња од темјанушки. Секоја приквечер пак, една калуѓерка, во расо, речиси сенка, “гробот со солзи го роси”. Тоа е Марија, свршеницата на Кузман: “Румената лика од болка се сменила многу; лицето восок ѝ стана”.

• Заклучок •

Со сите свои наведени својства, со особено богатиот спектар стилски фигури (градација, хипербола, антитеза, контраст), со начинот на којшто се осветлува ликот на Кузман преку монолозите на другите ликови, со драматиката на настанот, со тажаленките кои се вградени во поемата, со воспевањето на јунаштвото, стаменоста и стоицизмот на Неда, како и верноста на Марија, *Сердарот* е несомнено најсјајното дело на македонската литература во деветнаесеттиот и во дваесеттиот век. Тој, како поема, стои рамо до рамо со другите две големи рожби на романтизмот кај јужнословенските народи: *Горскиот венец* на Петар Петровиќ Његош и *Смртта на Смаил-ага Ченгиќ* на Иван Мажураниќ.



Првото издание на "Сердарот", Атина 1860 година

Речник на поими

Ретроспекција: тие враќања “назад” во литературното дело, за да се раскажат настаните што веќе се случиле, стручњаците ги викаат ретроспекции. Напротив, одењата напред по оска-та на времето во едно дело (како што се претскажувањата или сликање на настаните што допрва треба да се случат) се викаат проспекции. Во *Сердарот* на Прличев имаме и ретроспекција (приказната на Албанецот, сведок на бојот и на јунаштвото на Кузман) и проспекција (сонот кој ја предвидува смртта).

Контраст: фигура која се добива кога на едно исто место во текстот се спротивставуваат “мало” и “големо”, “силно” и “слабо”, односно кога се поставуваат еден покрај друг - спротивности. Омилена фигура кај романтичарите кои сакаат да го гледаат светот во “црно-бела” претстава: добар-лош, силен-слаб, убав-грд. Таа “црно-бела” глетка на светот е особина на сите романтичарски дела.

Парадокс: фигура во која се случува неверојатното: на пример, послабиот да го победи посилниот, или тагата да донесе сре-

ќа и слично. Парадоксот е фигура од поширокото семејство на контрастот.

Тажаленка: тажаленката е еден од најчестите фолклорни видови. Тажаленките над мртвите, како што се гледа, не мора да бидат само дел од народната, усна уметност, туку можат да се вкомпонираат и во пишаните, модерни литературни дела, каков што е случајот и со *Сердарот*. Основно својство на тажаленката е тоа што во неа се спротивставуваат светот на живите и светот на мртвите. Затоа, тажаленките се исполнети со силни контрасти меѓу светлината и темнината, белото и црното: овде тој контраст се постига со спротивставување на синтагмите свадбена песна - тажачка; одаја брачна - јама тесна.

Отсутен лик: интересно е што *Сердарот* му припаѓа на она семејство литературни дела во кои главниот лик е - отсутен. Тој е мртов, него го нема да дејствува ниту еднаш во текстот, но ние го "реконструираме" неговиот карактер според тоа што другите ликови го говорат за него. Во ова дело ликот на Кузман со свои сведоштва ("монолози") го осветлуваат: Албанецот, кој е сведок на бојот, Неда, која е мајка на Кузман, и подоцна неговата несреќна свршеница, Марија. Се разбира, податоци за главниот лик ни дава и гласот што раскажува, односно - нараторот на поемата. Таквите дела, во кои главниот лик "е отсутен", а за него сите расправаат, во принцип имаат силна драмска напнатост во себе. Затоа, за *Сердарот* често може да се прочита дека е поема со многу драмски елементи.

Гледна точка: под гледна точка во литературното дело се подразбира - со чии очи ни се предава некој настан. На пример, во *Сердарот*, ние смртта на Кузман ја гледаме со очите на Албанецот (од негова гледна точка), а веста за смртта на Кузман и реакцијата на таа вест ја гледаме најпрвин со очите на Неда (нејзина гледна точка), а потем и со очите на Марија (нејзина гледна точка). Според тоа, *Сердарот* им припаѓа на оној тип дела во кои еден ист начин се опишува од повеќе гледни точки, а тоа се во принцип дела во кои напнатоста и драматичноста се главни карактеристики.

Епилог: под епилог се подразбира состојба на настаните откако главните случувања во едно дело се завршени: тоа е ис-

ход, или конечен резултат од сè што се случило. Обично делата кои раскажуваат, односно прикажуваат настани (прозните и драмските дела) имаат: експозиција (увод); заплет (причина за конфликт меѓу ликовите); самиот конфликт (перипетии) и конечно - расплет (исход, епилог, смирување на напнатоста).

ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ (1875-1951)

Основачот на првиот македонски театар не можел ни да



претпостави дека неговата *Македонска крвава свадба* ќе биде најпопуларната и, веројатно, најмногу изведувана драмска претстава на Балканот. Од 1900-та, па до некаде 1928-та година, оваа пиеса има доживеано над 10.000 театарски изведби во Македонија, во Србија и во Бугарија. Оттогаш до денес оваа бројка е уште поголема, зашто *Свадбата* не престанува да побудува интересирање и во наши дни. На овој податок на нејзиниот автор можат да му позавидат не само балканските, туку и многу европски писатели.

Војдан Поп Георгиев, подоцна Чернодрински, за да го потсетува постојано на родниот крај (Црн Дрим), е роден на 2 јануари 1875 година (според стариот стил) во селото Селци, во близина на Дебар. Татко му бил свештеник, па веројатно поради тоа Војдан на момчешка доба две години поминал во прекрасниот манастир "Св. Јован Бигорски", каде што научил да чита и да пишува. По инцидентот со Арнаутите, кога мајка му Кита, со триножно столче му ја расцепила главата на еден од нив, семејството Георгиеви се преселило во Охрид. Таму учи први клас гимназија, потоа заминува во Солун, а пролетта 1890, сето семејство се сели во Бугарија. Се запишува во гимназија, но многу брзо ќе ги почувствува сигналите што ќе дојдат од "Младата македонска литературна дружина", "Лозарите" и ВМРО.

Во 1894 Чернодрински ги најавува своите книжевни и театарски афинитети и тоа во книжевниот кружок "Македонски заговор". Тогаш ги пишува и ги изведува драмските сцени - *Дрва-*

Војдан Чернодрински
во 1900 год.

рите, *Механата...* По едногодишното учителствување во битолското село Могила (1897/98) заминува на студии по право во Грац, Австрија, но продолжува во Берн, Швајцарија.

Во 1900-та се враќа во Софија и ги собира членовите на "Македонскиот заговор". Ова е годината на *Македонската крвава свадба*, која се изведува на 7 ноември 1900, предизвикувајќи восхит главно, меѓу македонската емиграција. Темелите на модерниот македонски театар Чернодрински ги поставува на 13 мај 1901 година, кога почнува да работи неговата театарска труппа "Скрб и утеха" која, освен *Свадбата* на својот репертоар ги има и неговите други пиеси - *Робот и агата*, *Од глаата си патиме* и *Зло за зло*. Со овие и со претстави од други автори, неговиот театар ја минува цела Бугарија, а во 1903 година оди и во Србија, во Белград. На трупата ѝ се придружува и Крсте П. Мисирков, чија книга *За македонските работи* штотуку е излезна, за да го засили македонското значење на претставите, наречувајќи ја трупата на Војдан **Македонски драмски театар**.

По гостувањето низ Србија, Чернодрински прави обид за гостувања низ Европа, па и во Америка. Обидот не му успева, па во наредните десетина години ја продолжува својата театарска, но и поширока општествена активност во Бугарија и во Македонија. Во 1909 година изведува претстави во Солун, Битола и Скопје. Има проблеми со полицијата.

Во Балканските и во Првата светска војна ја дели судбината на многу Македонци- мобилизиран е од бугарска армија и учествува во поделбата на својата татковина. Но, и во војска и во војните тој не престанува со театарот, подготвува и изведува разни претстави. Во триесеттите години ги пишува драмите - *Цар Пир*, *Слав Драгота*, *Духот на слободата*, *Бурите крај Варвара*, дополнувајќи го со нив својот богат опус. Умира во Софија.

"Македонска крвава свадба"

Македонска крвава свадба од Војдан Чернодрински е класика на македонската драмска литература. Претходно, македонскиот деветнаесетти век нема развиена драмска форма: ако се изземат драмските обиди на Јордан Хаџи-Константинов Џинот - едночинки, ако се из земе драматиката како квалитет на *Сердарот* (во смисла: напнатост, драмско очекување), тогаш навистина "Македонска крвава свадба" е првата македонска драма (види речник на поими) во вистинската смисла на зборот.

Не само што е напишана на македонски јазик (што предизвикало цензура на драмата од страна на бугарските власти, на самиот ден на премиерата, но за среќа, група вооружени Македонци од насобраната публика го обезбедиле изведувањето на претставата!), туку во тој текст можат да се препознаат како зрели сите карактеристики на жанрот драма.

Драмата *Македонска крвава свадба* е напишана во пет чинови. Во првиот чин се запознаваме со тешкиот аргатски живот на македонскиот човек под турското ропство. Во првиот чин, исто така, авторот ги воведува ликовите на двајцата млади и вљубени - овчарот Спасе и жетварката Цвета. Во првиот чин веќе доаѓа до првиот конфликт: на нивата доаѓа Осман-бег со своите вооружени слуги и ја грабнуваат Цвета, за да ја направат дел од харемот на бегот. Сè се случува некако брзо во првиот чин: во него се дадени и *епилогот* и *заплетот* (види речник на поими). Веројатно затоа, вториот чин се доживува како оддалечување од главниот тек на приказната; бидејќи сè брзо се случило (грабнувањето на Цвета, како и навестувањето дека таа има љубен кој сигурно ќе дојде во конфликт со Осман-бег, за да ја ослободи), Чернодрински сака да направи мала пауза (со што уште повеќе ќе ја потсили нашата напнатост), па продолжува да ни говори за зулумите и изживувањето на Турците врз неделната македонска раја. Имено, во тој чин еден Турчин доаѓа во куќата на дедото на Цвета, Кузман, и бара да го служи младата снаа на Кузмана.

Третиот чин, откако со претходниот се постигнал ефектот на покачување на напнатоста, претставува враќање на главниот конфликт на драмата. Дотогашниот протагонист, Осман-бег, откако ја остварил својата цел (грабнувањето), мисли дека работата е целосно завршена: влегува во одајата на својот сарај каде е сместена Цвета, и ѝ ветува големо богатство ако се потурчи и ја прими неговата вера. Цвета се противи на желбата на Осман-бег, и меѓу нив се развива конфликт. Цвета ја брани својата чест на тој начин што му врзува дури и шлаканица на Осман-бег. Така, драмата се претвора во изнаоѓање начини како Цвета да подлегне на молбите на Осман-бег: најпрвин една група потурчени Македонци се обидуваат да ја убедат Цвета да не му се противи на Осман-бега, но тоа не им успева. Потем на сцена стапува нов лик, оцата, кој со некакви опојни билки ќе треба да ја опије Цвета и од неа, пред сведоци, да изнуди признание! За тоа време, родителите на Цвета и родителите на Спасе се пожалиле кај турските власти на ова самоволие на Осман

бег. Доаѓа претрес во неговата куќа, но тој успешно ја крие Цвета.

Да сопремене малку на четвртиот чин, во кој веќе станува јасно дека противници на Осман-бег му се блиските на Цвета, самата Цвета, но, од тој миг и самиот Спасе. На некој начин, од тој миг во драмата, ние целосно го доживуваме ликот на Спасе како единствен можен спасител на Цвета. Цвета беше достоинствена и храбра, но нејзе ѝ се готви напивка што ќе ја опије; од тој миг во драмата ние сме сконцентрирани на Спасе, кој не жали ни сили, ни пари, ни свое лично достоинство (трпи понижувања и од Осман-бег и од турските власти), за да ја откупи својата љубена. Еве еден мал извадок од тој чин, во кој жестоко се критикува поткупливоста на власта, но се сенчи и љубовта на Спасе кон Цвета:

СЕКРЕТАРОТ: Има ли да чека некој надвор?

ЗАПТИЈАТА: Многу, баш катип ефенди!

СЕКРЕТАРОТ: Кој?

ЗАПТИЈАТА: Сè гаури.

СЕКРЕТАРОТ: Добар кар ќе има; дојдоа ли тие гаури што чинат давија за момичката што ја граби Осман Бег?

ЗАПТИЈАТА: Тука се.

СЕКРЕТАРОТ: А тој, овчарот?!

ЗАПТИЈАТА: Од сабајле чека...

СЕКРЕТАРОТ: Бргу да го викаш овде!

ЗАПТИЈАТА: Пеќи. *(Тргнува, но се враќа)* Ами... ефенди... денеска дали ќе капне нешто?

СЕКРЕТАРОТ: Елбете... кога има гаури давија да чинат, тогаш и алашвериш за нас има. Скуби, колку што можеш... без арен бакшиш ниеден каурин не пуштај, ни при мене, ни при Вали-Паша...

ЗАПТИЈАТА: *(Ниско прави темане и излегува)*

СЕКРЕТАРОТ: Скуби ги тие гаури дури се будали, дури не паднат... После некоја година кој знае што ќе излезе...

ЗАПТИЈАТА: Ефенди, Вали-Паша иде!

СЕКРЕТАРОТ: Иде!? Да не заборавам, момичката, Осман Бег и Селим-Оџа во друга одаја да ги пуштат.

(Се подотерува и се забрзува кон соседната соба)

(По пауза влегува и заптијата, а по него Спасе)

ЗАПТИЈАТА: Влези, влези бре гаур, што ги мериш стапките ко црвец!

СПАСЕ: Со опинци сум, ага, ќе го накалам ќилимот... *(Чекори претпазливо)*

ЗАПТИЈАТА: Ништо... ќе платиш за тоа...

СПАСЕ: Е, вистина плаќаме... али малу... арач, вергија, емљак, иџар, низамие, даваниње многу...

ЗАПТИЈАТА: Е, доста, доста... плати молчи. *(Протега рака)*

СПАСЕ: Што сакаш, ага?

ЗАПТИЈАТА: Не знаеш?! А, гиди, иманс'с! Вчера даде малу, денеска треба повеќе да дадеш...

СПАСЕ: Зар на секое идење треба да ти давам.

ЗАПТИЈАТА: На секое идење кал носиш овде со опинците... Ајде плати побргу...

СПАСЕ: Немам, ага...

ЗАПТИЈАТА: Е, ајде надвор тога! Не те пуштам ни при катипот, ни при валијата, ни при мезличот. Надвор!

СПАСЕ: Ама, ти ме викна!

ЗАПТИЈАТА: Сус!

СПАСЕ: *(Вадејќи од џебовите)*: На!

ЗАПТИЈАТА: Толку се дава, кога има давија за една крас-тава коза, а не за една убава ѓаурка... Дај уште, али излагај надвор!

СПАСЕ: *(Бркнува во џебот и му дава уште)*

ЗАПТИЈАТА: А, така... јас сега ќе се молам на Вали-паша да ја пушти момичката. Чекај овде, сега ќе дојде катипот на пашата. *(Излегува)*

Како што може да се забележи, во овој дијалог најпрвин разговараат секретарот и заптијата, а потем секретарот и Спасе, кој дошол да моли кај заптијата да му ја вратат грабнатата Цвета, која тој ја љуби. Дијалогот, ги отцртува ликовите (драмските лица): според она што го зборуваат, ние можеме да заклучиме какви се тие. На пример, од разговорот на секретарот и заптијата може да се заклучи дека тие се дел од една поткуплива власт, затоа што секретарот во една своја реплика најавува: “Добар ќар ќе има”, мислејќи на тоа дека Спасе ќе мора да му даде мито, за овој да донесе праведна пресуда. Исто така, и за заптијата дознаваме дека е поткуплив, затоа што тој, на заминување, го прашува секретарот: “Ами... ефенди... денеска дали ќе капне нешто?”, мислејќи на тоа дали од митото ќе му припадне еден дел и нему. Лакомоста, но и стравот на таа поткуплива власт дека нема вечно да владеат, се гледаат од репли-

ката на секретарот: “Скуби ги тие фаури дури се будали, пари да паднат... После некоја година кој знае што ќе излезе.”

Во овој чин се одвива малку нереалното и претерано дејство во драмата (многумина мислат дека токму тука “Македонска крвава свадба ја губи својата уверливост): Цвета, опиена, со целосно сменета свест од билките, пред своите и пред сведоци изјавува дека го сака Осман-бег и дека доброволно ќе се потурчи. Сепак, во последен момент таа се освестува и ја кажува вистината, така што драмата се расплетува: Цвета е ослободена од Османлиите и се враќа дома.

И токму кога ќе се помисли дека драмата ќе има среќен крај, доаѓа петтиот чин, кој е чин на трагичниот настан: Осман-бег, бесен на таквиот исход, прави повторно обид за грабнување на Цвета. Во овој чин ликот на Цвета ја доживува кулминацијата на својот хероизам: таа го убива во самоодбрана насилникот, но и самата е смртно застрелана. Така, драмата завршува со петтиот чин како трагедија - со негативен исход за лицата кои ни се омилини, и на чија страна сме сето време како гледачи или читатели, затоа што им е нанесена штета (неправда).

• Наместо заклучок •

Македонска крвава свадба е битова драма: таа сака да го покаже битот (суштината) на еден народ, нескротлив и нескршлив пред налетите на тиранијата. Ликот на Цвета е главната фигура на таа нескротливост, на достоинството и неизвалканата чест која нема цена. Битовоста на драмата се гледа и во многуте фолклорни карактеристики: на сцена се даваат информации за моралот, културата и обредите на македонскиот народ, неговите навики и сфаќања за честа, љубовта, доблестите. Драмата стилски се колеба меѓу реализам и романтизам. Најпрвин, реалистичноста на драмата доаѓа од тоа што таа е инспирирана од вистинит настан, за кој Чернодрински прочитал во некој весник. Второ, драмата има историска вистина како своја основа, оти постојат многу историски докази за зулумите што Турците ги вршеле врз македонската раја. Тоа особено важи за грабнувањето, кое е главниот мотив во драмата на Чернодрински.

Романтичарските особини на драмата се забележуваат на неколку точки: прво, тоа е црно-белото сликање на ликовите и нивната остра поделба на “добри” и “лоши”. Оваа типично романтичарска постапка ги прогласува сите Македонци за “добри”, и сите Османлии за лоши. Нема ниту еден праведен меѓу

Турците, што се разбира, значи оддалечување од стварноста и реализмот, затоа што искуството од животот не учи дека никогаш не постојат само лоши и само добри колективитети. Второ, романтизмот може да се насети и во сликањето на ликовите на Цвета и нејзиниот брат Дуко, кои далеку ги надминуваат сите други по својата нескршливост и храброст. Дуко е бунтовен и гладен за правда, како да е излезен од некој романтичарски роман; тој ги презира Османлиите онака како што Вертер на Гете го презираше општеството и неговите неправди. Цвета е идеализирана, и со самото тоа - романтичен лик: најсилната романтичарска црта доаѓа токму во оној миг кога Цвета се оствестува од дејството на опојните билки и се вика - *среќна случајност* (види: речник на поими). Невозможно е, имено, некој да се “отрезни” токму во оној миг кога е тоа најпотребно, пред да влезе признанието “во записникот” на Османлиите!

Се на се, и покрај тоа што се “колеба” меѓу романтизам (идеализација) и реализам (објективност) *Македонска крвава свадба* е првиот сериозно напишан драмски текст во македонската книжевност: со почитување на драмските правила, со јасно исцртани ликови, со убедлив дијалог, со силен конфликт меѓу ликовите и со голема порака - пораката за величината на честа и за одбраната на националното и личното достоинство пред налетите на тиранијата.

Речник на поими

Драма: што е драма? Во секојдневниот живот, поимот “драма” означува некој настан со многу пресврти, односно настан кој предизвикува напнатост кај оној кој го следи. Многу често, при следењето на некој возбудлив натпревар, спортските коментатори велат дека на стадионот се случува “вистинска драма”. Притоа, тие мислат на честите пресврти во резултатот, но и на и на напнатоста која доаѓа од неизвесноста: кој ќе победи? Во литературата под “драма” подразбираме нешто слично: тоа е дело во кое се даваат настани кои предизвикуваат напнатост, возбуда од можните пресврти и неизвесност. Трите клучни зборови кои го дефинираат ефектот на драматичното, според тоа, се: - напнатост (тензија); пресврт; неизвесност. Но, за разлика од животот, поимот “драма” во литературата означува еден од трите книжевни (литературни) родови. Да се потсетиме: литературните дела можат да бидат епски, лирски и драмски. За епиката најважно беше тоа што се *раскажуваат настани*; за лириката беше најважно

тоа што се *искажуваат чувства*; за драмата е најважно што се *покажуваат* настани. Тоа значи дека во една драма, за разлика од еден расказ, настаните не се *раскажуваат*, туку се покажуваат, речиси како во некој ТВ пренос “во живо”. Имено, тие настани што се запишани во драмскиот текст се прикажуваат (се покажуваат) на сцената на театарот, со помош на живи тела (актери, аристи), кои разговараат меѓу себе. Според тоа, дијалогот е основно својство на драмата. Тој со право може да им се придружи како четврто својство на претходните три карактеристики: напнатоста, пресвртот и неизвесноста.

Епилог, заплет: суштината на драмата е да дојде до конфликт меѓу ликовите, односно да се појави некој проблем кој ќе се замрсува, и кој на крајот, сепак ќе се реши - или поволно или неповолно (несреќно) за главниот лик. Од тие причини, на почетокот од драмата (тоа е, теоретски гледано отприлика првата третина од драмата), се воведуваат сите ликови, со што ги запознаваме нивните намери, цели и карактерни особини. Тука се навестува проблемот, односно конфликтот меѓу нив. Во втората третина, конфликтот е веќе сосема јасно изразен: јасно се гледа кој лик сака нешто, а кој му попречува, и ретко се воведуваат нови ликови, освен ако не се целосно споредни и нужни за дејството. Во третата третина, проблемот се расплетува, односно конфликтот се решава - поволно или неповолно за ликот кој се стремел кон некоја цел. Првата третина се вика **пролог** (воведување на ликовите и првично запознавање со нивните намери и особини); втората третина се вика **заплет со перипетии** (компликации на судирот, односно конфликтот меѓу ликовите), а третата се вика **епилог** или **расплет** (резултат, исход од судирот).

Среќна случајност: романтичарите многу ја сакаат *среќната случајност* како постапка во своите дела. Таа среќна случајност уште ја викаме и среќна коинциденција (среќно совпаѓање). На пример, во сите романтичарски дела се случува, на пример, кога некој е вљубен во некого, да го сретне тогаш кога му е најмногу потребен! Во стварноста и во реализмот работите не стојат така. Никогаш не се случува да ви се случи она што во тој момент баш сакате да ви се случи!

РЕАЛИЗАМ

Дефиниција: поим кој, како и сите други поими во науката за литературата нема едно, туку повеќе значења. Поимот доаѓа од латинскиот збор *realis*, што значи: стварен, вистинит, предметен. Сепак, најчестото значење на зборот е: литературно движење (правец) кое се јавува некаде во втората третина на деветнаесеттиот век и почнува да се распаѓа некаде кон крајот на тој век, иако основните принципи на реализмот ќе останат активни и натаму, низ целиот дваесетти век, особено во триесеттите години, кога реализмот ќе заживее одново, низ формата на таканаречениот *социјалистички реализам*.

УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО И СТВАРНОСТА

• Романтизмот и реализмот •

Прашањето за односот на уметничкото дело кон стварноста е прашање старо колку и уметноста. Уште во филозофијата на Старите Грци се поставува прашањето за тоа како едно дело може да се однесува кон стварноста што не опкружува, и главно се зазема становиште дека делата можат или “верно” да ја прикажуваат стварноста, или да ја “изобличуваат”, односно да “интервенираат” во неа деформирајќи ја. За првото гледиште се смета дека е “реалистичко” или “*миметичко* (види речник на поими)”, а второто се смета за “пристрасно”. Најдобро е ако како пример за овие две гледишта се земат реализмот во литературата од деветнаесеттиот век (кој се развиваше под мотото “да ја прикажеме стварноста онаква каква што таа навистина е”) и романтизмот, кој му претходеше на реализмот и очигледно беше “пристрасно”, или “страсно” набљудување на стварноста, со чести претерувања, неумерености и необјективности.

Второто важно прашање кое со појавата на реализмот почнува да се поставува и меѓу самите реалисти е: ако реалистот треба “верно да ја прикаже стварноста”, тогаш - што се подразбира под “стварност”? И дали стварноста е секогаш едно исто, и дали она што за мене е стварност е стварност и за мојот

ближен? На ова прашање се покажа дека реализмот воопшто не е едноставно и “усогласено” уметничко движење, оти она што Оноре де Балзак во Франција го сметаше за стварност, или она што Толстој го сметаше за стварност, не мора да биде стварност и за еден Емил Зола или еден Достоевски. За Балзак стварност беа економските односи во општеството, но никогаш да речеме, приватниот живот на ликовите, нивните филозофски, религиозни мисли или страшни душевни маки и сомнежи (како што е кај Достоевски, на пример). Достоевски ни покажа една друга стварност (внатрешната стварност на ликот, неговите мисли и сомнежи, чувства и треперења), додека Балзак пред сè ни ја покажа надворешната стварност, стварноста на општеството, неговата суровост (богати-сиромашни, бедни-повластени). Од тие причини, еден познат познавач на Балзак духовито вели дека Балзак не ја познава стварноста на спалната соба на неговите ликови (алудирајќи дека кај него нема доволно љубовни сцени). Дури и кога ќе смести некое дејствие во спалната соба, кај него ликовите дискутираат за пари и економски прашања: на пример, во спалната соба лежи на умирање главата на семејството, а наследниците разговараат за прашањата околу наследството!

Емил Зола пак, сметаше дека стварноста која треба верно да се опише е најдолниот слој на општеството, неговиот талог: сиромаштијата, париските проститутки кои се принудени да бидат проститутки за да ги прехранат своите деца, алкохоличарите разочарани од општеството, лудите и болните! За разлика од него, Толстој го интересираше една друга стварност: стварноста на угледните и високи руски општествени кругови, но и стварноста на војната и мирот (во неговите епохални романи *Ана Каренина* и *Војна и мир*). За Гогољ пак, стварноста беше оној ситен слој на руската чиновничка бирократија, како во неговиот расказ “Шинела”. Така, сите овие примери покажаа дека реализмот, благодарейќи му на фактот дека стварноста не е “едностран”, туку повеќеслоен поим, не може да се подведе под едно име, и дека неговото богатство како движење и се состоеше токму во можноста секој од реалистите да си “определи” своја стварност! Проблемот, се разбира не беше во тоа кој писател кој слој од стварноста ќе го избере за опишување, туку дали ќе го опише - верно и “објективно”!

Реализмот како движење се јавува во шеесеттите години на деветнаесеттиот век (иако прашањето за “реалистичното”, рековме, е од најстар датум!), откако романтизмот ги има веќе создадено своите најголеми дела. Реализмот на деветнаесет-

тиот век сметаше дека романтичарските претерувања во сликањето на реалноста го доживеале својот врв и дека редно е уметничкото литературно дело да се врати кон “вистината”. Всушност, реализмот во една поширока смисла значи враќање кон гледиштата на колективот и заедницата, исто како што романтизмот значеше отфрлање на тие гледишта и прифаќање на индивидуалните ставови, на филозофијата на поединецот и неговото доживување на светот.

Најчестиот поим кој се користи за да се објасни - што е тоа реализам, како што рековме е - *објективност*. Реалистите сакаа “објективно” да ја прикажат стварноста, за разлика од романтичарите кои таа стварност ја доживуваа “субјективно”. Односно, романтичарите го доживуваа светот “емоционално”, а реалистите се обидуваа да го сторат тоа “рационално” (види речник на поими). Од каде такви промени во уметничките сфаќања на уметниците во деветнаесеттиот век?

НАДВОРЕШНИ ПРИЧИНИ ЗА ПОЈАВАТА НА РЕАЛИЗМОТ

• Наука и технологија •

Деветнаесеттиот век, особено неговата половина е време на силен развој на природните науки, кои кај луѓето ја вратија вербата дека човек, со помошта на својот разум и логиката може објективно да го сознае светот, да го завладее и да го направи подобар. Тоа е век на големи научни и технолошки откритија, кои на човекот му ја вратија вербата во неговите способности. Тоа е векот во кој започна да се открива тајната на електричната струја, се откри парната машина, што овозможи појава на железницата и парните бродови. Одеднаш, човекот се најде зашеметен од своите умствени способности и од моќта да ја покорува природата. Одеднаш, тој стана господар на далечините: со помош на железницата и парните бродови тој за многу кратко време го претвори светот во “село”, односно можеше да патува до растојанија кои беа незамисливи пред тоа. Од еден град во друг се стигнување како од село до село! Во истото време, Чарлс Дарвин, повторно со помош на науката, покажа дека човековото суштество не е производ на Бога кој “го направил од кал и му вдахнал душа” (како во Светото Писмо и народните приказни на нашиот Марко Цепенков), туку дека е производ на долготрајна еволуција, низ која со внимателно одбирање на најспособните животински видови самата природа решила да му даде шанса на човековото суштество како на најумно и

најспособно. Тоа е век во кој се откриваат и фотографијата и телеграфијата: одеднаш, сите тие научни откритија влијаат врз свеста дека разумот е најважното оружје на човековото суштество. Науката станува еден вид нова “религија”, а разумот - единствен Бог на таа “религија”.

Сега станува јасно зошто реалистите толку многу го сакале поимот “објективност”: затоа што без објективност нема наука. Основната одлика на секоја наука е нејзината објективност. Кога еден научник во лабораторија испитува некоја нова супстанција, кога во епруветата меша една супстанција со друга, резултатот од тој експеримент воопшто не зависи од неговото моментално расположение, од неговите страсти. Резултатот ќе биде секогаш ист (без разлика колку пати ќе се повтори и без разлика кој научник го изведува) и според тоа, објективен, и задача на научникот е објективно да го опише она што се случило во неговата епрувета. Така и реалистите (кои многу ја сакаа оваа споредба со лабораторијата и хемичарот, особено Емил Зола!) треба да ја наљудуваат реалноста бестрасно и објективно, и така и да ја опишат.

Во таква општа научна и филозофска клима се создаваше првиот литературен реализам, под знакот на објективното, рационалното и “вистинитото”. Може, дури да се каже дека реализмот, од тие причини многумина го нарекуваат “литературна наука” меѓу другите литературни правци. Како никогаш порано идеалот на објективното загосподари со литературните дела.

• Политичко-економски потреси •

Освен овие, филозофски и научни околности, деветнаесеттиот век донесе и општествено-историски и политички промени кои сериозно влијаеја врз појавата на реализмот како литературно и уметничко движење. Да се потсетиме: Француската буржоаска револуција од 1789 година силно влијаеше врз раѓањето на романтичарскиот бунт (кој подоцна помина во песимизам), односно врз раѓањето на свеста дека човек не треба да им робува на клишеата и на претставите според кои светот е непроменлив и вечно уреден. Со подоцнежниот развој на настаните младата буржоазија успеа да ги укине стегите на феудалниот поредок и да вети создавање на еден поправеден свет, свет без експлоатација и ропство, свет без “господари и робови”.

Меѓутоа, буржоазијата, откако ќе дојде на светската класна сцена, многу бргу ќе ги заборава своите ветувања за ед-

накви права и слободи на сите луѓе. Наместо да се намали експлоатацијата, таа уште повеќе ќе се засили, сега помогната и со новите технолошки откритија. За разлика од еден феудалец (кој исто така ги експлоатирал своите кметови), еден буржуј ја имал на располагање и железницата, но и парниот брод, па можел да го зголеми не само обемот, туку и местото на експлоатацијата. Буржујот, потпомогнат од новите чуда на техниката се шири во просторна смисла, за разлика од феудалецот, па експлоатира и на поголем простор, но и за покусо време! Сето тоа доведува до тоа деветнаесеттиот век да биде век на најсилни класни противречности: од една страна крајно богатата буржоазија, а од друга - целосно осиромашеното работништво и веќе целосно пропаднатото селанство. Во таков неправеден, суров свет на првобитна акумулација на капиталот (раслојување на богати од сиромашни), се јавуваат и првите работнички движења. Работниците почнуваат да развиваат свест за сопствената понижена и угнетена позиција, така што се јавуваат и првите социјалистички и комунистички програми за борба против угнетувањето. На таквите работнички бунтови им се приклучиле и оние делови од буржоазијата кои не успеале да станат "крупна" буржоазија и биле незадоволни од својата положба во општеството. Воопшто, деветнаесеттиот век е век на најдлабоки класни противречности и несогласувања.

Во такви услови, во февруари 1848 година пламнува Француската февруарска револуција, која се борела за републикански принципи и еднаквост на сите граѓани, а предизвикала, како искра, цела низа револуции во Европа: Германија, Унгарија, Австрија. Иако уште неколкупати француските работници го креваат својот глас, тие нема да успеат да ја симнат буржоазијата од класната сцена на деветнаесеттиот век. Тоа било така затоа што пролетеријатот (крајно осиромашената работничка класа) бил разединет, и што немал своја единствена програма за дејствување. Таа програма светскиот пролетеријат ќе ја добие тому во 1848 година, кога германските филозофи Карл Маркс и Фридрих Енгелс ќе го објават во Лондон *Комунистичкиот манифест*, во кој главното мото е: "Пролетери од сите земји - обединете се!". Тие ги покажале основните закони на развој на општествата, укажале на начините на експлоатацијата на работникот (особено Карл Маркс во својот *Капитал*) и на главните насоки по кои треба да се одвива револуционерната борба за конечно ослободување на светот од најсрамното и најпонижувачкото нешто: ропството, "паразитството" и експлоатацијата од човек на човек. Како што е познато, резултатите од ова

светско обединување и освестување на работничката класа ќе дојдат многу бргу: во 1871 година париските работници ја создале Париската комуна, која, иако не траела долго, навестила расплет на овие општествени противречности во текот на раниот дваесетти век (на пример, Октомвриската револуција во Русија).

Како и да е, за литературните проучувачи сите овие податоци се важни затоа што покажуваат зошто реализмот, за разлика од романтизмот беше замислен како *литература за колективот*, а не како литература за поединецот (индивидуалецот). Реалистите не можеле да останат незаинтересирани за тие крупни општествени промени и политички ломови низ кои минувало целото општество. Токму затоа, во центарот на нивните интересирања, особено на нивните романи влегува општеството. Реалистите ги интересира градбата на општествата, зошто тие се нехумани, зошто доаѓа до експлоатација и отуѓеност. Нив ги интересира и поединецот, но само како дел од општеството. Нив ги интересира зошто и под кои општествени услови пропаѓа поединецот, па некој станува крадец, друг лихвар, трет убиец (како кај Достоевски), но исто така, зошто некој успева и во такви услови да ги избегне страдањата? Реализмот, всушност реши да не гледа на поединецот изолирано (како да си е тој самиот себеси доволен свет), како што тоа го правела романтичарите, туку да го гледа како суштество условено од општествените односи. Во таа смисла, романите на Балзак се сметаат за вистински “научни студии” кои ги опишуваат и објаснуваат економските и други односи во општествата. За тоа сведочат зборовите на еден Енгелс кој уживал да ги чита романите на Балзак и кој има речено дека од неговите романи научил многу повеќе за економијата одошто од учебниците и научните трудови посветени на економските прашања и експлоатацијата!

• Наместо заклучок: жанровите на реализмот •

Реализмот беше уметност на стварноста: таа реченица, колку и да е проблематична (поради тоа што поимот “стварност” е повеќеслоен поим) сепак најверно ја прикажува суштината на реализмот како движење. Во центарот на реалистичкиот интерес е општеството; или, поточно кажано, во центарот на реалистичкиот интерес стои поединецот, но поврзан со тајните и невидливи стеги на општествените односи. Романтизмот го толкуваше човекот горе-долу како самостојно суштество кое не

сака да знае за тоа дека човекот и неговиот карактер зависат од општествените односи. Романтизмот, од тие причини, беше свртен кон природата; реализмот е загледан во општеството. Се разбира дека и во двете движења човекот е во фокусот (инаку тоа воопшто не би била уметност, ниту пак би можело да се говори за ликови во делата), но на сосема различни начини.

Од тие глобални разлики меѓу реализмот и романтизмот, се изведуваат и другите: на пример, поради тоа што романтизмот многу повеќе беше уметност на чувствата и страстите (кои по природа се краткотрајни), тој се изразуваше главно низ куси книжевни форми: кратка, лирска песна, краток роман (како што беше *Вертер* на Гете) и евентаулно, низ лирско-епски форми во кои “соработуваа” поезијата и прозата (поемата *Сердарот* на Прличев или романот во стихови *Евгениј Онегин* на Пушкин). Реализмот пак, од друга страна, бидејќи инсистираше на *детален опис* (види речник на поими) и на ликовите, и на местата каде се одвива дејството, се изразуваше низ поголеми, “епски” форми: големи и долги романи (како што се *Црвено и црно* на Стендал, *Госпоѓа Бовари* на Флобер, сите романи на Балзак, романите на Толстој и Достоевски), поголеми раскази (како што е “Смртта на Иван Илич” од Л.Н.Толстој) или драми. Тоа е и разбирливо: не може да се смести поголемо количество информации во мали форми, како што не е возможно едно буре течност да се смести во мала чаша. Формата мора да ѝ одговара на содржината, и тоа е особено точно за широкиот, епски поглед на реалистите. Нивните дела личат на големи сликарски платна со многу настани, со многу композиции, додека романтичарските, главно “лирски” форми наликуваат на минијатури земени од животот. А подобри форми од романот и подолгиот расказ за таков широк, епски поглед на “стварноста” - во литературната уметност не постојат.

Речник на поими

Мимезис: поим под кој Старите Грци, особено филозофот Аристотел и неговите следбеници подразбирале верно и точно имитирање на стварноста во уметничките дела.

Рационално, наспроти емотивно: се разбира, работите ниту во животот ниту во уметноста не треба да се гледаат само “црно-бело”. Затоа, не може да се каже дека романтизмот на еден Гете целосно ја исклучувал “рационалноста”, оти во тој

случај не би бил воопшто разбирлив како уметничко дело, исто како што за делата на еден Балзак или Толстој (најважните реалисти) не може да се каже дека целосно се ослободиле од емоциите на нивните ликови, затоа што тогаш тие нивни ликови ние не би ги доживувале воопшто како луѓе, туку како еден вид “суштества” од хартија, без крв и душа. Овие разлики меѓу романтизмот и реализмот, се разбира се само условни; може да се каже дека ние на сила ги истакнуваме, за да можеме да ги сфатиме поимите “реализам” и “романтизам”, а дека всушност тие две нешта, рационалното и емотивното само во различни степени се јавуваат во романтичарските и реалистичките дела. Станува збор за доминација на емотивниот принцип пред рационалниот во романтизмот, и обратно: за доминација на рационалното пред емотивното во реализмот.

Детаљ, детален опис: деталот се смета за основа на реалистичката уметност. Доволно е да се спореди еден реалистички лик со еден романтичарски, за да се види дека кај Толстој, на пример, ликовите се како “нацртани”, портретирани до најмала подробност, од изгледот на лицето до бојата и кројот на алиштата! Романтичарските ликови не се толку детално портретирани; тие се повеќе *скици*, додека реалистичните се *портрети*, кажано со јазикот на ликовната уметност.

ОНОРЕ ДЕ БАЛЗАК (Honoré de Balzac, 1799-1850)

По педесет и една година живот, колку што живеел, и по 20-те години творештво, Оноре де Блазак зад себе остава речиси 20.000 испишани и потпишани страници - обем којшто малкумина во светската историја на литературата го постигнале. Во неговата личност се соединети голем талент, ретка енергија, нереални амбиции, а во неговиот практичен живот - постојани долгови. Неорганизиран, неумерен, без вкус и без мерка ќе собира околу себе облека, љубовници и сомнителни пријатели. Овој генијален писател "со лош стил", кој во 20-тата година од својот живот самиот ќе ја додаде титулата "де", ќе умре во Париз од премногу работа, по премногуге кафиња и непроспиени ноќи, набрзо по жендибата со долгогодишната пријателка од Полска, г-ѓа Ханска, богата наследничка.



Оноре де Балзак

Балзак е меѓу првите професионални писатели во Франција. Откако ги прекинува студиите по право, за да остане во Париз одлучува да се издржува со пишување. За многу весници пишува романи во продолженија наменети за широката публика, но не ги потпишува со вистинското име, свесен за нивните мали книжевни вредности.

Уште во текот на животот наречен "секретар на современото општество", Балзак многу брзо открил дека парите се основа на се: на љубовта, успехот, моќта, славата - се се продава и се се купува со пари. Во првата половина на 19 век, во времето на првобитната акумулација, во периодот на првата фаза на капиталистичкото стопанство, во децениите на смената на класите, убедувањето на Балзак е сосем точно. Всушност, тоа произлегува од стварноста во која писателот е длабоко проникнат - а таа е сурова, материјалистичка, во неа опстанува само оној кој има пари. Неговите политички убедувања биле блиски до феудалните велесопственици, ја почитувал аристократијата поради нејзиниот однос кон културната традиции, но во практиката не можел да не ги забележи новите форми на стопанисување, брзото богатење на одредена група, експлоатацијата, излегувањето на сцената на лихварите, зеленашите, банкарите, суровите индустријалци. Како вистински хирург Балзак го сецира ткивото на општеството во кое живее, ги изнесува сите

негови противречности и револуции кои, речиси ги предвидува. Па така, во бројните романи на Балзак ќе бидат опфатени следните теми: неповратното пропаѓање на феудалното стопанство, растурање на националните вредности стекнати во текот на Наполеоновото царство, намалување на револуционерните граѓански и републикански идеали, агресивноста на капиталистичкиот систем кој целосно ќе го деградира граѓанскиот хуманизам. Балзак во своето огромно дело ги отсликува сложените процеси на француското општество од првите форми на граѓанската класа, т.е. од почетокот на судирот помеѓу феудалците и апсолутистичката монархија, преку револуцијата, војните на Наполеон, Реставрацијата, до јунската монархија. Ниту една класа не е испуштена од живото перо на Балзак: благородништвото кое сосем пропаѓа, крупната буржоазија која бескрупулозно се богати и ги зазема најважните позиции, средната и ситната буржоазија, веќе споменатите банкири и лихвари, селаните стиснати меѓу претходните господари и селскиот капитал кој се побрзо се формира. Но, галеријата ликови се дополнува и со трговците, свештениците, лекарите, адвокатите, новинарите, чиновниците, потоа со весниците, бирократијата, обичните луѓе стиснати во менгемето на новите случувања. Речено е - Балзак не е естет, тој е социолог, економист, филозоф, најзадлабочениот аналитичар на своето време. Борбата за опстанок во општеството е еднаква на борбата за опстанок во природата, во борбата за живот сите средства се дозволени.

Грандиозното дело, Балзак почнал рано да го осмислува, речиси на почетокот на својата јавна писателска кариера, но под заедничкиот наслов *Човечка комедија* го подредува во времето од 1840-1842 година. Тоа требало да биде заедничкиот наслов на сите негови, безмалку 100 романи, поделени во три групи: *Студии за општествениот живот*, *Филозофски студии* и *Аналитички студии*.

Во првите студии најзначајни се романите: *Чичко Горио* (1834), во кое Балзак ги најавува своите типични херои - Растињак и Вотрен кој ќе ја изговори реченицата која потоа многу писатели, читатели и критичари ќе ја цитираат - "Светот е збир на магариња и крадци", потоа *Евгение Гранде* (1833), *Загубени илузии* (1837-43), *Сјајот и бедата на куртизаните*, *Роднината Бети* и др.

Во *Филозофските студии* најзначајни се романите - *Шагринска кожа* (1831), *Барање на апсолутното* (1834), додека *Аналитичките студии* имаат само едно дело - *Физиологија на женидбата* (1829).

Реализмот на Балзак не е просто копирање на животот, туку негов израз, или "концентриран живот", како што зборувал самиот. Неговото дело е книжевен документ, заедно со Стендал тој е творец на класичниот роман.

"Чичко Горио"

Замислениот огромен проект на Балзак, под заеднички наслов *Човечка комедија*, иако незавршен поради прераната смрт на основоположникот на реализмот како правец, и ден-денес се смета за вистински книжевен споменик на реалистичната уметност, особено со неговите најпопуларни и најчитани романи: *Евгенија Гранде* (1833), *Барање на апсолутното* (1834), *Чичко Горио* (1837), *Загубени илузии* и многу други.

Како што веќе истакнавме, основоположникот на реализмот, Балзак, си постави задача да го секцира и проучи општеството до најситна подробност и да ја даде анатомијата на неговиот морал. Балзаковата цел ја наоѓаме дефинирана во неговиот предговор кон замислениот проект *Човечката комедија*, од 1842 година, каде самиот Балзак пишува: "Јас се зафатив да ја напишам историјата на целото општество". Според тоа, не треба да се потцени фактот дека романите на Балзак се вистински студии на општествените односи и на начините на кои тие односи произведуваат ликови - претставници на определени општествени слоеви и особини. Тоа е таканареченото *начело на типизацијата* (види речник на поими), без кое нема реализам, а кое Балзак, како основоположник не само на францускиот, туку и на светскиот реализам посебно, го има разработено и доведено до совршенство во своите дела.

Во романот *Чичко Горио*, Балзак има создадено повеќе типови: тип на неблагодарни, разгалени и лицемерни ќерки - кокетки (ќерките на Чичко Горио, Анастазија и Делфина), типот на злосторник, робијаш (Вотрен или Жан-Колен), типот на младиот и неискусен човек Растињак и слично. За почеток, да видиме како типот на злосторникот гледа на она општество за кое Балзак имал намера да пружи објективна и непристрасна студија. Еве што му вели тој на младиот и неискусен, наивен Растињак, на едно место во романот; еве што е според Балзак типичното во животната филозофија на секој злосторник и престапник:

"Брзото збогатување е проблем што во моментот сакаат да го решат педесет илјади млади луѓе кои се наоѓаат во ваша-



Чичко Горио,
главниот лик од
истоимениот роман

та положба... Знаете ли како луѓето си отвораат овдека пат? Со силата на генијот или со расипаност. Во таа маса луѓе човек треба да влезе како топовско ѓуле или да се мушне како чума. Чесноста не вреди ништо... Расипаноста владее, талентот е редок. Расипаноста е оружје на осредноста чие сечило ќе го ситите насекаде... Во Париз чесен човек е оној кој молчи и граба сè за себе. Таков е животот. Не е поубав од кујната, смрди како неа, и ако човек сака убаво да се накрка, мора да си ги извалка рацете; но потоа треба да знае да си ги измие: во тоа е сиот морал на нашето време.”

Во онаа куса реченица “Чесноста не вреди ништо” ја наоѓаме суштината на типот злосторник, во делото на Балзак претставен преку ликот на Вотрен. И не само тоа: тој лик ни ги дава и суштинските, типични опсесии на Балзак: Балзак како тема го интересираат пред сè парите и нивното влијание врз расчовечувањето на луѓето, нивното отуѓување, нивната морална пропаст. Затоа, не попусто е речено дека “главниот лик” (настрана од “живите” ликови) во сите дела на Балзак се - парите, кои во морално расипаните општества стануваат единствена мера за вредноста на луѓето, но и главно средство на нивното претворање во зверови, морални монструми и бедници. Во сите свои романи Балзак покажува колку е неправедно тоа луѓето да се ценат според парите, а не според нивните способности, особено затоа што парите можат да бидат заработени и на крајно нечесен начин. На лицето од парите не пишува дали се заработени со злостор или со чесен труд! И, како по правило, во неговите романи се јавуваат ликови кои заработуваат пари со измами, злостори и зделки.

Сите овие прашања, и уште многу други Балзак ги поставува во своето дело *Чичко Горио*. Сепак, во центарот на романот е приказната за двете неблагодарни ќерки, за кои нивниот татко, Чичко Горио дал сè по смртта на нивната мајка, ги разгалил и со тоа ги претворил во морални монструми. Дури и покрај тоа што сиот свој живот им го посветил ним, и покрај тоа што и самиот, за да ги подигне бил принуден да прави нечесни зделки како фабрикант на тестенини, и покрај тоа што сторил сè тие високо да се искачат на скалата на општествените вредности (едната, благодареејќи на Горио се мажи и станува грофица, а другата бароница), тие го оставаат целосно сам со неговата старост, и тој последните денови од својот живот ги минува во пансионот на госпоѓата Вокер, оставен сам на себе и на својата старост! Така, Балзак не се откажува од својата омилена тема: дека љубовта, колку и да изгледа тоа парадоксално и невести-



Госпоѓа Вокер,
сопственичка на
пансионот

нито, ги принудува луѓето дури и на пороци и престапи: Чичко Горио е подготвен дури и да згреши во морална смисла, само за да им удоволи на своите деца. Така, тој дури станува и подвудаџија, односно, по нивна желба им наоѓа љубовници, само затоа што тие тоа го бараат, а како типови на богати кокетки, знаат дека вистинската кокетка во француското општество од тоа време не може без љубовник! Освен тоа, тој се однесува кон своите ќерки со една речиси болна психолошка зависност: тој е опседнат од нив и од нивната среќа. Бидејќи знае дека Делфина не е среќна во бракот со баронот Нисенжан, тој дури ќе си дозволи таква морална нискост да “и купи” на Делфина малку љубов и среќа, и тоа од младиот и за слава желен Растињак! Ќе му предложи на Растињак да стане љубовник на Делфина, ќе им закупи стан во кој тие тајно ќе се среќаваат, ќе ги организира нивните средби! Така, љубовта станува стока, со точно определена цена; таа станува предмет на трговија, но тоа Чичко Горио не го гледа. Еве со кои зборови Чичко Горио ја покажува својата целосна гнилост како човечко суштество, својата целосно погрешна верба дека тој е одговорен за среќата на своите ќерки, и дека таа среќа има своја цена во жолтици: “Таа е толку несреќна што не ги познава задоволствата на овој свет... Вие ќе ја направите среќна, ветете ми! Вечерва ќе одите кај неа, нели?”

Главниот проблем на Чичко Горио е тоа што тој, како човечко суштество желно да дава, но и да прима љубов, мисли дека љубовта може да се купи со пари. И тука се гледа големијата на Балзак како писател: тој секогаш ни дава како пораки од своите романи универзални вистини, нешта што не се непознати (на пример, идеите на *Чичко Горио* можат да се сведат на две поговорки, односно две познати мисли: “Љубовта со пари не се купува” и “Парите се отепувачка”), но тоа го прави на специфичен начин, со детално опишани ликови и детализирани животни судбини кои им ги припишува на своите ликови.

Така, оној кој морално се расчовечи (Чичко Горио) за да ја искаже својата љубов кон двете бездушни ќерки, на крајот од животот ќе остане сам во смрдливиот пансион на г-ѓа Вокер. Тој пансион, се разбира, не е само обичен пансион, туку *слика (метафора)* (види речник на поими) на состојбите во целото француско општество. Пансионот е француското општество “во мало”, еден вид макета на односите во општеството.

Наспроти приказната за напуштениот и инстинктивно приврзан татко и неблагодарните ќерки-кокетки, стојат уште неколку ликови, сите со свои потресни животни судбини и траге-

дии во суровото и морално расипано општество. Еден од нив е Ежен де Растињак, единствениот лик кој не е морално изопачен до таа мера за да не може да направи добро дело: само тој ќе го испрати Чичко Горио до неговиот вечен дом, ќе пророни искрени солзи по старецот за кој сите во пансионот мислат дека е некој стар перверзник оти никој не верува дека тие две кокетки, дами од високото општество можат да му бидат ќерки на бедникот. Растињак е исто така, типичен лик: тоа е лик на типичен талентиран младич од провинцијата кој дошол во градот да направи кариера. Неговото пристојно срце е чесно и тој е целосно наивен и неискусен кога влегува во “арамиското гнездо” на велеградот и на француското општество. Тој сака со чесни студии по право и со чесна кариера да најде среќа во животот, но набргу, кога ќе почне да се движи по салоните на париските високи кругови, ќе ги изгуби своите илузии за светот како чесно и праведно место и ќе почне да ја споделува онаа мисла на Вотрен од почетокот на овој текст: чесноста не се исплатува, таа е ништо. Постојат побрзи патишта за “успех” во општеството, но цената е човек да си ја продаде својата душа на ѓаволот, кој кај Балзак се вика - пари. Така, и гневниот и разочаран од општеството Растињак ќе го прифати љубовниот повик на богатата госпоѓа Нисенжен (всушност Делфина, ќерката на чичко Горио), па љубовта ќе ја злоупотреби како “влезница” за високото општество. Но, тој е еден од ретките ликови на Балзак (покрај Вотрен, се разбира), кој е свесен за тоа свое “шверцување” во општеството (доказ за тоа се неговите солзи врз мртвиот Горио) и тоа го прави затоа што е притеснет до ѕид, затоа што нема друг избор: тој мора да биде нечесен, за да преживее. Толку е сурово општеството!

Ликот на Растињак е интересен затоа што тоа е лик кој не е постојан од почетокот до крајот на романот. Тоа е лик во развој, односно “типизиран лик во движење”: тој изодува врвица од млад и наивен, чесен провинцијалец, до човек кој се приспособил кон “гадостите” на општеството (види речник на поими - реализам / класицизам). Токму поради овој лик, на едно место Балзак ќе запише дека човекот е таков каков што ќе го направи општеството!

И третиот лик, Вотрен (вистинско име: Жан Колен), кој е избеган од затвор и кого го гони полицијата, негува презир кон општеството, оти тоа е виновно за неговата зла судбина. Со овој лик Балзак ја воведува и третата тема во своето дело: ако со чичко Горио ја внесе темата на “погрешната љубов” на таткото кон ќерките; ако со Растињак ја внесе темата на губење на

илузиите и чесноста под влијание на парите, со овој лик Балзак ја внесува темата на злосторот и криминалецот: што е тоа што го прави криминалецот криминалец? Вотрен, иако е лик на злосторник, е умен аналитичар на општеството (многупати од неговата уста ги слушаме мудрите анализи на Балзак за општеството): тој е оној кој на Растињак “му ги отвора очите” и му вели дека чесноста не се исплатува меѓу глутница расипани арамии што се вика општество. Тој лик, Вотрен, има нешто дури и романтичарско во себе, особено неговата дрскост и презирот што ги чувствува кон општеството. Кога ќе биде уапсен од полицијата, тој во лице дрско ќе му плукне на тоа морално расипано општество, признавајќи сè, дури и гордеејќи се со своите злодела, како да сака да каже дека тој е почесен од оние кои само навидум го претставуваат законот, а кои се всушност виновни што тој почнал да краде. Оти како може да те суди она општество кое било кон тебе неправедно, те осиромашило и со тоа те принудило на - злостор?! Вотрен е лик на надарен човек, но од самото дно на општеството; можеби, доколку живеел во поправедно општество, тој својата несомнена интелигенција би ги вложил во позитивни нешта и би бил сосема поинаков човек!

Другите ликови во романот се епизодни: тие служат само за да може да се заокружат трите судбини: онаа на Чичкото Горио, На Вотрен и на Растињак. А сите тие три биографии, сите тие три животни судбини говорат едно исто: општеството е извор на нашите зла и несреќи, бидејќи парите се она што го движат општеството напред. Парите се, за жал, најголема сила, а каде има сила, нема правдина. И уште помалку - вистински човек.

Речник на поими

Типизација: постапка која по Балзак станува задолжителна во делата на реалистите. Бидејќи реалистот треба “објективно” да ја предаде стварноста, тој тоа најдобро ќе го стори ако создаде “вистинити”, убедливи, полнокрвни ликови во своите дела. Ликот треба да се создаде со *типизација*, што е постапка слична на математичката постапка на барање најмал заеднички содржател за различни броеви. Имено, за да може реалистот да создаде каков и да е лик, тој треба да го земе него од некоја група (општествена заедница) на која ликот ѝ припаѓа. На пример, за да се создаде лик на лихвар, потребно е писателот да познава од стварноста повеќе такви примероци (таканаречени прототипови), да ги анализира

сите нивни особини, и потем од сите нив да ги издвои оние особини што им се заеднички (“типични”) и да му ги припише на својот лик. Тоа значи дека од креацијата на таквиот тип на лихвар ќе отпаднат сите нетипични, ексклузивни особини. Дури и да има, од десет испитувани ликови кај двајца особина на милосрдие, еден реалист од типот на Балзак, ќе ги исклучи тие особини како нетипични и нема да му ги припише на својот лик. Типизацијата, според тоа, е основна постапка со која се постигнува “објективноста” во реалистичкиот роман. Романтичарите, напротив, ја избегнуваа типизацијата и секогаш на своите ликови им придаваа атипични, исклучителни, несекојдневни особини, за да изгледаат “чудни” и да отстапуваат од просекот, од средината, од општеството.

Метафора ; простор како метафора: писателите често се служат со метафоризација на просторот. Овој случај е еден од најдобрите за пример: како некогаш старечкиот дом, лудницата или некоја друга институција може да стане метафора за општеството. Да се потсетиме: метафората е стилска фигура во која едно нешто (пансионот) се употребува да означат друго нешто (општеството), само затоа што меѓу нив постојат сличности.

Реализам / класицизам : реалистичка типизација се разликува реалистичката типизација од онаа на класицистите, кои исто така, познаваа начело на типизација. Кај класицистите, типот беше непроменлив од почетокот до крајот на делото: на пример, кај нив наивниот и чесен е наивен и чесен низ целото дело, а расипаниот и превртлив (на пример Тартиф) е расипан и непоправливо превртлив. Кај реалистите ја имаме таканаречената “еволуција на типот”: на пример, наивниот станува расипан, расипаниот може да “се освести” и да стане чесен и слично. Токму оваа “еволуција” на ликовите во реалистичните дела го дава впечатокот дека реализмот е уметност многу поблиска и поверна на животот одошто класицизмот!

Уште нешто :

Потсети се на романот *Клетници* од Виктор Иго. И таму еден лик станува непријател на општеството и криминалец. Затоа што самото општество го принудува на кражба. Кој е тој лик, и дали се разликува од Вотрен ?

ВИДОВИ РЕАЛИЗАМ

Како што веќе беше истакнато, реализмот е “уметност на стварноста”. Но таа реченица, како што покажавме, во себе крие и некои опасности: не е така едноставна како што изгледа. Реализмот е “уметност на стварноста” во таа смисла што своето внимание пред сè го насочува кон општеството, односно кон поединецот сврзан преку најразлични начини со тоа општество. Беше, исто така, кажано дека реализмот покажува најразлични видови, затоа што секој реалист на различен начин ја толкува стварноста, односно избира еден слој од стварноста кој го смета за најважен.

Според тоа, и самото општество како стварност, како “цел” на реалистите се покажа доста слоевито и богато: општеството личи на неисцрпен извор на стварности. Затоа, можеби е поправилно да се рече дека реализмот не е “уметност на стварноста”, туку е “уметност на стварностите”. Стварноста (во тоа се согласуваат и сите филозофи) не е една и иста за сите. Таа секогаш зависи од оној кој ја набљудува: секој од нас, на различен начин ја доживува таа една и иста стварност. Доволен доказ за тоа е познатиот експеримент: ако на десет сликари, макар биле тие и “реалисти” им дадете да насликаат еден ист пејсаж (што значи една иста стварност) и побарате од нив да го претстават колку што е можно “поверно”, ќе видите дека секој од нив на различен начин ќе ја доживее и наслика таа иста стварност. Со други зборови, ќе добиете десет различни верзии на “истата стварност”. Некој од нив ќе ја истакне зелената боја во пејсажот, некој од нив ќе “избере” од таа стварност како најважно - поток, некој ќе се фокусира на дрвото крај потокот, па ќе го наслика него со повеќе детали одошто другите елементи на пејсажот. Истото се случува и со реалистите: загледани во општеството и во поединецот кој зависи од тие општествени односи, секој од нив ќе избере и ќе му даде предност и поголемо значење на некој елемент од таа стварност: некој ќе се фокусира повеќе на економските односи, некој на интимните односи, некој на пороците и злата, некој на доблестите. Делата на реалистите личат на различни стакленца, со различни диоптрии низ кои тие набљудуваат еден ист свет, кој, откако ќе се прекр-

ши низ тие “леќи”, изгледа - различно. Тоа пак значи дека реализмот, без разлика колку сакаше да се претставува како “објективна” уметност, сепак зависи од оној кој ја набљудува таа стварност (субјектот, писателот); а бидејќи не постојат ниту две исти единки на оваа планета, невозможно е да се очекува “диоптријата” на Балзак да биде иста со онаа на Толстој, Гогољ или Достоевски, дури и кога пишуваат на иста тема, за “иста” стварност.

Со тоа се објаснува фактот дека иако реализмот е главно уметност на општествената стварност (таканаречен *социјален реализам*), тој сепак и како таков може да има неколку подвигови. На пример, ако тој социјален реализам се интересира за градот како тема, го викаме *граѓански реализам* (Балзак, Толстој, Достоевски). Но, ако тој социјален реализам се интересира за селото (оти и селото е “општество”, како и градот), го викаме *регионален* или *битов*, а не ретко и *селски* (рурален) реализам (како во романите на нашиот Стале Попов, посветени на Мариовскиот регион, во кој детално се опишани општествените и семејните односи во мариовските села). Ако тој социјален реализам повеќе се интересира за историскиот развој на општествените односи, го викаме и *историски реализам*: најдобар пример за тоа се историските романи, во кои се опишува историјата на народите и општествата. Ако тој социјален реализам, на пример, покрај тоа што ги опишува општествените односи, уште и ги критикува (како кај Балзак), тогаш велíme дека тој е уште и *критички реализам*. Кога тој општествен реализам се занимава пред сè со економските односи, го викаме *економски реализам*; кога се занимава со “темните страни на душата” и “наследениот лош ген”, како кај Зола (кај кого сите ликови на пијаници или луди страдаат поради тоа што некој нивен предок ги покажувал истите особини), го викаме *натурализам*; кога писателот им дава предност на филозофските размисли за вечните прашања на животот и филозофијата (смртта, верноста, моралот), го викаме *филозофски* (или контемплативен) реализам. Речиси е невозможно да се набројат сите видови на социјален реализам, затоа што, како што се кажа, општеството може да се набљудува од безброј различни *гледни точки*, и притоа да се добие - различен вид на реалистичко дело (види речник на поими).

Но, тоа е само едната страна на проблемот со реализмот: односот на делото (а преку него и на писателот и на неговите ликови) кон *надворешната стварност*, односно стварноста што не опкружува. Меѓутоа, како што е познато, постои и *внатрешна стварност*, стварност која не е материјална како надвореш-

ната, но е слика на таа материјална стварност. Тоа е стварноста на нашите мисли, перцепции, емоции, слики и претстави за материјалниот свет, нашите соништа, визији, планови, поими за надворешниот свет. Тоа е таканаречената *душевна* или *психолошка стварност*, која не смее да се потценува кога се говори за реализмот. Секој од нас, иако живее во објективна, материјална стварност (светот што не опкружува) има и свој душевен живот, кој понекогаш може да добие и значење на единствена, вистинска стварност! Токму таа, “внатрешна стварност” е причина, покрај социјалниот, да разликуваме уште и *психолошки реализам*. Тоа е оној реализам кој акцентот го става врз мислите, чувствата, соништата, копнежите, мечтите на ликот или на писателот, а ги остава социјалните проблеми во позадина.

За пример на првиот тип реализам (социјален) обично се зема Балзак; како пример за вториот (психолошкиот) редовно се наведува Достоевски, и особено неговиот роман “Злостор и казна”. Меѓутоа, и тоа се прави со една мала неправда: ниту Балзак е само “социјален” реалист, ниту пак Достоевски е само “психолошки” реалист. Работите, и во животот и во науката никогаш не се “црно-бели”, особено не во уметноста. Не постои “чист” социјален роман, затоа што за да се наслика општество ви се потребни ликови; за да создадете ликови, ви е потребно тие да имаат не само тело, туку и душа. А ако имаат душа, тие сигурно ќе имаат и свој внатрешен свет, свет на чувства, размисли, ставови за животот и за најважните прашања околу тој живот. Друго прашање е во колкава мера, писателот ќе ги соопшти тие “внатрешни содржини” на ликовите. Исто како што ако сакате да напишете “психолошки роман” (што значи: да ги опишете внатрешните превирања и душевни маки на некој лик), вие мора да ја опишете неговата душа; но неговата душа е сигурно таква (возбудена и вознемирена) само затоа што нешто однадвор (од материјалната стварност, од општеството) ја побудило и поттикнало на чувства и размислувања. Според тоа, вие повторно мора да го опишете општеството!

Ако е така, тогаш следува дека нема социјален без психолошки и психолошки без социјален реализам. Тоа е така затоа што единката е неделива од општеството. Сепак, ние можеме да разликуваме “социјални” од “психолошки” романи според “количеството” примеси на едниот и на другиот пристап. Ако доминираат размислите, чувствата, “филозофирањата” на ликот (а преку него и на писателот) во романот, тогаш велиме дека станува збор за психолошки реализам. Во тој случај општествениот живот е само “позадина” на романот, “екран” врз кој се про-

ектира личната драма на поединецот. Ако пак доминираат социјалните односи, а психологијата на ликот е во позадина, говориме за социјален роман.

Најдобро е, сепак основната разлика меѓу психолошкиот и социјалниот реализам да се претстави со таканаречената “формула на акцентот”, која изгледа вака:

Х го гледа У

во која “Х” е некој лик од делото на писателот а “У” е светот што ликот го набљудува. Ако писателот го стави акцентот врз “Х” (врз неговите доживувања на светот), тогаш станува збор за *психолошка проза*. Ако пак писателот го става акцентот врз “У”, тогаш станува збор за *социјална проза*, односно за проза свртена кон надворешниот свет, кон колективот (општеството), а не кон поединецот.

Сосема разбирливо е дека во психолошкиот реализам ќе добиеме многу подетални описи на ликот и на неговите внатрешни состојби, како што е сосема природно во социјалниот реализам да доминираат описи на надворешниот свет. Исто така, за психолошкиот реализам ќе биде карактеристично тоа дека во неговата приказна нема да има многу настани и пресврти: главно се тоа романи со еден до два важни, клучни настани (како во *Злостор и казна* од Достоевски, каде во насловот се дадени двата настани), а сето друго се “стоења во место”, размисли, чувства, соопштувања на “внатрешни настани”. За социјалниот реализам пак, ќе биде карактеристична “богата” приказна, со многу настани и пресврти (да се потсетиме: Растињак од *Чичко Горио* доживеа пресврт и од чесен стана расипан). За сметка на таа богатост со настани, поретки ќе бидат размислите и чувствата на ликот.

Или, сосема јасно кажано: психолошкиот реализам ни овозможува “директен пренос” од настаните во душата на ликот; социјалниот реализам ни дава “директен пренос” од настаните од надворешната стварност, од светот “околу ликот.”

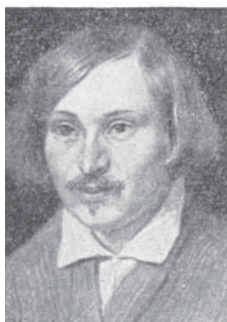
Речник на поими

Гледна точка: за да се запомни што е гледна точка, често се користи таканаречениот пример со “многуге лица на стрелата”. Тој пример докажува дека предметот што го набљудувате зависи од гледната точка од која набљудувате: еден ист

објект, виден од различни гледни точки, изгледа сосема различно. Кога ја набљудувате стрелата одозгора, таа личи на права линија; кога ја гледате одзади, таа личи на крст (поради вкрстените перки на нејзиниот крај); кога ја набљудувате однапред таа личи на точка (врвот на стрелата); кога ја набљудувате отстрана, таа личи на стрелка. Овој поучен филозофски пример објаснува зошто кај реалистите една иста стварност изгледа “толку различно” и остава впечаток дека е “неисцрпна”.

НИКОЛАЈ ВАСИЛЕВИЧ ГОГОЉ (1809-1852)

Гогољ е еден од оние писатели во чие творештво завршува еден (романтизмот) и почнува друг правец (реализмот) во литературата. Елементи од едниот и од другиот стил има и кај други руски европски писатели, но кај Гогољ поради силината на уметничките остварувања, овој премин е најпечатлив.



Гогољ: остар критичар на бирократскиот слој

Првите трудови ги објавува во списанието *Татковински записи* во 1830 година. Тоа се раскази напишани во романтичарско-фолклорен дух, кои веднаш ја освојуваат публиката. *Вечери на имотот кај Диканка* (1830-1834) е првата книга на Гогољ, во која се чувствува германскиот романтизам, и се препознава украинскиот фолклор (тој по потекло е од Украина). Историскиот роман *Тарас Буљба*, објавен во зборникот *Миргород*, во 1835 год., е врвот на романтичарската фаза на Гогољ.

Со *Тарас Буљба* би можело да се рече дека завршува првата фаза во творештвото на Гогољ. Втората би била темите од петроградскиот живот, во кои посебно место заземаат новелите *Нос* (1836) и *Шинела* (1841), целосно реалистични со многу "гротескна и сатиричка хиперболика".

Но, пред *Шинела*, Гогољ уште еднаш го потврдува својот раскошен талент, и тоа како комедиограф. Во 1836 година ја објавува комедијата *Ревизор*, во која уверливо ја отсликува малограѓанската провинција, поткупливиот менталитет, примитивизмот. Приказната и овојпат е едноставна: во едно далечно гратче доаѓа лажан "ревизор" кој внесува немир во застоениот малограѓански живот на неговите жители. Мотото во оваа комедија е поговорот: *Немој да го обвинуваш огледалото ако е виновна муцката*, во која е олицетворен реализмот на Гогољ: литературата е огледалото во кое се огледува руското општество.

Следните дванаесет години (од 1836 до 1848 год.) Гогољ ги поминува во странство. Барајќи спокојство и излез од сопствените и од сомневањата на сонародниците, пет години живее во Италија, талка и низ други европски држави, го посетува и гробот на Исус Христос во Ерусалим... Но, се разбира, не престанува да пишува.

Во 1842 год. го објавува романот *Мртви души*, или *доживувањата на Чичиков*. Од првичната замисла на своето најобемно дело, кое тој го нарекува **поема** и во кое сакал целосно да ја наслика Русија од своето време, всушност класичен реалистички роман, авторот го напишал и го објавил само првиот дел. Неговиот главен јунак Чичиков патува низ внатрешноста на Русија и ги купува мртвите души на кметовите. Во оваа патување и пазарење за нешто што не постои, Гогољ ги слика ликовите на властелините прикажувајќи ги како неспособни, како паразити на општеството, кои, како и сите паразити, живеат бесмислен живот. Ликовите како што Пљушкин, Собакевич, Коробочка, ја доловуваат трогашна Русија во гротескен вид, тие се жестоката осуда на таквата Русија, наспроти идеализираната, патетична слика за големината на рускиот народ, прикажана во руската тројка, на која "и се тргаат од патот другите народи и другите држави". Вториот дел од *Мртви души* бил замислен како противтежа на жестоката критика што ја изнел во првиот: тоа требало да биде славење на "прекрасната убавина на руската душа". Но, стварноста во која живеел Гогољ била таква што тој не можел да напише дело кое ќе биде целосно спротивно од првиот дел. Го обзел очај, страв и каење за што го напишал, а посебно затоа што не можел да напише светли, позитивни јунаци за својата Русија која толку ја сакал.

Во 1845 год. го запалува вториот том, верувајќи дека ќе напише друга, подобра верзија.

Последната книга *Одбрани места од преписките со другарите*, е залуден обид да ги објасни своите желби и неуспеси.

Четири години подоцна во 1852 год. повторно е во криза. Ја претчувствува смртта, сака да го заврши вториот дел од *Мртви души*. Душевните маки се зголемуваат, па сега познатиот критичар Белински му пишува топло и искрено писмо во кое се обидува да го спаси големиот писател, но веќе е доцна. На 7-ми февруари се исповеда, меѓу 11 и 12 февруари, во доцните ноќни часови ја запалува и втората верзија од вториот дел од *Мртви души*. Во тој миг се откажува од сето свое творештво. Умира на 21 февруари со помрачен ум, длабоко пропаднат во мистичното православие.

Гогољ, како што рековме на почетокот ги врзува двата книжевна правца - романтизмот и реализмот, но тоа, сепак, не е целосната претстава за неговото творештво. Чернишевски неговото творештво го нарекува **гоголевски правец** во руската книжевност, но карактеристиките на овој **правец** - гротеската,

реалноста и фантастиката - се основата врз која ќе се формираат многу писатели од руската, а подоцна и во советската модерна литература.

Раскази

Кога се говори за делото на Н.В. Гогољ, вообичено е првиот збор со којшто ќе се сврзе неговата проза да биде - реализам. Гогољ е еден од најголемите руски реалисти, се разбира, доколку се из земе Лав Николаевич Толстој. Затоа, кај руските писатели и ден-денес е одомаќена изреката: "Сите ние излеговме од под 'Шинелата' на Гогољ". Се мисли тука на подолгиот расказ "Шинела", која и ден-денес претставува класично дело на рускиот реализам. Од тој реализам на Гогољ поникнаа подоцнежните руски писатели: доцни реалисти и модернисти. Од тој Гогољев реализам се роди и еден Достоевски, кој од Гогољ ја наследи не само смислата за реалистичното, туку и отклонувањата од реалистичниот факт кон анализата на душевниот живот на своите ликови, па дури и страста за разгледување на мрачните страни на човековата душа. Сето тоа може да се покаже врз трите раскази од Гогољ: "Нос", "Портрет" и "Шинела". Тие раскази многу добро го илустрираат фактот дека реализмот на Гогољ е специфичен по неколку свои особини на кои треба да им посветиме малку внимание. Тие особини, всушност најавуваат дека со Гогољ реализмот ја доживува својата кулминација (како во "Шинела"), но и дека покажува некои интересни осовременувања и доближувања до фантастиката и модернизмот.

"Шинела"

Шинела е типичен реалистичен расказ, со сите особини карактеристични за овој правец и стил во литературната уметност. Во расказот се воведува лик директно преземен од тогашното руско секојдневие. Станува збор за претставник на слојот на бирократијата, еден ситен чиновник по име Акакиј Акакиевич. Расказот започнува со желба да се открие вистинското место на настанот: "Во департментот... туку подобро да не спомнуваме во кој токму департмент", вели нараторот, премислувајќи се дали да го спомене името на службата. Веќе оваа постапка ја открива првата особина на Гогољевиот реализам: тоа е реализам кој не сака да има проблеми со власта, со цензурата, затоа што особина на тој реализам е да биде жесто-

ка критика на власта. Многу често Гогољ ја критикувал власта и преку *сатира* (види речник на поими): постојат сведоштва дека печатарските работници со задоволство ги чекале расказите и новинските написи на Гогољ, затоа што уште додека ги сложувале оловните редови, слатко се смееле на напишаното. Гогољ бил омилен писател кај пошироката публика токму поради таа своја особина: хуморен стил.

Токму поради тоа, Гогољ се решава вака да го започне својот расказ: “Значи, во *еден оддел* служеше *еден чиновник*; за кого не може да се рече дека беше со нешто особено бележит и навидум, кој беше со суниска става троа сипаничав, донекаде црвенушкав, во извесна мера со слаб вид, со голема ќела врз челото, со брчки на обата образа и боја на лицето што ја викаат хемороидална.” Веќе овој опис укажува дека Гогоља во овој расказ го интересира - типичното во ликот.

Ликот се вика Акакиј Акакиевич и е типичен бирократ: плашлив, со ситна душа, без свој став за нештата, покорна и послушен запченик во механизмот на власта. Прекарот му е Башмачкин, што на руски значи пантофла, украс на влечка. Оттука и прекарот кажува дека тој се помирува со сè што ќе му го заповеда власта (“папучар”). Тој е човек кого никој не го есапи: во канцеларијата никој не го поздравува, сите си тераат подбишега со него, но тој упорно си ја гледа својата работа и цел живот препишува некакви акти. Акакиј Акакиевич има проблем со сиот свет околу него, затоа што тој свет е агресивен кон него: службениците намерно му ја туркаат раката додека тој препишува важни акти, му истураат скинати книжулиња врз главата. Единствената реченица што Акакиј Акакиевич ја изговара е “Оставете ме намира, зошто ме навредувате!”. И еве што коментира раскажувачот во врска со таа реченица: “- и во тие преколнувачки зборови се наслушнуваа други зборови: “Јас сум твој брат”. И кутриот млад човек си го покриваше лицето со раце, и потем често во својот живот истрпнуваше, гледајќи колку многу има во човека нечовечност...”

Акакиј Акакиевич е ревносен, послушен чиновник кој својата работа ја врши со љубов. Сè што знае - тоа е да препишува документи. Умножувањето, односно создавањето копии верни на оригиналот е неговата “струка”. Тоа овде е одлична метафора за бирократскиот слој: сите бирократи се исти, како јајце со јајце што личи. Тој, освен тоа е и природен баксуз: “И секогаш сè нешто ќе се нараси на неговиот вицмундир: или некое сламче, или некаков конец; освен тоа тој имаше особено мајстор-

ство, поминувајќи по улицата, да стаса секогаш под прозорец токму во оној час кога од него исфрлаа некаков смет...”

Таков е Акакиј Акакиевич. И откако Гогољ ќе го воведо својот главен лик, откако ќе ни го опише ликот, ќе помине на второто нешто важно во еден прозен состав: што прави тој лик? Каков проблем има и како го решава?

Тој проблем е еден мал настан: еден ден Акакиј Акакиевич забележува едно мало дупче на неговата шинела, кое брзо се шири. Оди кај кројачот, го моли да го закрпи дупчето, но кројачот му вели дека работата е непоправлива и дека ќе мора да собере пари за нова шинела. Сумата е огромна, и Акакиј Акакиевич не може да ја собере. Еве каков план за штедење прави кутриот, непознат, обичен чиновник Акакиј Акакиевич: “... нај-после реши дека ќе мора да ги намали вообичаените трошоци, најмалу барем една година: да престане да пие чај навечер, да не гори навечер свеќа, а ако му притреба да поработи, да оди во одајата кај стопанката и да работи до нејзината свеќа; кога врви по улици, да газе колку што може полесно и попретпазливо по камењата и плочите, речиси на прсти, па на таков начин да не му се излижуваат пенчињата...” Овде се забележува втората особина на Гогољевата проза: нејзината *иронична* (види речник на поими) димензија. Овде сиот живот на Акакиј ја добива цената на новата шинела: тој е готов својот живот да го жртвува за 40 рубли, колку што вреди шинелата. Овде Гогољ прави еден мајсторски потег: шинелата станува метафора за жив човек. Излегува дека животот на чиновникот вреди - 40 рубли!

Таа шинела станува цел животен идеал, цел животен проект на нашиот јунак. Тој дење и ноќе мисли само на неа, ја замислува, планира, штеди... Таа станува поважна од љубовта, среќата, пријателите: таа станува поважна од душата на Акакиј Акакиевич. Тоа е онаа апсурдна ситуација кога средството станува цел, и кога нашите животи постепено ја губат смислата поради таа замена на средството со цел. На пример: сите знаеме дека парите во нашите животи треба да бидат само средство со кое ќе дојдеме до нашата среќа; меѓутоа, многу често се случува човек да им стане роб на парите наместо тие нему, односно - многу често се случува луѓето да ги стават парите како цел, а не како средство во животот. Тоа му се случува и на Акакиј Акакиевич, со неговата малограѓанска, ситночиновничка свест: да ги помеша средството и целта. Наместо шинелата да му биде само средство (обична униформа, облека која не го чини човекот), таа му станува единствен животен идеал: “Тоа беше ... тешко е да се каже кој токму ден, но, за верување, ден што бе-

ше најсвечен во животот на Акакија Акакиевича, кога Петровиќ најпосле ја донесе шинелата.” И, откако ќе ја добие новата шинела, Акакиј Акакиевич ќе узнае дека живеел во целосно започната, малограѓанска средина, која луѓето ги цени според предметите што ги поседуваат, а не според способностите и квалитетите: неговите колеги кои до вчера го исмејувале, сега му честитаат, почнуваат да го ценат и да го поздравуваат, иако тој е оној ист, само облеката е сменета! Дури, го повикуваат на вечера истата вечер, кај еден колега, иако никогаш до тогаш не бил канет кај никого од нив!

Како што се гледа, “Шинела” е и жестока критика на малограѓанскиот, ситнослужбенички морал, кој луѓето ги сведува на предмети.

И, како што обично се случува во расказите, нужен е пресврт: оној кој е среќен да попадне во ненадејна несреќа, или пак, оној кој е несреќен одеднаш да исплива во среќа. Првото е тажен, а второто среќен крај (хепиенд). Враќајќи се од вечерата, Акакиј Акакиевич ќе го пресретнат двајца арамии и ќе му ја украдат новата шинела.

Целиот натамошен тек на расказот е слика на бирократската држава, која не сака, не може и воопшто не е заинтересирана за правдата која ја бара малиот човек Акакиј Акакиевич. Тоа е една бирократија целосно незаинтересирана за тоа што на Акакиј му значи неговата шинела: него го препраќаат од шалтер до шалтер, од оддел до оддел и никој не му помага. Тој, дури не може ни да дојде до началникот на полицијата. Во него, во неговата до срд понижена и повредена душа жедна за правда, се случуваат важни промени кон подобро: “Така најпосле Акакиј Акакиевич посака барем еднаш во животот да покаже цврстина на карактерот и остро отсеке дека му треба лично да го види самиот началник, дека тие не смеат да не го пуштат, дека тој дошол од одделот по државна работа, а пак тој ќе се оплаче на нив, ете тогаш тие ќе си го видат своето.” Но, и кога ќе дојде до началникот, Акакиј ќе се соочи со фактот дека бирократијата се служи секогаш со еден ист трик: да го прогласи оној кој бара правда за неправеден, односно оштетениот да го обвини како злосторник: “Началникот го прими некако необично чудно раскажувањето за ограбувањето на шинелата. Наместо да обрне внимание на најглавното во работата, тој почна да го распрашува Акакија Акакиевича: ами зошто олку доцна се враќал дома, дали не наминал и не се задржал во некоја срамна куќа, така што Акакиј Акакиевич сосема се збрка...”

Тука во расказот влегува уште еден лик: именуван е, повторно во Гогољевиот стил на “тајноста” како *значителното лице*. Тој моќник, кој, според советите на еден колега на Акикиј Акакиевич е единствениот кој може да му помогне и да го реши случајот со украдената шинела, тој врховен делител на космичката правда - нема име и презиме. Тој е моќник, и Акакиј бара средба со него. Тоа *значително* лице (треба да се почувствува иронијата со која Гогољ пишува за таа бирократска “големина”) станало *значително* лице со тоа што направило до него да се дојде на исклучително тежок начин: “Впрочем, тој се трудеше да ја подвлече значителноста со многу други средства, а имено: заповеда, пониските чиновници да го пречекуваат уште на скали кога тој доаѓаше во установата; никој да не смее да доаѓа право кај него, туку сето тоа да оди по најстрог ред: колешкиот регистратор му реферираше на губернискиот секретар, губернискиот секретар - на титуларниот, или пак на кој што требаше друг, па така, на тој начин најпосле да се стасува до него”. Еве пак како тоа *значително* лице се однесува кон своите потчинети: “Секој негов разговор со потчинетите обично беше исполнет со строгост и се состоеше речиси само во три реченици: “Како се осмелувате? Дали вие знаете со кого зборувате? Дали вие разбирате кој е пред вас?” Впрочем по душа тој беше добар човек, добар со другарите, услужлив, но генералскиот чин сосем беше го збркал.”

Со тоа, Гогољ ја дал целосно точно “анатомијата” на бирократијата: секој секому му шефува, а оној кој треба да се услужи - анонимниот, оштетен граѓанин никако не може да ја најде правдата. Конечно, доаѓа до средба меѓу плашливиот Акакиј и *значителното* лице; *значителното* лице во тој миг има во канцеларијата еден пријател пред кого сака да се пофали со својата моќ, го прима Акакиј Акакиевич и потем строго му ги изговара трите реченици; Акакиј пребледува, свеста му се вие, и чиновниците го изнесуваат речиси полумртот од страв од канцеларијата на *значителното* лице. И потем, доаѓа дома: се разболува од мака, крева температура, влегува во некакво бунило и умира само затоа што му се изнавикале: “И Петербург остана без Акакија Акакиевича, небаре никогаш и го немало. Се изгуби и згина суштеството останато без одбрана од никого, за кое никој немаше љубов, што за никого не беше интересно, што не го беше свртило кон себе вниманието...”

Расказот има и свој епилог, еден вид продолжение, како авторот да сакал да се задоволи правдата. Овој дел од расказот целосно го напушта реалистичкиот стил и е напишан во

фантастичен стил. “Но се случи така, и нашава тажна историја неочекувано доби фантастичен крај”, вели писателот. Имено, низ Петербург се пронесува глас дека се појавува духот на Акакиј Акакиевич, кој ноќе пресретнува луѓе и си ја бара својата шинела! *Значителното* лице почнува да го гризе силна совест поради покажување на сопствената моќ, тој убил едно човечко суштество што влегло во неговата канцеларија по правда. Една вечер, *значителното* лице решава да отиде на некоја вечеринка, за да се ослободи од грижата на совеста; по вечеринката решава да замине на гости и кај една лесна дама. Но, кога ќе остане сам во самракот пред куќата на дамата, ќе се сретне со духот на Акакиј Акакиевич, кој ќе му ја земе генералската шинела. Значителното лице потем заминува дома, и од таа вечер, престанува да ги користи трите кобни реченици што го одведоа кутриот Акакиј Акакиевич в гроб! Од тој ден, веќе никој не го видел духот на Акакиј Акакиевич.

“Нос”; “Портрет”

“Нос” е расказ - речиси “близнак” на расказот “Шинела”, со тоа што овде чудниот, фантастичниот настан не се наоѓа на крајот, туку на почетокот од расказот. Воопшто за расказите на Гогољ е важно што тие редовно, и покрај реалистичката постапка, се служат и со некој “неверојатен”, “чуден” настан, настан што е малку веројатно дека може да се случи во стварноста, и излегува надвор од рамките на реалното, па со тоа му припаѓа на светот на *фантастичното* (види речник на поими). Во тој стил, со спомнување на неверојатниот настан и почнува расказот: “На дваесет и петти март во Петербург се збидна необично чуден настан.”

Неверојатниот настан е следниот: едно утро, берберот Иван Јаковлевич, љубител на добрата капка алкохол, за кој се вели дека често невнимателно ракувал со бричот, се буди и во топлите земички што ги пече неговата жена наоѓа - отсечен нос. Неговата жена сака да го пријави во полиција, сметајќи дека во пијана состојба тој му го отсекол носот на некој муштерија. Така, берберот има голем проблем: мора да се ослободи од носот: сака да го фрли во реката, но еден полицаец го забележува и го приведува. За тоа време, колешкиот асесор (повторно лик на бирократ, омилен тип кај Гогољ) Ковалџов се буди во својата постела и установува дека му недостига носот! Со шамиче на празното место, излегува да ја пријави загубата во полиција. Патем, го среќава својот сопствен нос, облечен во мундир со

високи државни чинови. Веќе овде се забележува Гогољевата смисла за хумор и иронија: јасно е дека целиот расказ е варијација на тема: “Тој високо го кренал носот”. Се мисли, се разбира, на бирократот и неговата темелна особина: да се гордее со себеси повеќе одошто му прилега, и кога ќе дојде на функција, да го “крене носот”. Овде, во овој расказ, носот се одметнува од својот сопственик!

Колешкиот асесор Коваљов разговара со својот сопствен кренат нос, но овој не сака да чуе да се врати на своето место. Потем колешкиот асесор поминува низ низа перипетии: сака да објави оглас за чесниот наоѓач на неговиот нос, но уредникот на весникот смета дека тоа е тема за научна студија. Конечно, полицијата го фаќа “побунетиот” нос кој се облекол во облека на лажен државен советник и му го враќа на сопственикот. Овде е јасна алузијата на Гогољ на бесконечните апетити на секој бирократ: желбата за брз и незаслужен успех во кариерата, на сè повисоки и повисоки функции.

Но, маките на колешкиот асесор Коваљов не завршуваат тука. Носот не сака да застане на своето место, па тој е принуден да повика лекар кој ќе му го залепи. Меѓутоа, лекарот не може да го стори тоа и, повторно во хуморниот стил на Гогољ му дава комичен предлог на Коваљов: “А пак што се однесува до носот, ве советувам да го ставите во тегла со шпиритус, или, уште подобро, сипете таму две лажици лута ракија и подгреан оцет - и вие ќе можете тогаш да земете за него убави пари.”

И, како што обично се случува во фантастиката, расплетот доаѓа сам од себе, без посебно разумно објаснение на неверојатниот настан, како тоа што се случило да било најнормално нешто, нешто што се случува секој ден во реалниот свет: “Секвакви бесмислици стануваат на светов. Понекогаш нема никаква веројатност: одеднаш истиот оној нос, што се рашетуваше во кочии со чин на државен советник, како ништо да не било, си се најде одново на своето место, то ест меѓу двата образа на мајорот Коваљев”. Јасно е дека “Нос” е жестока критика на надуеноста и нарцизмот на обичниот бирократ. Пораката, и покрај фантастичните елементи на расказот е јасна и реалистична: не кревајте го носот, иако сте на власт, оти и тој може да ви се одметне и да посака да стане повеќе одошто еден обичен - нос!

И во расказот “Портрет” постои неверојатен настан: тоа е оживувањето на човекот што е насликан на еден портрет. Станува збор за еден млад и извонредно талентиран сликар, кој живее во ужасна сиромаштија. Неговиот професор го советува никогаш да не го прифати предизвикот да стане помоден сли-

кар и да си го чува талентот, и покрај тоа што живее во сиромаштија. Еден ден, младиот сликар Чартков купува еден стар правлив портрет од една антикварница; уште истата вечер се случува неверојатниот настан - старецот насликан на портретот оживува и се шета низ собата на Чартков! Иако Чартков се буди, и иако неверојатниот настан е објаснет како лош сон, се случува потем уште нешто чудно. Кога утредента сопственикот на станот доаѓа да го избрка Чартков поради неплатена кирија, одеднаш, старецот од портретот испушта 1000 рубли! Чартков ја плаќа киријата, и намемен од парите, почнува да живее раскошен и монденски живот. Станува помоден сликар, заработува одлично, и "си ја продава душата на ѓаволот". Расказот е одлична метафора за тоа како човек, заради парите честопати се жртвува себеси, својата личност, својот талент. Јасна е алузијата дека ѓаволот му ја зел душата на нашиот сликар: ѓаволот е олицетворен во старецот насликан на портретот. Нашиот сликар пропаѓа од ден на ден, морално обезличувајќи се: слика евини портрети на дамите од високото друштво, сите му ласкаат и му даваат незаслужени комплименти, станува славен и во весниците, но тој длабоко во себе знае дека тоа не е вистинска уметност. Почнува дури и да ги мрази талентираниите сликари кои и по цената на сиромашен живот му останале доследни на својот талент и својата инспирација. Тој, дури прави сè да ги уништи. Кога ќе го повикаат да даде мислење за сликата на еден свој пријател, кој, за разлика од него решил да не се комерцијализира, тој ќе сфати дека го промашил животот: ја продал својата уметност за пари, му ја дал својата душа на ѓаволот. Полека ја губи својата инспирација и тој станува длабоко несреќен човек, иако славен, оти: "Славата не може да му даде радост на оној што ја украде, а не ја заслужил". Така, тој станува златољубец: "Златото стана негова страст, идеал, страв, наслада, цел." Конечно, тој почнува да ги купува со своите лесно заработени пари ремек-делата на неговите конкуренти и да ги уништува, газејќи ги под нозете! Од некогашен талентиран уметник, станува најголем непријател на уметноста! И, најпосле, Чартков полудува, се разболува и умира.

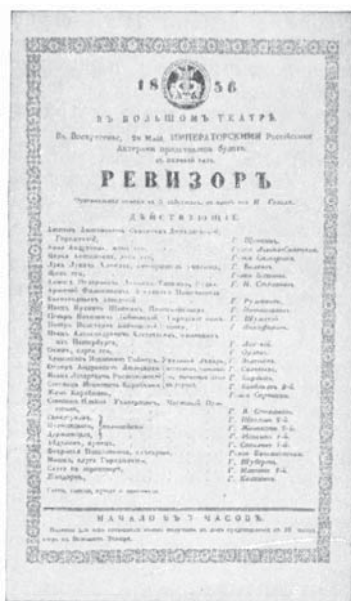
Во вториот дел од расказот се објаснува потеклото ("историјата") на чудниот портрет, портретот на ѓаволот кој го одведе Чартков во смрт. На една аукција повторно го гледаме истиот портрет, кој по смртта на Чартков се нашол на распродажба. Еден млад уметник сака да го купи портретот и конечно да го уништи, затоа што ја знае тајната за неговата зла моќ. Имено, старецот на портретот бил некој зол човек, лихвар. Но најчуд-

ното е во тоа што сите што ќе земеле пари од него на заем - завршувале со чудна и неразјаснета смрт. Најпрвин полудувале, станувале најголеми непријатели на сè што е талентирано, умно и чесно, а потем умирале. Како да си имале работа со ѓаволот, кога земале пари на заем од лихварот. Еден ден, лихварот дошол кај таткото на младиот уметник, исто така врвен сликар, и побарал од него да го наслика на слика. Претходно, таткото на младичот се прославил со сликање слики на светци и ангели за руските цркви. Но, претходно добил и една порачка: да го наслика духот на темнината. Кога лихварот побарал од сликарот да го наслика него на слика, сликарот сфатил дека всушност тој, лихварот е “духот на темнината”. Како што напредувал во сликањето на портретот, стариот сликар сфатил дека всушност го слика ѓаволот; колку што напредувал во верното сликање на лихварот, почнал да чувствува силна растревоженост и гадење во душата. Еден ден веќе не можел да го поднесе погледот на старецот од платното и ја фрлил четката. Кога лихварот дошол и ја слушнал одлуката на стариот сликар, паднал пред неговите нозе и почнал да го проколнува портретот да биде завршен. Јасна е тука алузијата дека лихварот е самиот ѓавол: “Тој му се фрлил в нозе и почнал да го моли да го доврши портретот, велјќи му дека од тоа му зависи судбата и неговото постоење во светот, дека тој веќе ги допрел и зафатил со својата четка неговите живи белези, така што ако тој и ги предаде вистинито, неговиот живот со натприродна сила ќе се одржи на портретот, така што преку него тој нема сосем да умре, дека нему му е потребно и натаму да биде присутен во светот.” Лихварот умира истата ноќ, но таткото на младиот сликар станува зол човек: почнува да им завидува на своите ученици, за секој нивни успех. Сите светци на сликите што ги црта, оттогаш имаат ѓаволски очи. Конечно, решава да го запали портретот, но еден негов пријател-сликар го зема и несреќата поминува на него, а стариот сликар со долг испоснички живот и каење на гревот си го враќа талентот и повторно станува најдобар божји сликар.

Расказот “Портрет” е метафора за продавањето на душата на ѓаволот. Тој, иако говори за сликари, се однесува и на обичниот човек. Можеби најдобро пораката на расказот е предадена со зборовите што таткото-сликар му ги пренел на својот син како најврвна мудрост и искуство од животот. Еве ги овде, бидејќи целосно ја даваат идејата на “Портрет”, но и сфаќањето на Гогољ за тоа каква треба да биде големата уметност: “Спасувај ја чистотата на својата душа. Оној што во себеси има талент, тој е должен да си ја пази почиста душата одошто

сите други. На друг ќе му биде многу простено, но за него нема да има прошка. Доволно е човекот што излегол од дома во светла празнична облека само троа да биде попрскан со дамка кал од тркалата, и веќе сите луѓе ќе се насоберат околу него, и со прст ќе покажат на него и ќе зборуваат за неговата небрежност, додека истите тие луѓе не ги ни забележуваат многуте дамки кај другите минувачи, облечени во делнична облека. Зашто на делничните облекуваат дамките не се забележуваат”.

Гогољ е легенда на рускиот реализам. Неговите раскази се остра критика не само на општествениот живот (посебно на слојот на бирократијата), туку и на личниот морал на поединецот, особено на уметникот. Стилски, тие раскази, иако се реалистични, секогаш се служат со една метафора, односно со елементи на фантастиката (неверојатниот настан). Поинаку речено, фантастичните елементи во неговите раскази сепак служат за да ни доловат, на метафоричен начин повторно некоја важна животна вистина, односно - поука.



Афиш од изведбата на “Ревизор”

Речник на поими

Сатира: хуморно исмевање и критика на состојбите во општеството или на некоја видна општествена личност

Иронија: означува постапка кога оној што поставува прашање се преправа дека не го знае одговорот, или кога некој премолчува нешто што го знае, или кога кажува нешто во што и самиот не верува, а го претставува како веројатно. Овде планот на Акакиј е иронична критика на безмилосната отуѓена држава: никој, па дури ни авторот не верува дека со вакв “план” Акакиј може да заштеди пари за нова шинела, па сепак, тоа ни го соопштува како “план” и како нешто веројатно!

Фантастично: фантастичен настан е оној настан за кој се смета дека е речиси неверојатен, односно дека веројатноста тој да се случи во стварноста е рамна речиси на нула. Притоа, во расказот не се дава “рационално” објаснение на неверојатниот настан, туку читателот се држи во неизвесност дали неверојатниот настан има или нема некое прифатливо објаснение. На пример, чест мотив во фантастиката е појавата на сеништа или духови. Во претходниот расказ, крајот е фантастичен: се јавува покојниот Акакиј Акакиевич, но не се дава реално објаснение како е тоа можно. Кога би се дало некое објаснение (на пример, кога Акакиј Акакиевич би излажал дека умрел, и сега се појавува престорен во дух), тогаш веќе не говориме за фантастика, туку за “чуден” расказ.

Фјодор Михаилович Достоевски (1821-1881)

‘ Или сè - или ништо!’ е мотото кое го става пред белите листови уште во раната младост; истото мото го следи и тогаш кога се наоѓа во невозможни материјални проблеми - значи секогаш! Независно што постојано пишува, независно што речиси сиот живот го минува во сиромаштија, што пишува во жестоко темпо за да ги зачува роковите, во ниту еден момент не подлегнал на тешкотиите и не дозволил да публикува дело што нема да ги задоволи неговите стандарди. Затоа, веројатно, останува еден од најголемите и најчитаните писатели на сите времиња - Фјодор Михајлович Достоевски.

Детството како да го антиципира сиот негов живот: роден е во сиропиталиште; без љубов, со минимум грижа, секогаш со минимум исполнети желби и потреби... Така до крајот: сам, затворен во себе, многу често гладен, болен (бил епилептичар, а добар од младоста и хипохондар, измачуван од некој необјаслив страв дека ќе умре), без пријатели, со сурови удари на судбината...

На 23-годишна возраст ја донесува клучната одлука во својот живот: ја напушта државната работа и се посветува целосно на пишување. Во овој период деноноќно ги преведува *Евгение Гранде* од Балазак, и *Дон Карлос* од Шилер, надевајќи дека тие преводи ќе му решат, барем дел, од финансиските проблеми. Паралелно работи и на своето прво поголемо дело, малиот роман - *Бедни луѓе* кого го завршува 1844 година. Со крајна несигурност, со плашливо исчекување му го дава ракописот на, тогаш, познатиот поет, Некрасов, да го прочита и да го оцени. Минуваат два долги дена без глас од поетот. Ноќта седи сам, со запалена газииена ламба, во таванската соба, замислен, преморен. Одеднаш, во 4 часот утрото, некој силно удира на вратата. Иако желно го очекувал, младиот Достоевски не го очекувал токму него во таа доба: Некрасов просто влетал во собата – возбуден, избезумен, го прегрнал, го дигал на раце, го бакнувал: заедно со некој свој пријател цела ноќ го читале ракописот - анализирале, разговарале, плачеле и на крајот - не можеле да издржат - дошле да ги видат, да му



Достоевски
проучувач на
анатомијата на
злосторот

заблагодарат, да се радуваат со него. Фјодор е збунет, радосен, остануваат заедно до разденување - заедно се радуваат на новото големо дело на руската литература. Уште утрото Некрасов трча кон големиот, неприкосновениот Белински. Од врата уште му вика: "Воскресна нов Гогољ!", мавтајќи му пред очи со ракописот. "Кај Вас Гогољи растат како печурки" му возвратил недоверливиот Белински. Но, кога следниот ден го посетил Достоевски, овој возбуден, извикал: "Разбирате ли Вие што сте напишале!" Од тој миг, судбината почнува да ја испишува, да ја игра својата трагична игра: колку што е потешка и потрагична, толку поголеми дела вади од себе генијалниот писател.

Бедни луѓе во рацете на читачката публика доаѓа 1846 а веќе 1849 година, се случува најдраматичниот момент во животот на Достоевски. Во една иста таква ноќ, во речиси истиот час, како кога чукаше на неговата врата восхитениот Некрасов - големиот писател го слуша истиот удар на вратата - силен, несртплив. Но, овојпат не е тоа искрениот пријател, овојпат тоа се офицери и козаци кои без збор го апсат, го носат во Павловата тврдина, го оставаат во ќелија 4 месеци. Поради расправата со некои негови пријатели, која подоцна сосем произволно е наречена **Петрашевска завера**, најверојатно плод на недоразбирање, обвинет за учество во утописко-социјалистички кружок, Достоевски е осуден на смрт. Само минута-две пред извршувањето на смртната казна, буквално кога на првиот осуден веќе му се врзани очите, доаѓа помилувањето од царот и преиначувањето на казната, на десетгодишна робија. Робијата е во Сибир - на минус 40 степени, окован во пранги; друштвото му се - разбојници, убијци, криминалци. Единствената книга што е дозволено да ја чита е библијата.

Ја издржува робијата, се враќа во Петроград физички исцрпен, буквално без копејка во џебот. Во Петроград веќе никој не го спомнува, никој не го бара, никој не прашува за него. Одново почнува жестоката трка по пари и по книжевна сатисфакција. Во 1859 го објавува *Селото Степанчиково*, обид за "комичен роман" напишан во Сибир, и натаму, слично како и *Бедни луѓе*, под големо влијание на Гогољ. Но, набрзо ги напушта и Гогољ и неговите провинции и му се враќа на Петроград. Во 1861 го објавува романот *Понижени и навредни* кој, како што кажува и самиот наслов, е продолжение на *Бедните луѓе* и најава дека тие - понижените, навредените, сиромашните, немоќните, отфрлените - ќе бидат неговите јунаци.

Но, вистинското враќање на Достоевски во литературата, сурово прекинат со сибирската робија, се случува со *Записи од мртвиот дом*, објавена истата, 1861 година. *Записите* ги опишуваат сибирските ужаси, цела Русија трепери над оваа книга, а над неа плаче и рускиот цар! По подолго време Достоевски чувствува малку спокојство, радост и задоволство: повеќе никој не може да му ја одземе славата - тоа му го гарантираат и читателите и критичарите. Меѓутоа, судбината продолжува безмилосно да го удира. Умира жена му, а набрзо по неа и неговиот сакан брат. Долговите стануваат се поголеми, работи деноноќно - пишува, коригира, сам печати... Но, наместо да се извлече, пропаѓа уште повеќе во очајот на мрачните секојдневија.

Следната фаза од неговиот живот не е помалку пеколна од сибирската: мора да ја напушти саканата Русија и да отпатува на Запад - да ги заборави нерешливите финансиски проблеми, да се обиде таму да најде некое решение. Но, ниту ги заборава проблемите ниту наоѓа решение. Во тој, речиси десетгодишен прогон, почнувајќи од 1862 па се до 1871 година, со извесни прекини, Достоевски талка низ Германија, Италија и Франција, повторно сам, со својата болест, со сиромаштијата и со погледи постојано свртени кон Русија. Сите околу му се смеат на лудиот човек, му се смеат и во заложилниците каде што заложил сè што имал, а на крајот ги оставил и единствените пантолони за да може да испрати телеграма во Петроград и да моли за некоја рубља. Работи трескавично, по цели денови и ноќи, се храни малку, епилепсијата се почесто го посетува и го доисцрпува. Додека газдарицата му стои на вратот, тој ги пишува *Злосторство и казна*, *Идиот*, *Зли дуси*, *Коцкар*.

Злосторство и казна излегува од печат 1866 година, роман со криминалистичка подлога (какви што се поголемиот дел кај Достоевски), но со вистинска психолошка и филозофска надградба, какви што сите негови дела.

Во *Идиот* Достоевски, преку Настасја Филиповна го дига гласот против лицемерието, лагите и доминацијата на парите кои луѓето ги фрлаат в кал. Главниот јунак - кнезот Мишкин, е припрост, без образование, и тој како и повеќе ликови - епилептичар, но искрен, чесен, чувствителен.

До објавувањето на капитално дело - *Браќа Карамазови*, треба да се споменат уште *Демони* (1871-1872) и *Младич* (1875). Во првиот роман Достоевски го користи политичкиот процес против анархистот Нечаев, кој заедно со своите приврзаници го ликвидираат студентот Иванов, затоа што се сомневале дека тој ќе ги предаде. Во овој роман, Достоевски жестоко ги крити-

кува идеите што ги застапувале анархистите, всушност ја продолжува полемиката што долги години ја води со Чернишевски и Доброљубов токму на темата - руски анархисти.

Аркадиј Долгоруков, главниот јунак во *Младич*, припаѓа на едно од бројните "случајни семејства" (и тој е вонбрачно дете) кој се бара себе си, минатото на својот татко и кој развива идеи слични на идеите на Раскољников.

Последниот, тестаментален, роман-еп - *Браќа Карамазови*, од печат излегува 1879-1880, една година пред неговата смрт. Речено е - она што за Шекспир е Хамлет, за Гете Фауст, тоа за Достоевски се *Браќата Карамазови*.

Има само 50 години кога повторно се враќа во својата Русија, но тешкиот живот оставил длабоки траги на неговото лице. Затоа пак, неговите книги објавени во шеесетите години, му возвраќаат со благодарност. Со нив тој им ги зема местата на Тургенев и Толстој, очите на Русија се вперени во него, посебно по излегувањето на *Дневникот на еден писател*. Триумфот на Достоевски е целосен на прославата на 80-годишнината од раѓањето на Пушкин - 1879. Поканети се сите големи писатели на тоа време да зборуваат во чест на големиот руски поет. Прв е Тургенев, прифатен со спокојство и рамномерно одобрување. Достоевски зборува вториот ден. Од неговиот засипнат глас излегуваат пламените пораки до рускиот народ, неговиот повик за општо помирување и доведува до екстаза кај присутните. Во салата се случува експлозија, сите сакаат да го допрат, жените му ги бакнуваат рацете, бурата емоции ги шири своите концентрични кругови низ цела Русија.

Достоевски е на врвот не само на Русија.

Уште малку му остана на големиот писател - да го вживее целосно големиот плод на својот мачен живот, од својот блескав ум. На 10 февруари 1881 година умира. Умира исто онака како што живее - во сиромашна, работничка зграда на 4 кат, сам покрај својата втора сопруга. Но, затоа пак низ Русија како експлозија одекнува веста за неговата смрт. Од сите страни, од сите градови, доаѓаат илјадници луѓе, река од почитувачи на генијалниот писател се упатува кон "Ковачката" улица да ја изарзи својата почит и благодарност. Една бескрајна црна поворка, во молк чека да го испрати заштитникот на сиромашните, понижените и навредените. За нецел час го снемуга сето цвеќе со кое бил опсипан скромниот ковчег - секој сакал да понесе макар дел од човекот што во миг станал БОГ! Полицијата помислува да го забрани погребот, зашто студените најавиле дека зад ковчегот ќе ги носат синџирите со кои 4 години

беше окован генијалниот писател... Достоевски со својата смрт, со својот погреб го направи она што мечтаеше цел живот - ја обедини Русија.

Злосторство и казна

Романот *Злосторство и казна*, според неподелени мислења на критичарите спаѓа во највредните дела на руската литература воопшто. Овој реалистички роман е книжевен споменик на епохата на реализмот (и тоа на доцниот, психолошки развиен реализам), но и на уметничкиот гениј на Достоевски.

Романот, барем на ниво на приказната, во себе содржи елементи на криминалистичкиот жанр: во прашање е убиството кое го врши младиот и ексцентричен студент Раскољников. Тој убива една старица (поради сплетот на околностите тој е принуден да ја убие и Лизавета, нејзината сестра, иако не планирал така). Тоа е првиот дел од насловот - злосторот. Вториот дел од приказната е - казната, односно во овој случај грижата на совеста кај морално руинираниот лик.

Но, оваа “криминалистичка” шема на Достоевски му послужила само како основа за она што во неговиот роман е најважно: филозофијата што ја развива неговиот јунак, Раскољников, а која треба подетално да се објасни, бидејќи токму филозофските размислувања за смислата и евентуалната оправданост на злосторот, како и интензивните слики на психолошкиот живот на злосторникот по злосторот се она што го “полни” овој роман со врвни уметнички вредности.

Дејството на романот е сместено во “големиот град”, Петроград. Познавачите на делото на Достоевски велат дека тој е првиот писател кој ги насликал психолошките деформации кај жителите на велеградот. Првиот поим со кој се среќаваме во романот на Достоевски, а кој се смета за атрибут на велеградот е неговата суровост и неправедност: гладот и сиромаштијата од една страна, раскошот и богатството од другата. Велеградите ги одликува ужасна материјална раслоеност и подвоеност, која раѓа разлика и во моралот.

Раскољников е претставник на цел еден слој во тој велеград, тип на лик: тој е типичен претставник на младата сиромашна интелигенција што во тоа време живее по големите градови и сонува за својата иднина и натамошна кариера. Раскољников, покрај тоа што е сиромашен и опседнат од размисли за тоа зошто е светот неправеден, и зошто постојат богати и сиромашни, уште е и тежок осаменик: тој речиси и нема пријатели. Тој е оту-

ѓен лик. Во неговите мисли “почесно” место имаат неговата мајка и сестра, кои, исто така живеат во неподнослива сиромаштија, и страдаат делумно за да може тој да излезе на вистинскиот пат во животот и да стане човек. Романот започнува како социјален (критички) реализам, затоа што ги дава условите на неподносливата беда во која живее Раскољников, наспроти кои се насликани лихварите и богатите, олицетворени во ликот на старицата-лихварка, вдовица на еден чиновник. Може дури да се каже дека и мотивите за убиството што Раскољников го готви се од социјална природа: тој, едноставно сака да излезе од својата беда, меѓутоа, и самиот чувствува дека злосторот не е “човечко” решение за тој проблем, иако можеби насилството е единствено решение. Во таа смисла, романот, преку интензивниот психолошки и мисловен живот на ликот на Раскољников ги поставува вечните прашања: дали постојат, понекогаш, случаи во кои злосторот е оправдан? Можно ли е злосторот понекогаш да служи за повисоки, хумани цели? Дали е можно со насилство да се изгради нов и поправеден свет? И каков ќе биде тој нов и поправеден свет (во кој сиромаштијата ќе се избави од сиромаштија), кога цената на тој нов и поправеден свет е - смртта на другиот?

Бидејќи, како умен и интелегентен човек ја чувствува таа противречност (да направиш подобар свет со тоа што ќе убиеш некого!), Раскољников прави сè за да го оправда својот иден, планиран злостор. Првото оправдување го наоѓа во тоа што такви прекрасни луѓе како што се мајка му и сестра му и тој, пред кои стои животот страдаат за леб, а една саможивна старица, на која не ѝ останало ништо од животот, живее од кирии и лихви, правејќи наслојки од непотребни пари. Парите се, за таа старица хартии без вредност; напротив, кога тие би биле во рацете на Раскољников, тие би стекнале вредност, оти би се претвориле во реален, полн, исполнет живот. Тој тогаш би можел да има и семејство и пород. Што ќе ѝ се на таа старица тие пари? Тоа се основните прашања кои го мотивираат Раскољников да го стори злосторот. Меѓутоа, за да најде оправдување самиот пред себеси за злосторот (Раскољников сепак е свесен дека убиството е најстрого забрането и жигосано уште во Божјите заповеди!), нашиот беден студент оди и натаму: тој си создава цела една теорија, а тоа е теоријата за силната личност. Според таа теорија, на светот живеат целосно бесполезни луѓе, речиси штетници, паразити и лебарки, ситни души, кои попусто го дишат воздухот и не заслужуваат да живеат. Наспроти нив, стојат силните, епохални луѓе, како Наполеон, луѓе кои ја дви-

жат и туркаат историјата на човештвото напред. Првите ги одликува страв и нерешителност, вторите се одликуваат со често кршење на моралните норми, во полза на некој подобар свет, на некое општо добро. Така, со таа своја теорија Раскољников го оправдува злосторот, ако е направен од големи луѓе и во општа полза, со цел да доведе до некоја правда. На таквите луѓе, со други зборови им е дозволено сè! Тие, како Наполеон, на пример, можат да остават во црнина многу мајки и свршеници на мртвите војници, затоа што тие војни, според Раскољников, го движат светот напред. Според таа негова теорија, моралот не важи за силните личности: тие можат да поминат и преку трупови на луѓе, за да го одведат светот кон подобра иднина.

Единственото прашање кое Раскољников “заборава” да си го постави е следното: дури и да е точна таа теорија (натамошниот тек на романот и особено каењето на Раскољников ќе покажат дека таа е целосно погрешна), од каде е Раскољников сигурен дека токму тој им припаѓа на таквите епохални, силни личности?!

Ете така Раскољников го подготвува својот злостор: оправдувајќи се самиот себеси со својата теорија. Но, веќе при самиот чин на убиството една мала подробност ќе покаже колку е смешно човек да се крие зад големи теории и “планови”: иако, како “силна личност” тој до детаљ го планира убиството, животот со своите непредвидливи текови ќе се поигра сурово со него: наместо да ја убие само старицата, тој ќе мора да го убие и сведокот - нејзината придружничка, која со ништо не заслужила такво нешто!

Од тој миг, романот се претвора во силен психолошки реализам: веќе воопшто не е важен надворешниот свет, светот околу Раскољников, туку неговите мисли, неговата душа, неговите неподносливи душевни страдања. Раскољников, во кој гори силната грижа на совест, ќе се увери дека неговата “голема теорија” за “големите луѓе” е целосно погрешна: нема големи и мали луѓе однапред, пред да дејствуваат! Има големи и мали луѓе дури откако ќе решат дали ќе прават зло или добро. Нема оправдано “зло”, затоа што ни едно зло не може да води кон добро; нема “помало” и “поголемо” зло, затоа што злото само по себе го расчовечува човека, морално го обезличува. Раскољников се претвора во морална руина: ништо нема од неговите “виши цели”, затоа што тој веќе нема никаков душевен мир. Казната за која се говори во насловот воопшто и не е казната што врз него би ја применило судството или државата: најголемата казна е самоказнувањето на Раскољников, неговото измачување.

Тој, дури забележува дека ги губи и оние основни човечки особини што ги имал пред злосторот: на пример, тој почнува да се однесува бесчувствително дури и кон оние кои единствено ги сакал пред да се реши на безумниот чин - мајката и сестрата. Дури и врската со Соња Мармеладова служи за да се покаже во каква морална риуна се претворил Раскољников. Прочуени се најзините зборови, со кои таа целосно ја открива позицијата на Раскољников: "Мислеше да ја убие старицата, а се уби самиот себеси". Во оваа едноставна реченица е дадена суштината на секој злостор: во моментот кога убиваш, ти се убиваш себеси, и од тој миг натаму ти никогаш не ќе можеш да создаваш поправеден и поубав свет, затоа што веќе не си човек!

Токму од тие причини, наведуваат добрите познавачи на Достоевски (а и самиот Достоевски во едно свое писмо) Раскољников мора самиот да се пријави во полицијата. Тој мора да го искае својот грев, тој мора повторно да стане човек, тој мора да се врати кон некаква човекова заедница (макар тоа била и заедницата на осудениците во затворот), затоа што не може понатаму да живее сам со својата свест дека убил. Тој не може веќе да живее со својата свест дека не му припаѓа на човековиот род, дека наместо да стане "силна личност" станал животно кое им дало простор на своите нагони; тој мора повторно да стане човек, а тоа ќе стане ако се покае христијански за својот грев и ако истрада извесни маки како "цена" за стореното. Раскољников ќе стане повторно социјално суштество само ако го усвои христијанскиот морал; верата во Христа и неговите принципи се единствениот начин човек да најде мир и спасение. Таа "христољубивост" е основна идеја и на другите дела на Достоевски.

Со својот роман Достоевски предизвикува, во своето време многу полемики, но и филозофски и творечки немир кај своите современици. Тоа се случило затоа што романот ги поставува најосновните, универзални прашања сврзани со човековото суштество: прашањата за тоа дали човек е природно предопределен да прави грев и дали, ако не е така, може да ги правда своите постапки на насилство? И конечно: колкупати до сега, секој од нас, оправдал некоја своја грда постапка со некакви, наводно "виши цели"? Има ли повисоки цели од човековиот живот? Во таа смисла, романот на Достоевски е прочитан и како жестока критика на сите филозофии кои тврдат дека светот треба да се менува кон подобро со револуција. Како што е познато, сите револуции подразбираат многу пролеана крв: сиромашните и угнетените обично стануваат против богатите и при-

вилегираниите, ги ограбуваат и убиваат, а со тие пари финансираат, на пример купување ново оружје и нови воени единици. Тие сили треба да го создадат новиот и поправеден свет. Но, останува прашањето: дали е можен нов и сјаен, праведен свет кој е изграден врз море пролеана крв? Има ли, конечно, човек право сам да го менува светот, како да не постои Бог? Оти (а тоа е типично за делото на Достоевски) вербата во Христа и во неговото второ доаѓање, во нашето вечно спасение, подразбира и тоа човек да не се одмаздува на човека за сторената неправда. Бог ќе им отплати на сите, и за добрите, и за лошите дела, вели христијанската етика која нашиот *трагичен лик* (види речник на поими) Раскољников ќе ја прифати како утеха и испување на крајот од својот душевен пекол и страдања.

Сите овие филозофски дилеми и размислувања Достоевски ги предава не само низ мислите на својот главен лик, туку и низ устите на другите свои ликови. Тој создава цела галерија ликови кои, секој на свој начин, учествуваат во расправата на темата: дозволен ли е злосторот или не? Со таа своја стратегија (да ги изнесува своите филозофски погледи низ ставовите на повеќе свои ликови), Достоевски постигнува еден важен квалитет: разногласие на својот роман. Затоа и се вели дека по Достоевски романот стана - расправа, жив разговор, полемика за суштината на човековиот живот и основните вредности.

Еве само една илустрација за тоа како се одвива таа “расправа”, и како теоријата на Раскољников за “добриот злостор” ја добиваме преку мислите и на другите ликови, конкретно преку Свидригајлов, кој разговара со Авдотја Романовна за мотивите на Раскољников да го изврши злосторот:

- Тоа е долга приказна, Авдотја Романовна. Тука има, како да ви кажам, некаква своевидна теорија, исто како што ми се чини мене на пример дека одделното злосторство е дозволено, ако конечната цел е добра. Едно зло а сто добри дела! И навистина тешко и навредливо е за младиот човек, кој има способности и претерано самољубие, ако знае дека кога би имал, на пример, само три илјади, сета кариера, сета иднина во неговата животна цел би се преобразила, а ете, ги нема тие три илјади. Додајте ја кон тоа раздразнетоста од гладување, од тесниот стан, од парталите, од јасната свест за “убавината” на својата социјална положба, а воедно и положбата на сестра си и на мајка си. А најмногу суетата, гордоста и суетата, впрочем, Господ знае, можеби и со добри наклонности... Тука има и една сопствена теориичка, теорија - според која, гледајте, луѓето се делат на материјал и на особени луѓе, тоест на такви луѓе што

се на извесна височина, па за нив нема закон, ами тие им ги прават законите на луѓето, на материјалот, на џганот... Наполеон многу го занесол, тоест, всушност, го занесло тоа дека многу генијални луѓе не воделе сметка за поединечното зло, ами без размислување преминувале преку него. Ми се чини дека тој си има вообразено дека е генијален човек, тоест некое време бил уверен во тоа. Многу го мачела и сега го мачи мислата, дека успеал да создаде теорија, но не бил во состојба да пречекори преку злосторството без размислување, значи, не е генијален човек...

Речник на поими

Трагичен лик: лик кој самиот се трука во пропаст, без да биде свесен за тоа. Обично таквите ликови гледаат сè, само својата пропаст - не! А Раскољников, со својата теорија за "добриот злостор" го прави токму тоа: пропаѓа, а не гледа зошто. Трагичниот лик редовно е лик кој страда и со кого ние се поистоветуваме споделувајќи ги неговите душевни маки како свои. Обично писателот за трагични ликови избира исклучителни примероци: умни, талентирани, способни. Токму затоа што се такви, ние ги сожалуваме. Ако Раскољников беше обичен бедник, глупав, неинтересен и неинтелигентен, ние немаше неговите маки да ги доживееме како свои!

ЛАВ НИКОЛАЕВИЧ ТОЛСТОЈ (1828-1910)

Рускиот реализам, руската и светската литература ги задолжува со уште едно големо име: **Лав Николаевич Толстој** - творецот на романот-епопеја, човекот кој се обидел преку пишувањето да го открие светот, и надворешниот (општествениот) и сопствениот (психолошкиот), еден од ретките уметници со високи аналитички способности, писател опседнат со сопствениот и со моралот на своето време.

Роден е богат, потекнува од благородничко семејство, но рано, на 7-годишна возраст, останува без мајка и без татко. Иако стекнал широко образование и ги исчитал Русо, Шекспир, Стендал, Флобер, Гогољ, Гете, Достоевски од домашната библиотека, долго не можел да се најде себе си, не знаејќи на што да се посвети - на правото, на војничката кариера, на литературата, на земјоделството... Од 1845-1847 година се запишува на Правниот факултет во Казањ, се интересирал за повеќе области, научил 7 јазици, цел живот работел тешка физичка работа. Во 1852 година учествува во Кримската војна; бил во Париз и ја прошетал Швајцарија - се разочарал и од војната и од Западот. Се повлекува на својот имот на Јасна Полјана, се жени со ќерка на московски лекар која му изродува 13 деца, и која цели 40 години ќе ги препишува неговите дела.

Книжевниот почеток со ништо не го навестува идниот автор на *Војна и мир* и на *Ана Каренина*.

Од 1852 до 1857 година ја објавува трилогијата *Детство, Момчештво и Младост*, во која лесно се открива Жан Жак Русо, сентименталното психологизирање и морализаторството на 18 век. Иако не може да стане збор за автобиографија во целосна смисла на зборот, сепак во трилогијата богато се искористени сопствените животни искуства и погледи на светот кои се вградени во однесувањето на младиот благородник, Николенка Иртенев.

И во оваа трилогија, но особено во наредните дела, веќе се сосем оформени стожерните идејни пунктови врз кои ќе се гради големото дело на Толстој. Во *Утрото на благородникот* (1856) доминираат социјалните теми - односот на благород-



Легендата на реализмот – Лав Николаевич Толстој

ништвото и селаните, кои ќе го преокупираат до крајот на животот. Толстој, имено, сиот живот ќе се бори против неправдите што во историјата и во сегашноста им се нанесуваат на селаните.

Во *Севастополските раскази* (1855) Толстој како да го навестува своето капитално дело *Војна и мир*, главно поради напуштањето на класичниот реалистички пристап и навлегувањето во "дијалектиката на душата" (како што би рекол Чернишевски), постапка во која систематски ќе биде применувана во воената и психолошка епопеја. Во овие раскази, авторот војната ја анализира преку доживувањата на раскажувачот, (значаен дел од тоа се сопствени искуства од Кримската војна), или ликовите, доаѓајќи до осуда на војната воопшто.

До појавата на *Војна и мир* треба да се издвои уште едно дело: *Козаци* (1862), една поетска новела, инспирирана, исто така, од воените денови на Толстој. Писателот, имено, исто како и Лермонтов и Пушкин, престојува на Кавказ, но живее заедно со обичните козачки војници.

Најголемиот роман на Толстој, и еден од најголемите во руската и во светската литература - *Војна и мир* (1865-1869) ги сублимира и филозофско-политичките погледи и неговите книжевни искуства. Во овој роман на "времето и просторот", Толстој се покажува и како информиран историчар кој добро ги проучил војните на Наполеон, но и како филозоф кој размислува за историските настани, кој ја открива нивната законитост. Но, Толстој немал намера да напише патриотски роман и да го слави минатото на својот народ. Тој трагал по одговори поврзани со стварноста, со противречностите на руското општество во времето на Кримската војна. Неговиот аналитички дух го вратил уште поназад, во Татковинската војна во 1812, па и пред тоа, во 1805 година.

Во *Војна и мир* се следи судбината на две аристократски семејства, но се опишуваат и крупните воени случувања, се сретнуваат автентични историски личности (Наполен, Кутузов...) стотици помалку или повеќе важни ликови. Како и во претходните дела и овде се испреплетуваат раскажувачките линии, се мешаат фабуларните токови, се оформуваат психолошките портрети на Андреј Болконски, Пјер Безухов, Наташа Ростова, нивните, и воопшто, разговорите на во салоните на руската аристократија, љубовните сцени, сцените на ловот, медитирањата на бројните ликови, историските битки кај Аустерлиц, Бородино, запалената Москва, ...

Големите бранови што ги предизвикува *Војна и мир* во руската јавност уште не се смирени, а Толстој на одушевените читатели им нуди уште едно големо сотоврвање: *Ана Каренина*. Овој роман, посветен на бракот и семејството, Толстој го објавува три години, од 1875 до 1878 година. *Ана Каренина* потсетува на Флоберовата *Мадам Бовари*, а основниот заплет се врти околу неверството на сопругата на Каренин и нејзината врска со офицерот Вронски. Паралелно со оваа љубовна драма, Толстој следи уште една, среќниот брак на Левин и Кити, што треба да ја потсили осудата на Ана. Толстој, се разбира не останува само на рамништето на љубовните маки на своите јунаци. Трагичниот крај на Ана свој корен има во хипокризијата на аристократското општество.

Колку што *Ана Каренина* му ја зацврстува славата и го сместува во врвот на руските и европските писатели, толку по објавувањето на овој роман се зголемуваат сомнежите и недовербата на Толстој и во сопствените дела и во книжевноста воопшто. Во *Исповедите* (1882) и во трактатот *Што е уметност* (1898) Толстој со неверојатна скепса гледа и на своето творештво, но и на европските остарувања воопшто, посебно на најзначајните кои во тој период наголемо ја освојуваат Русија.

Но, големиот писател не можел долго да остане на ваквите содржини. Пред крајот на оваа фаза, во 1866 ја објавува новелата *Смртта на Иван Илич*, а пет години подоцна новелата *Кројцерова соната*. Во двете Толстој ги враќа своите етички начела, трагајќи по смислата и по вредностите на животот, на телесната љубов, на љубомората...

Третиот голем роман на Толстој е *Воскресение* (1899), роман за Нехљудов, "аристократ-покајник" и неговата врска со слугинката Катјуша Маслова, која ја заведува и која потоа станува проститутка. Во *Воскресение* Толстој е најкритичен кон руското општество, ги подложува на жестока осуда судовите, затворите, аристократите. Романот завршува со мирот што Нехљудов го наоѓа во евангелието, како единствен излез од општествениот безизлез.

Иако религиозен, Толстој бил во постојан судир со официјалната црква. Поради тоа, таа го исклучила од своите редови, а во своите редови не го вклучиле ниту Нобеловците. Денес, фактот дека еден **Лав Николаевич Толстој** не ја добил Нобеловата награда за литература се доживува како кусогледост и срам за Нобеловиот комитет. Гордиот сопственик на Јасна Полјана, зимата 1910 година, го напушта својот дом, незабележан од никој. Им се враќа на своите погледи и ставови - се качува

на товарен воза полн со селани и работници, неговите верни и сакани пријатели. Стар, изнемоштен, се разболува и умира на железничката станица во Астапово. Погребан е до неговата куќа во Јасна Полјана - обичен гроб - купче земја - нема ниту натпис за тој кој лежи два метра подолу.

“Смртта на Иван Илич”

Лав Николаевич Толстој, најважниот руски реалист и еден од најплодните автори во светската литература воопшто, пред сè е познат како автор на големите (и по обем и по уметнички вредности) романи *Војна и мир* и *Ана Каренина*. Меѓутоа, покрај овие курпни по обем дела, со максимално широка слика на светот, на општеството и на односите на поединците во општеството, Толстој е автор и на неколку покуси прозни форми, кои можат да се сметаат за подолги раскази (или кратки романи), а кои ги именуваме со името *новела* (види речник на поими).

Новелата *Смртта на Иван Илич* му припаѓа на оној тип литературни дела во кои приказната започнува да се одвива од нејзиниот крај: на почетокот е дадена веста за смртта на Иван Илич (уште на првата страница), за потем целиот текст на новелата да биде враќање назад, во раната младост на Иван Илич, во времето на неговата женидба, потем во времето на неговиот брачен живот, и конечно, во времето на неговата подмолна болест. Таквите дела се викаат дела со *ретроспекција* (види речник на поими), односно дела со таканречена *инверзна композиција* (види речник на поими), и се знак на развиен реализам и на особено уметничко мајсторство на писателот, кој со цел да го зголеми вниманието на читателот се решава да го измени редоследот на настаните, па да почне од смртта на главниот лик.

Според тоа, главниот лик, Иван Илич е мртов уште на првата страница. За тоа дознаваат неговите колеги од судот (самиот Илич бил судија на Апелациониот суд), и се преправаат дека им е жал, а всушност веќе размислуваат кој од нив ќе биде унапреден на неговото место! Уште на првата страница Толстој во оваа своја прекрасна новела, која му припаѓа на критичкиот, социјален реализам, ја започнува својата пресметка со општеството и со свеста на бирократијата, со лицемерието на луѓето и со она што на крајот на новелата го именува како “лагата на животот”. Еден од нив, Пјотр Иванович, школски другар на Иван Илич, заминува да изрази сочувство во домот на умрени-

от, но таму доживува непријатна епизода со вдовицата, сопругата на Иван. Тој е изненаден од нејзиното лицемерно однесување, оти таа, откако ќе се исплаче над телото на мртвиот сопруг, ќе го повлече Пјотр во друга соба, за да го праша како може да издејствува што повеќе пари од државата (поголема пензија) поради смртта на својот сопруг. Со тоа, Толстој веќе почнува да го исцртува ликот на Прасковја Фјодоровна, жената на Иван Илич како непоправлив материјалист и човек алчен само за пари. Со тоа, ние, како читатели веќе можеме да претпоставиме што го одвело Иван Илич во смрт на четириесет и петгодишна возраст.

Тука писателот прекинува со раскажувањето во “сегашно време” и се враќа назад, раскажувајќи ја “изминатата историја на животот на Иван Илич”, која, како што вели “беше многу проста и обична, но и многу ужасна”. Започнува расказот за животот на Иван Илич, односно неговата - *биографија* (види речник на поими), односно родословието. Најпрвин се кажува кој бил таткото на Иван Илич, потем дека имал три сина, потем тие се опишуваат, и конечно, вниманието се фокусира на Иван Илич.

Иван Илич бил човек со исклучителни интелектуални способности, вреден, работлив, и како таков, со сјаен успех го завршил своето образование. Ги имал сите шанси да биде среќен човек во животот и да живее подолго од четириесет и пет години, затоа што имал силен усет за добра кариера: “уште од најмлади години имаше во него такво нешто, што тој како мува кон светлина се стремеше кон највисоко поставените луѓе во светот, ги усвојуваше нивните навици, нивните погледи на животот и со нив воспоставуваше пријателски односи.” За него уште се кажува дека, иако рано стекнал огромна моќ и власт (како судија), “Иван Илич никогаш не ја злоупотребуваше таа своја власт, напротив, се трудеше да го ублажи нејзиното изразување...” Со други зборови, тој е чесен и добар човек.

Но, доаѓа моментот на грешката во неговиот живот: тоа е бракот со Прасковја Фјодоровна. Таа грешка што подцна ќе го чини болест и живот, се случува поради неговата *рамнодушност кон себеси* и кон сопственото срце: “Таа се вљуби во него. Иван Илич немаше јасна, определена намера да се жени, но кога девојката се вљуби во него, тој си го зададе прашањето: “Всушност, зошто и да не се оженам?” Тука, во неговото сфаќање дека и љубовта е дел од кариерата, и дека и таа може да се подведе под законите на разумот, без страсти и без срце, лежи причината за неговиот подоцнежн трагичен крај: “Да се рече

дека Иван Илич се оженил затоа што ја засакал својата свршеница и нашол во неа одсив на своите погледи врз животот, би било исто така неправедно, како и да се рече дека тој се оженил затоа што луѓето од неговото друштво му ја одобрувале оваа партија. Иван Илич се ожени од обете причини: тој си создаваше пријатност самиот себеси добивајќи таква жена (убава и од благороден род, мила на прв поглед - моја забелешка) и едновремено со тоа го правеше она што највисоко поставените луѓе го сметаа за правилно”.

Последниот дел од реченицата е особено важен за да се сфати што го фрли Иван Илич подоцна во несреќа: тој се управува според она што другите, повисоките од него го сметаат за добро. Тој нема свој став за својот живот, и со тоа е претставник на ситниот, малограѓански слој со бирократска свест. И, таа свест, кога човек живее опседнат од она што ќе речат другите за него, а не од она што тој навистина е, ќе му се одмазди во животот.

Наскоро, Прасковја Фјодоровна ќе го покаже своето вистинско лице: кога ќе забремени, таа ќе побара Иван Илич да не излегува од дома, да нема пријатели, да не оди со нив на партија карти, ниту пак тие да доаѓаат кај нив дома. Сè почесто почнува да го навредува, “очигледно решена да не престане сè до тогаш, додека тој не се покори.” Со други зборови, таа почнува да го прилагодува неговиот живот и неговиот карактер кон својот: тоа е честа ситуација во браковите склопени без љубов, а од интерес. Таа бара нему да му се допаѓаат истите работи што нејзе ѝ се допаѓаат, и нашиот послушен и добар Иван Илич, без свој став, полека почнува да живее со филозофијата и погледите на Прасковја Фјодоровна. Чувствувајќи го тоа, тој ќе почувствува потреба да се одбрани, да остане свој, па ќе почувствува “потреба ... да си изгради свој свет вон од семејството.” Тој свет е неговата служба, односно кариерата, на која ќе ѝ се посвети целосно, оддалечувајќи се и од жената и од децата: “И таков однос кон брачниот живот си изработи Иван Илич. Тој ги бараше од семејниот живот само оние удобности на домашно јадење, домаќинка и постела, кои тој можеше да му ги даде.” Неговиот брак станува брак “по договор”, како еден вид бирократски шалтер на кој тој секој први ја задоволува својата сопруга со платата - и ништо повеќе. Во неговиот брак нема страсти, нема емоции: тоа е “сув” живот.

Со оваа новела Толстој покажува дека е одличен познавач на анатомијата на браковите склопени од интерес. Во такви услови, неговиот лик, потпаѓајќи целосно под влијание на ма-

логографанската “сува” свест на сопругата, ќе почне да бара уживање само во стекнување материјални добра и предмети! Секогаш кога ќе му ја покачат платата или кога ќе купи нов предмет, Прасковја Фјодоровна “ги поправа” односите со својот сопруг; во спротивно, тие живеат како странци. Иван Илич станува роб на предметите и со тоа целосно ја промашува суштината на брачниот живот, љубовта: “Заспивајќи, тој си го претставуваше салонот каков ќе биде. Гледајќи ја гостинската уште недовршена, тој веќе го виде каминот, заштитникот, поличката и расфрлените столчиња...” Моралната пропаст на Иван Илич оди до таму што тој во своето ропство кон предметите станува дури и болна педантерија: “Секоја дамка на прекривката, на штофот од мебелот, скината врвка од завесата, го раздрадуваа: толку труд вложи во уредувањето, што го болеше секако нарушување.” Толстој цинично заклучува: “И сè врвеше така без да се менува и сè беше многу убаво”.

Но, она што е гнило, колку и да се прикрива, еднаш мора да се распадне. Така се случува и со животот на Иван Илич: еден ден, робувајќи им на предметите кои треба да ја надоместат брачната љубов (поправајќи едно перде), тој паѓа од скалата, и од тој пад се разболува од некоја чудна, опака болест, која предизвикува ужасна болка во колкот. Болеста се развива брзо и лошо, и дури тогаш Иван Илич сфаќа дека никој не го сака и дека ќе остане сам. Неговата жена дури тогаш го покажува своето сурово, егоистично лице: “Откако заклучи дека мажот ѝ има ужасен карактер и ѝ го унесреќил животот, таа почна да се жали себеси. И колку повеќе се сожалуваше, толку повеќе го мразеше мажот. Таа почна да посакува тој да умре, но не можеше тоа да го сака, зашто тогаш не би имало плата”, коментира духовито Толстој, сликајќи ја ненаситната жена. Конечно, Иван Илич сфаќа дека му се случило нешто ужасно: дека дури откако се разболел, му се отвориле очите и дека го загубил најважното нешто во животот: здравјето. Дури тогаш тој ќе види дека Прасковја Фјодоровна никогаш и не го љубела, како и синот и ќерката и зетот (тие одат на театар да ја гледаат Сара Бернар, додека тој останува сам со своите неподносливи болки). Иван Илич сфаќа дека сиот имот им припаѓа на сите членови на семејството, а болеста е само негова! Понижен, навреден до срж, гневен на своите грешки во животот, тој утеха наоѓа во друштвото на единствениот човек кој останува со него: простодушниот слуга, Герасим. Тој е единствениот кој не го лаже: сите други го лажат дека го сакаат, дека нема да умре, дека ќе оздрави, само за да не ги расипат односите со него и за да не ги

исклучи од наследството. На Иван Илич му се гади од тоа лицемерие на неговите најблиски. И тој си го поставува вечното прашање: што е смртта? Вреди ли воопшто животот, кога завршува со смрт? Еве како размислува Иван Илич:

“Не е работата ни во слепото црево, ни во бубрегот, туку во животот и... во смртта. Да, беше животот и еве си оди, си оди, а јас не можам да го задржам. Да. Зошто се залажувам? Зар не е очигледно за сите освен за мене дека умирам, и прашање е само во бројот на неделите, дните - сега, можеби. Имаше светлина, а сега е мрак. Бев тука, а сега ќе одам таму. Каде? ... И никој од нив не знае и не сака да знае и не жали... Ним им е сеедно, а и тие ќе умрат. Глупаци. Јас порано, а тие подоцна; и со нив ќе се случи ова. А тие се радуваат. Добиток!”

На ова место, романот на Толстој преминува од зоната на критичкиот во зоната на психолошкиот реализам. Ние сме во свеста, во душата на Иван Илич, смртно болниот, ги следиме неговите чувства и размисли сврзани со смртта. Ја гледаме како на дланка психологијата на болниот. Со тоа Толстој докажува дека е мајстор не само на социјалниот (критички реализам) туку и е одличен познавач на психата на луѓето. Она што во психата на болниот човек Толстој посебно го истакнува е неговата моќ да го познава лицемерието кај блиските, кои едвај чекаат тој да умре, да се ослободат од него, а се преправаат дека го сакаат: “Таа (сопругата - м.з.) поседе, дојде и го бакна в чело. Тој ја мразеше со сета сила на душата во моментот кога го бакнуваше и со сила се здржуваше да не ја турне.”

Новелата на Толстој наместа преминува и во вредни филозофски размисли за тоа што е смртта и за тоа зошто нашата психологија никогаш не може да ја сфати сопствената, а секогаш ја разбира туѓата смрт. Еве ги тие брилијантни редови, во кои Толстој ја открива таа човекова потреба да мисли дека смртта му се случува секогаш на некој друг, а не нему самиот:

“Примерот на силогизам што го учеше во логиката на Кизевтер: “Кај е човек, луѓето се смртни, според тоа Кај е смртен”, му се чинеше правилен во текот на целиот негов живот само во однос на Кај, но никако не и во однос на самиот него. Тоа беше Кај - човек, воопшто човек, и тоа беше сосема точно; но тој беше не Кај и не воопшто човек, а беше секогаш сосема, сосема поособено суштество од сите други: тој беше Вања, со мама, со тато, со Митја и Володја, со играчките, кочицијата, со дадилката...”

На ова место Толстој како да сака да ни укаже дека човековото суштество, соочено со смртта, разбира дека егоизмот е

сепак основна човекова особина: човек сепак најмногу се сака себеси, а потем другите. Тоа човек го сфаќа обично доцна, откако, како Иван Илич несебично ја раздал сета своја љубов и своето здравје на најблиските. А што добил за возврат? Новелата на Толстој сериозно го поставува прашањето: да се биде алтруист, да се живее за другите, или да се биде егоист, па да се живее за себе? И можен ли е компромис меѓу овие две филозофии на животот, алтруистичката и егоистичната?

Ликот на Толстој, Иван Илич, на крајот од животот, соочен со лицето на смртта која му се доближува сè повеќе и сè повеќе секој ден, секоја пеколна ноќ, сфаќа дека не се сакал доволно себеси, за да може дури потем да ги сака другите. Оти, ако се сакал себеси, тогаш ќе го послушал своето срце, а не својот разум и својата суета кога се женел; ако се ценел себеси, ќе се оженил од љубов. Така, излегува дека и тој не ја љубел Прасковја Фјодоровна, иако ѝ угодувал на нејзините желби, ни таа него. Паднат во длабок очај, тој ќе се запраша (мислејќи на смртта): “Зарем само таа е вистина?” Целиот негов живот му се чини лажовен, невистинит, промашен, како да се движел во погрешна насока: “Како рамномерно да слегував од планина, замислувајќи дека се качувам на планина”.

Во последните редови од новелата, Толстој ја заокружува филозофската нотка на делото за смртта: животот на Иван Илич бил смрт, но тој тоа не го видел; целиот негов живот бил тивка и бавна смрт, затоа што не го послушал своето срце, ами разумот и “општественото мислење” (дека таков совршен државен службеник мора да се ожени со жена и по цена да не ја сака). И обратно: смртта е ослободување од таквото умирање. Токму затоа, Толстој ја завршува својата новела со брилијантните мисли на својот лик:

“Тој го бараше својот поранешен вообичаен страв од смртта и не го наоѓаше. Каде е таа? Каква смрт? Немаше никаков страв, затоа што и смртта ја немаше. Наместо смртта имаше светлина. -Ете - наеднаш проговори гласно. - Каква радост!

- Свршено е! - рече некој над него.

Тој го чу зборот и си го повтори во душата. - “Свршена е смртта - си рече. - Ја нема веќе.

Вовлече воздух во себе, запре на половина на воздигнувањето, се протегна и умре.”

• Заклучок •

Новелата на Толстој е вистинско ремек дело на тема: како лесно се промашува животот. Таа е поучна: не учи како да ја избегнеме несреќата што ја носат “умртвените” клишеа за љубовта и бракот. Таа е и расправа за смртта и за смислата на животот. Како и секоја новела, таа не воведува многу ликови. Во центарот на вниманието е ликот на Иван Илич, и тоа особено неговиот внатрешен, душевен живот. Таа е психолошка новела, иако започнува како критички, социјален реализам кој ги критикува саможивноста и лицемерието на луѓето.

Речник на поими

Новела: за новелата е карактеристично дека е кратка и затворена прозна форма која не дава простор за многу широки описи и забавувања на дејството. Најчесто содржи само еден настан, односно прикажува за еден настан (во случајов тој настан е смртта на Иван Илич), содржи еден до два ликови, а дејството е определено во простор и време. И уште нешто: обично крајот на новелата е значаен и во извесна смисла е коментар на целиот проблем што е изнесен. Така е и овде: крајот е поука за тоа како не треба да се живее животот.

Ретроспекција: ретроспекцијата е враќање назад во текот на настаните.

Инверзна композиција: “нормалната композиција” на оваа новела би била: раѓањето на Иван Илич - младоста и кариерата - женидбата и бракот - болеста - смртта. Инверзната композиција подразбира премстување на крајот на самиот почеток или некоја друга пермутација во природниот редослед на настаните.

Биографија: реалистите, за разлика од романтичарите задолжително ја даваат биографијата на своите ликови. Со тоа тие го постигнуваат ефектот на “стварноста: во своите дела. Романтичарите не даваат детални биографии на своите ликови (на пример, за Вертер читателот не знае речиси ништо, ниту за неговите родители, а и ако се даваат такви податоци тие се скудни), па затоа нивните ликови изгледат помалку “стварни” и “убедливи” од оние на реалистите. Тоа е една од основните разлики меѓу реализмот и романтизмот.

МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА МЕЃУ ПРВАТА И ВТОРАТА СВЕТСКА ВОЈНА

Дваесет и две-тригодишниот период меѓу двете војни е исклучително тежок за македонскиот народ. Тоа е време кога Балканот зад себе остави три големи војни - Балканските и Првата светска војна, по што се нацртани новите граници, односно се формирани нови држави. За жал, македонскиот народ не само што не формира своја држава, туку и неговата територија и самиот тој беше поделен на четири дела, меѓу соседните четири држави - Грција, Бугарија и новоформираните - Кралството СХС и Албанија. Во сите овие земји почнува жестоката денационализаторска политика - се применуваат најгруби методи за одродување: Македонците требало да станат - Срби, Бугари и Грци, па дури и да се албанизираат (остатаок од тој процес се албанските имиња кои најголемиот дел Македонци уште ги имаат во Албанија). Ако до Балканските војни (1912-1913) на територијата на етничка Македонија, која се уште беше под Османската Империја, пропагандите од сите соседи водеа жестока војна, докажувајќи секоја дека Македонците се дел од нивниот народ (Срби, Бугари, Грци), тогаш по Балканските, односно по Првата светска војна, секоја соседна земја, својата окупаторска и денационализаторска политика можеше слободно и спокојно да ја остварува со легални државни инструменти - преку образованието, пред сè, потоа преку културата, црквата, па се до полициско-војничките методи

Писателите, сликарите, композиторите, театарот, хоровите кои од крајот на дваесеттите и во триесеттите години ќе му вдахнат на напатениот народ нова сила и верба во себе си. Во разни перигоди се подготвуваат и изведуваат новите композиции на Васил Ѓаконовски - Шпато, Тодор Скаловски, Трајко Прокопиев, Стефан Гајдов, Живко Фирфов, Панче Пешев, се организираат изложби на Никола Мартиновски, Лазар Личеновски, Вангел Коџоман, Димче Тодоровски, Димитар Пандилов.... Но, сепак, најзначајна е појавата на новите писатели, и "литературата на дијалект", како што ја наречувале официозите на владејачките диктатури и која сурово ја прогонувале. Еден од столбовите и на ова, но и во времето што потоа доаѓа, Кочо Ра-

цин, во знаменитата статија *Развитокот и значењето на една нова наша книжевност* (1940), подвлекува:

*Врз самопожртвуваните одделни луѓе паѓа голема историска чест, но и голема општествена одговорност, да го извршат чесно својот позив. Тие мораат безобсирно да ги надвијат сите лични кризи, за да го заслужат достоинствено вистинското име - **народен писател** на овој храбар и напатен народ. Делото што го започнаа Пејчиновиќ, Миладиновци и Жинзифов, скршнато еднаш од историските неминовности по друг пат, ќе ѝ се врати сега на својата матица и ќе најде свои достоинствени следбеници".*

Новата наша книжевност, како што ја нарекува Рацин најплодна е во деловите од Македонија кои се под српска и под бугарска власт - Вардарска и Пиринска. Овие македонски писатели во најголем дел пишуваат на литературните јазици на државите во кои се наоѓаат. За Грција треба да се издвои објавувањето на букварот *Абецедар* (Атина, 1925) што е објавен под притисок на Друштвото на народите во Женева за "словеномакедонските" училишта во Егејска Македонија, но и тој набрзо е забранет.

Литературата која се создава е со нагласена социјална проблематика, со нагласени фолклорни елементи. Такво е творештвото на **Анѓелко Крстиќ** (1871-1952), роден до Лабуништа, Охридско. Иако пишувал поезија, раскази и драми, најпознат е по романот *Трајан*, напишан и објавен на српски јазик во 1932 година. Иако и Крстиќ ја дели судбината на толкуте Македонци и е вовлечен во пазувите на српската пропаганда, неговиот *Трајан* дише со Македонија, ја опишува Македонија, македонските печалбари, македонските селани. Во 1934 година, Академијата на седумте уметности од Белград му доделува награда на Анѓелко Крстиќ за неговото творештво.

Трајан на македонски јазик е објавен 1987 година, во два тома.

Покрај Анѓелко Крстиќ, во Вардарска Македонија пишуваат и живеат и - **Томо Смиљаниќ-Брадина**, **Јован Костовски**, **Радослав Петковски**, **Ганчо Хаџи Панзов**, **Цеко Стефановски**... но печат на "литературата што се создава на дијалект" удираат тројцата драмски автори - **Васил Иљовски**, **Ристо Крле** и **Антон Панов** и секако најкрупната фигура **Кочо Рацин**.

Познати имиња, од кои значителен дел водат паралелна битка - и во литературата и за слобода на македонскиот народ, се јавуваат и во Бугарија. Меѓу првите се **Никола Церов**, **Асен**

Каваев, Митар Миленски - првите двајца родени во Бугарија, третиот во Ресен, пишувале и на бугарски и на македонски јазик, но најмногу на македонски мотиви.

Никола Киров Мајски (1880-1962) пишувал поезија и драми. Најпознато драмско дело е *Илинден* напишано 1923 година во Софија, автор е и на бројни едночинки а нему му се припишува и *Крушевскиот манифест*.

И во македонската и во бугарската литература денес е познато името на **Венко Марковски** (роден во Скопје 1915 - умрен во Софија 1988) - еден исклучително плоден поет, пишува на македонски и бугарски јазик, со контроверзни постапки и национални определувања. Првите поетски книги на Марковски се *Народни бигори* и *Огинот*, објавени во Софија 1938 година, на македонски јазик. За нив тогаш многу пофално се изразуваат првите критичарски имиња и на бугарската литература и македонските писатели кои живеат во Софија. И третата стихозбирка на Марковски - *Луња*, објавена во Софија 1940. е објавена на македонски јазик.

Една од најзначајните книжевни појави меѓу двете војни е - **МАКЕДОНСКИОТ ЛИТЕРАТУРЕН КРУЖОК**, формиран во Софија, во 1938 год. Во него членуваат звучни имиња на македонската литература - Никола Вапцаров, Коле Неделковски, Антон Попов, Михаил Сматракалев (Ангел Жаров), Димитар Митрев, Ѓорѓи Абаџиев... Кружокот одигрува важна и книжевна, но и национална улога. На состаноците кои се одржувале секоја среда, се дебатирало за литературата, за новите книги од македонските писатели, но и за македонија воопшто, за нејзината сегашност и иднина.

Михаил Сматракалев, попознат по својот псевдоним **Ангел Жаров** (роден 1910, во Серес) во 1936 година ја објавува стихозбирката *Бура над родината*, за која весникот *Македонски вести* напишал дека е *единствена досега македонска збирка, чиј автор е македонски национал-револуционерен поет*.

Меѓу личностите кои се нафаќаат да ја пишуваат и да ја толкуваат историјата, треба да се издвојат две имиња - **Ангел Динев** и **Коста Веселинов**. Динев ја напишал книгата *Македонски Славјани* која има "јасен позитивен однос спрема историската обусловеност на македонскиот национален развиток". Веселинов, пак, ја објавува книгата *Преродбата на Македонија и Илинденското востание*, која за Димитар Митрев претставува "прв сериозен обид од страна на македонец од Пиринска Македонија да се постави прашањето за македонската преродба, како чин на изразита самобитност и аргументирано да се отфрлат



Венко Марковски

фалсификаторските присвојувања на највидните македонски предодбеници".



Никола Јонков
Вапцаров

Никола Јонков Вапцаров (1909-1942) секако е најкрупното име меѓу македонските поети кои пишуваат на бугарски јазик. Роден е во Банско, Пиринска Македонија. Во 1940 година, ја објавува единствената поетска книга - *Моторни песни*. Вапцаров е и борец, член на БРП(к), стрелан е заедно со Антон Попов на 23 јули 1943 година во една касарна во Софија.

Вапцаров е **душата** на Македонскиот литературен кружок (А. Жаров), а за неговите *Песни за родината*, Антон Попов вели:

*Израснал на македонска земја, го зачувал во себе пиринскиот пејсаж, живеел во опстановката на национален кипнже и национална борба, го слушал гласот на не малу мајки што ја колнат прокудата, тој со чувство и со душа е близок на копнежите на својот народ, има непосредни спомени за да може да ги изрази во стројна одмерена реч, за да може да се утврди и да се развива како македонски поет. За тоа тој ги има сите услови. Дури и тоа што го напиша во **Моторни песни** е доволно за да го тврдиме горното. Не може да се каже за поет што има такво длабоко поетско гледање за својата **Земја**.*



Антон Попов

И на крајот да го споменеме уште и **Антон Попов** (1915-1942) - најблискиот пријател на Вапцаров, човекот кој имал главен збор во критичките просудувања во Кружокот за новите книги. Роден е с. Игуменец, Петрчко, Пиринска Македонија. Пишува песни, раскази, репортажи, но најпознат е неговиот критички текст - *Од 'Бура над родината' до 'Чудна е Македонија'* во кого ги анализира книгите на членовите на Кружокот. Стрелан е заедно со Вапцаров во Софија, 1942 година.

Васил Иљоски (1902-1995)

Авторот на *Бегалка* и *Чорбаџи Теодос* е роден во Крушево. Образованието го почнува во родниот град, а го завршува на Филозофскиот факултет во Скопје. Драмски текстови почнува да пишува уште во гимназиските години, веќе оформени едночинки кои доживуваат и сценска изведба, создава како студент. Вакви едночинки Иљоски пишува некаде до 1927-28 година и тоа и на српски и на македонски јазик. Пишувањето на македонски, на крушевскиот и кумановскиот дијалект, го прави со цел да го збогати јазичниот колорит, но и да укаже на јазичната посебност на македонскиот јазик. Оваа тенденција на Иљовски најмногу доаѓа до израз во пиесата *Ленче Кумановче*, односно *Бегалка* напишана на кумановски говор. Претставата е поставена на Скопскиот театар 1928 година, но набрзо е забранета, а нејзиниот автор избркан од работа. Треба да се нагласи дека теророт на српската власт непосредно пред поставувањето и непосредно по забраната, во Македонија е извонредно голем. Затоа не е случајно што популарната драма на Иљовски толку брзо се симнува од репертоарот. Нејзиниот автор пак, продолжува да пишува и на српски, но и на македонски јазик. Во 1937 на сцената на Скопскиот театар е изведена *Чорбаџи Теодос*, две години подоцна *Ученичка авантура*, а во 1940 година *Биро за безработни*, за која театарот не добил дозвола за изведба.

По војната, во услови на слободна употреба на, веќе, литературниот македонски јазик, Иљоски ги пишува следните драми: *Пиши, Панче* (1947), *Два спрема еден* (1952), *Кузман Капидан* (1954), *Син и татко* (*Млади синови*, 1955), *Допирни точки* (1959), *Окрвавен камен* (1968), *Свадба* (1976) и *Смрт за живот* (1988).

Во студентските едночинки на Васил Иљовски, во кои често и самиот настапува и самиот ги режира, доминира палавиот студентски дух, досетките, разиграноста. Но, како што минува времето, во нив сè повеќе превладува социјалниот елемент. Младиот писател не може спокојно да го гледа економското пропаѓање на сопствениот народ, бескрупулозноста и корумпираноста на властите. Но, тој се свртува и кон традициите на сопствениот народ, па веќе *Бегалка* станува типично битово-социјална драма, која на некој начин ја продолжува традицијата



Васил Иљоски

што ја почна Војдан Чернодрински. Во драмите што ги пишува по ослободувањето, Иљовски се навраќа во историјата, а се зафаќа и со некои аспекти на современото живеење.

Васил Иљовски најсилни траги остави во драмското творештво, но тој пишува и литературно-историски текстови (За Кирил и Методиј, Прличев, Крсте П. Мисирков, Кочо рацин...) како и есеи за театарот.

“Чорбаџи Теодос”

• Саат на две нозе •

Уште на почетокот од драмата во три чина *Чорбаџи Теодос*, познатиот македонски драматичар Васил Иљовски се решава за една сцена што има за цел да ја оформи пред нас сликата на еден целосен деспотизам, на една репресија од позиција на власт. Станува збор за сликата (психичка) на стравот кај потчинетите на таа власт, за една од највпечатливите по својата сила во македонската литература воопшто. Стравот кај потчинетите на тој деспот што треба да се разбуди, а во моментот спие, трае особено долго: седумнаесет појави од првиот *чин* (види речник на поими) поминуваат без да се појави деспотот на сцената. Деспотот кој треба да се разбуди е - Чорбаџи Теодос, богат и угледен скопјанец од почетокот на веков; потчинетите и исплашените се: Параскева (Кева) - негова жена, Наџа и Спирос - негови измеќари, Ефка - тетка на сиромашната девојка Стојанка и Томче - негов син, безнадежно вљубен во Стојанка. Томче некако не успева да измоли благослов од суровиот татко за да ја земе сиромашната внука на Ефка за жена.

Седумнаесет појави деспотот спие; него го нема во текстот, го нема на сцената, но е најприсутен од сите! Сето она што го говорат споменатите драмски личности е поврзано со неговата личност, со неговата *ќуд*. Неговата *ќуд* е зла; тој, како што дознаваме од дијалозите на ликовите, треба да оди на лозје, да го разгледа лозјето на бакалот Арсо, за да му го одземе, оти Арсо зел позајмица од лихварот и попаднал во немаштија, та не може да го отплати долгот на друг начин, освен со - лозјето. Лихварот, деспотот, не смее да задоцни за да не се посрамоти пред Арсо и чаршијата, оти е познат како "саат на две нозе", како човек кој никогаш не доцни. Како за беља, токму тоа утро, големиот, виден саат на чорбаџи Теодос се расипал, застанал. Веќе тука почнуваат проблеми за него и неговите потчинети:

метафората на расипаниот зиден саат најавува дека дента и чорбаџи Теодос, "саатот на две нозе", нема да функционира. Ќе му откаже прецизниот механизам, ќе му откажат нозете!

• Механизмот на чорбаџи Теодос •

Чорбаџи Теодос, наместо душа има механизам, сличен на саат: точен е, прецизен, педантен до болни граници, пресметлив, итар, лихвар и среброљубец. Во такви околности, а познавајќи ја неговата зла куд, никој нема храброст да го разбуди заспаниот деспот и да му соопшти дека саатот застанал и дека тој веќе доцни на средбата со бакалот Арсо. Наца одбива да го разбуди: "Јас? А, не! Господ да чува! (...) Знаеш, чорбаџике, тогаш како ми заповеда: 'Тури на ум, глупава Анастасијо, ако ме разбудиш уште еднаш порано или подоцна отколку што сум ти рекол, бегај од мојава кука и повеќе да не се вратиш!' Не смеам, срцево ми се тресе како глумче во фак." Не смеат ниту Спиро, ниту Томче. Томче е дојден пак и по друг повод. "Си ја сакам и ќе си ја земам", вели тој, мислејќи на Стојанка, а мајка му го опоменува дека татко му поради ситничарскиот табиет има сериозни забелешки за избраничката на Томче: "За Стојанка вели: 'Таа ми подаде слатко со тие нејзини нокти, јас да јадам!' ". Проблемот е во тоа што Стојанка е селска девојка, земјоделка, а татко ѝе самарџија. Прецизниот механизам на чорбаџи Теодос вели: никако Стојанка! Врелата пак и вљубена душа на Томче, кој од љубов ниту јаде ниту пие, вели: само Стојанка. Конфликтот, тој неопходен структурен дел на секој драмски заплет е воспоставен. Таткото и синот стануваат противници; противници стануваат, следствено на тоа - механизмот и срцето.

• Чистотникот •

Кога конечно ќе се разбуди, чорбаџи Теодос ќе го започне својот терор над потчинетите. Неговото семејство тој го престорил во царство: наместо блискост по крвна линија, тој со членовите на своето семејство воспоставува однос на оддалечување, однос на хиерархија. Тој само заповеда: чевлите не му се добро исчистени, на палтото здогледува влакно и бара повторно да биде исчистено, истура навреди, клетви и физички закани врз сите: "Параскево, парчиња да се сториш!"; "Ќе ве искривам јас сите, туку сега немам време!" Во еден таков наплив на гнев, во една таква желба за чистотија, влегува Томче и бара благослов за Стојанка; чорбаџи Теодос смета дека Томче треба да се зас-

рами; овој пак, вака говори за своето срце: "Зошто да се срамам? Не лажам, не крадам, што имам во срцето, кажувам..." Срцето на Томче е, значи, отворено, нескриено. За чорбаџи Теодос пак, тоа срце не вреди ништо: "Во срцето! Будалалаци! Треба да имаш повеќе овде, синко мајчин, овде! (Се чукнува по челото) Доста! Имам јас поумна работа!"

Срце наспроти разум; љубов наспроти користољубие; отвореност наспроти прикриеност. Конфликтот изгледа нерешлив. Но, што е тоа што се обидува да го прикрие чорбаџи Теодос со својата болна педантерија? Зошто не поднесува отворено срце, соголена душа? Што е тоа што тој упорно крие во своите гради? И има ли тоа *прикривање на внатрешноста* кај него некаква врска со манијакалната "глад" по хигиена? На едно место, неговата болна педантерија се граничи веќе и со *мизантропија* (види речник на поими) "Ме покапале в црква со свеќа... Си прават кеф... Гледај, Параскево, влакненеце... Се туркаат како овци в трло, се тријат од тебе како говеда од плот... извалкани, кирливи, смрдливи... Ни в црква повеќе не одам."

Од каква тоа зараза се плаши чорбаџи Теодос?

• Зараза од човештина •

Откако ќе одбие да разговара со Томче за Стојанка, чорбаџи Теодос ќе замине, брзајќи кон лозјето на Арсо, кој веќе го очекува, помирен со судбината дека лихварот не ќе се смилува над неговата сиромаштија. Тука некаде завршува и првиот чин. Во втората појава од вториот чин, на патот кон лозјето, се среќаваат скршениот Томче и навредената Стојанка, која знае дека таткото на Томче ја мрази и не ја есапи за човек, оти има селско потекло. Таа, понижена, му соопштува на Томче што рекол чорбаџијата за неа во чаршијата: "И така не сум за тебе, за ваша куќа. Јас сум црна Циганка, јас сум селанка, името ми е селско, јас сум од сиромашка куќа, сум проста, не знам за ред и чистота... Татко ми е сиромав, самарџија... Најпосле јас имам под ноктите црно, кал..." Ова до крај го столчува Томчета, оти Стојанка му дава рок да земе благослов од татка си: "Довечер давам збор за друг", иако лудо го љуби: "Поарно отепај ме! Поарно во Вардар да се удавам, кога не можеме да се земеме!"

Од тој миг станува јасно дека некој ќе мора да го скрши прецизниот махнизам на чорбаџи Теодос што чука наместо срце во неговите гради. Томче оди во меана да се опије, за да собере храброст за конечна пресметка со таткото - деспот. За тоа време Арсо го очекува Теодоса в лозје. И, како што обично се слу-

чува во драмите - помошта што му е потребна на Томче доаѓа - неочекувано. Доаѓа од Арсо!

Од што се плаши чорбаџи Теодос? Од зараза. Тој се плаши од *црно под нокти..* За Стојанка забележува дека е *црна, Циганка*. Се случува и во животот така: од она од што се плашиш, од тоа и да настрадаш!

Арсо здогледува глупа православни Цигани крај лозјето и го прислушнува нивниот муабет. Им се родило дете, и според христијански адет треба да застанат на пат; оној кој прв ќе наиде по патот, според адетот - мора да му биде кум на детето! Арсо знае: секој миг треба да дојде лихварот, неговиот крвник и да му го земе лозјето; тој знае и за ситуацијата на Томче, оти цела чаршија говори дека Теодос не дава благослов. И Арсо има причини, значи, како и Томче - да го скрши механизмот во градите на лихварот. Знае дека најголема казна за чистотникот би била - да падне в кал; знае дека оној кој се плаши од црно под нокти и од Цигани - може многу лесно, секој миг да падне в стапица и да стане - Цигански кум, кум на оние со црно под ноктите, та цела чаршија да го исмејува! Решава и прави: чорбаџи Теодос паѓа во стапицата! Циганите истрчуваат и му го кажуваат адетот на чорбаџи Теодос; тој побеснува од мака, фрла една паричка, сметајќи дека се ослободил од натрапливите кумашини. Меѓутоа, широкото срце на циганот Поцко вели: "Кумството не се дава за пари, чорбаџи Давадос. Кумството е најголема чест, жими Ристос." Механизмот на Теодос, неговата машина наместо срце, почнува да се "расипува": исмејана е неговата идеја дека честа со пари се купува! Исмејан е и тој, преку новото име што му го дава Циганот: Давадос. На Циганите со широко срце не им треба *Давадос*, туку честит човек: "Е па, чорбаџија Давадос, ако сме црни, не сме гаволи, ако сме Цигани, и ние сме луѓе! Ние, чорбаџи Давадос, како на кум ќе ти имаме чест и на раце ќе те носиме!"

Веќе тука станува јасно дека Теодос се плашел од зараза од - *човештина*. Тој сака да си го сочува својот внатрешен "саат". Не сака да има *срце*. И јасно е дека - нужно ќе се зарази токму од она од што се плаши.

• Саат со пијани нозе •

Со гнасење Теодос го фрла детето што му го даваат в раце; прави цел ритуал на бришење со шамичето по поздравувањето со Циганите и бега со Арсо по лозјето. Циганите заминуваат кон градот. Тука завршува вториот чин.

Арсо и Теодос се на лозје; Теодос се согласува да го земе лозјето на Арсо иако "...лозјето ич не ти чини." Со тоа, практично пак проработува неговиот дволичен механизам во градите - лозјето на Арсо, имено, е прва класа, но Арсо мора да го даде потценето, и уште да остане борчлија кај лихварот. Во меѓувреме поминува и Стојанка, со стомна. По цел еден ритуал на плакнење на стомната на чешма, со што Стојанка ја докажува својата хигиена пред Арсо и Теодос, Арсо бара вода од девојката; таа не дава од стомна, туку од чаша, со што покажува градски манири. Арсо ја фали девојката пред Теодос, но овој нешто мрмори немтурски. Стојанка му подава чаша вода и на Теодос; тој ја одбива, а Арсо, за да ја поправи непријатната ситуација на сила испива уште една чаша: "Не е жеден чорбаџи Теодос... Дај, Стојанке, јас ќе ја испијам и таа." Стојанка, понижена, со липане истрчува на патот.

Но, казната доаѓа по Теодос. Доаѓа од "црните", од оние со "црно под нокти". Циганите биле в град, купиле, при сета немаштија, мезиња и пиене, па со музика доаѓаат по својот кум! "Леле! Леле! Циганија! Цел буљук! Како да куртулам од нив!", вреска чистотникот и лихвар. Сардисан, тој мора со нив да пие од исто шише, да јаде со нив од иста чинија, и тоа со прсти! Тој се гнаси, вреска, протестира, но нема каде да избега; набргу цел град ја дознава веста за тоа дека угледниот чорбаџи Теодос, табиетлија и чистотник, станал цигански кум и дека ене, седи, јаде и пие со Циганите во лозјето на Арсо! Народ се збира да гледа сеир, да ужива во слатката одмазда кон "чистотниот" лихвар! Од виното - се расипува саатот на две нозе: неговиот механизам "попушта"! Чорбаџи Теодос се опушта, запејува, заигрува и се опива со оние кои до пред малку ги презирал! Откажуваат, одеднаш, нозете на тој "саат": чорбаџи Теодос паѓа како пијаница, в кал! Разбуденото срце во него, сè уште не сосема слободно од деспотизмот, вака резонира за животот: "Јас на овој ред! Јас ова да го дочекам, во мојот живот... (Со длабока воздишка) Е, што бил животот. Лажовен, лизгав: одиш, одиш, исправен, силен и чист и - одеднаш паднат в кал, извалкан, смачкан... Живот!"

Триумфот на Циганите, на срцето, на Човекот, макар имал и "црно под ноктите", го прифаќа и среќниот Арсо: "Бре, Циганин и студен камен ќе стопли и ќе го развесели. Дури чорбаџи Теодос се пушти малку! Пушти се сосем, човек си, бре, разведри се!"

Расплетот е веќе предвидлив: доаѓаат заптии, шокирани од чорбаџијата. Чорбаџијата се враќа на старото: в миг се отрезнува и умот-машина зацарува над срцето. Доаѓа и Томче, пијан, со нож в рака, да се прободне ако татко му не даде благослов. Арсо е "творец" на расплетот: тој предлага Теодос да не биде кум, туку

Томче; за вратка, чорбаџи Теодос да даде благослов за Томче и Стојанка, и да го почека Арса уште малку за борчот, а не да му го земе лозјето. Посрамен, понижен, притеран в агол, чорбаџи Теодос се согласува. Сите се задоволни, заплетот е разрешен, драмата завршува со хепиенд, и вообичаено за ваквите расплети - со брак меѓу двајцата разделени љубовници.

• Жанр и структура •

Не е тешко да се утврди дека драмата *Чорбаџи Теодос* од Васил Иљоски ги почитува композиционите правила на жанрот драма. Притоа, општопознато е дека овие структурни елементи не мора да се совпаѓаат со формалната поделба на текстот на *чинови* и *појави* или *слики*. Идентификацијата на структурните елементи на жанрот драма, во конкретниот случај може да се изведе вака:

- експозиција: спиењето на чорбаџи Теодос; запознавањето со неговата немтурска, хипохондарска и лихварска природа преку говорот/разговорот на ликовите за него; будењето и теророт над домашните, сè до влегувањето на Томче;

- конфликт, заплет: Томче ја соопштува својата намера да ја земе Стојанка; Теодос не признава срце, ами само разум. Конфликтот е воспоставен меѓу таткото и синот;

- перипетија: кумството со Циганите; пијанството на Теодос што е климакс на заплетот, особено сцената на паѓање на земја - откажувањето на нозете; доаѓањето на заптиите и посрамотувањето пред насобраниот народ;

- расплет: "соломонското" решение на Арсо што сите го прифаќаат; расплетот завршува со хепиенд, при што секое драмско лице го добива она што го сака, со што конфликтот е разрешен.

Речник на поими

Чин, појава: Формално, чиновите можат да се поделат на помали смисловни единици, кои ги викаме појава. Критериум за определување на нова појава во чинот е - влегувањето на нов лик на сцената или негово изнесување од сцената (промена на бројот на лицата на сцената).

Мизантропија: појава кога човек не поднесува луѓе, туку ги мрази луѓето како род!

АНТОН ПАНОВ (1905-1968)

Најпознатото драмско дело на Антон Панов - *Печалбари*, на сцената на Скопскиот тетар е поставено на 3 март 1936 година. По големиот успех што го постигнува претставата, тогашниот управник на театарот, **Велимир Живоиновиќ-Масука**, ќе напише:

Театарот со ова дело ги привлече домашните луѓе и тоа не само оние богатите, од чаршијата, туку и оние малечки луѓе од периферијата, кои, привлечени и освоени, во се поголем број ги посетуваа и другите театарски претстави... Печалбари долго време беше претстава за која се бараше билет повеќе. За малку повеќе од пет сезони ова дело во Скопје и во другите македонски и немакедонски места се даваше околу 80 пати, што беше апсолутен рекорд...



Антон Панов

Официјално, според документите, Антон Панов е роден 1907 година во Дојран, но фактички, две години порани - во 1905 година (родителите во тие времиња ги криеле годините на своите деца, за да ја одложат воената служба). Семејството на Антон (вкупно седум деца) се издржувало од продавање риби. Кога дошло време да оди на училиште, 1912 година, во Дојран веќе била инсталирана српската власт (Македонија по Балканските војни веќе е распарчена), па малиот Антон образованието го почнал на српски јазик. Но, во Првата свеска војна, 3-4 години окупатори на Македонија биле Бугарите, па малиот Антон продолжил да учи во бугарско училиште. Во 1916 година Дојран е уништен од бомбардирањата, а семејството Панови ќе се пресели во Струмица. Во 1923 година, Антон заминува во Белград.

Во Белград го терала големата желба да направи нешто повеќе од својот живот кој навестувал повторување на татковиот - ситна трговија со риби. Ќе се запише во Третата машка гимназија, ќе влезе во судир со некој професор, ќе полага приватно... татко му ќе престане да му ги праќа и тие малку пари што ги ветил, па Антон ќе се вработи како хорист во Белградската опера, каде што ќе остане цели 13 години, до 1936-та односно до годината кога низ широко отворена врата влегува во литературата.

До *Печалбари*, Антон Панов пишува и објавува поезија и раскази, а имал желба да напише и роман со работен наслов *Живи гробови*. Во 1938 година ја пишува драмата *Стега*, која подоцна ја преработува и преименува во *Вероника Самарак*. Од 1948 до 1958 година живее во Војводина каде ги пишува драмите - *Пиликатник*, *Преродени* и *Градинар*.

Печалбари во времето на бугарската окупација (1941-1945) е преведена и се изведувала на бугарски јазик во Скопскиот театар. Во

1958 се враќа во Скопје, а животот, по тешко боледување го завршува во Струмица, 1968 година.

“Печалбари”

Со својата драма *Печалбари* Антон Панов стекна заслужена и не мала слава веднаш по нејзиното изведување на сцената на Скопскиот народен театар, во 1936 година. Оваа *битово-социјална драма* (види речник на поими) во четири чина и денес се смета за неомднлива класика во развојот на македонскиот театар.

Дејството на *Печалбари* по многу елементи потсетува на *Ленче Кумановче* на Васил Иљоски. Тоа совпаѓање не мора да се должи на “директен контакт” (влиание) меѓу едниот и другиот текст, туку и на типичната положба на македонскиот народ низ вековите: борба за економски и национален опстанок. Меѓутоа, градбата и содржината на *Печалбари* се должи и на основното реалистично начело: односот кон стварноста и вообичаената практика реалистите да опишуваат ликови и настани за кои имале пандан во својот живот и стварноста. Во таа смисла, за живиот реалистички корен на оваа драма (таа била цврсто вкоренета во стварноста на она време, за што сведочи одличниот успех кај публиката не само во Скопје, туку и Белград) сведочи и самиот автор, кој вели дека идејата да напише драма на тема печалбарство ја добил во Белград, кога враќајќи се од театарските претстави, ноќе ги гледал македонските работници по белградските пекарници како работат за парче печалбарски леб, по цена на своето здравје. А здравјето најлесно се губи - со ноќен труд.

Печалбари во основа го донесува следниот развој на настаните: во првиот чин се одвиваат експозицијата и заплетот. Имено, во домот на трговецот Јордан доаѓа Божана, мајката на сиромавиот Костадин, за да ја побара Симка за снаа. Веќе оваа позиција (некој нешто *сака, бара*) навестува скорешен силен конфликт. Тој што бара е сиромав: Костадин (преку мајка си) бара нешто што, според логиката на трговецот Јордан не му припаѓа (сиромавиот бара богата жена). Според тоа, уште тука се навестува дека суштина на конфликтот ќе биде од економска, односно класна природа. Припадник на посиромашна класа сака да се ожени со припадник на побогата класа, односно сака да ја пробие класната бариера и востановената предрасуда (за тоа време) дека сиромавите треба да се земаат меѓу себе, а богатите со богатите. Со тоа, уште од старт е обезбедена социјалната, класна компонента на драмата.

Јордан поставува услов: ако сака Костадин да ја земе Симка, треба да плати 30 златници, според обичаите на тоа време. Во овој миг, драмата е веќе “заплетена”: ние знаеме дека Костадин нема тол-

ку пари. Заплетот е готов, конфликтот виси во воздух. Изненадени сме, во исто време од тоа што Јордан како трговец, смета дека дури и љубовта “има цена”. Цената на љубовта е - 30 златници! И веќе од тој миг, ние сме на страната на Костадин, Симка (која го сака Костадина и без пари, но е премногу патријархално и покорно воспитана ќерка за да се осмели да им противречи на таткото Јордан и на мајката Рајна) и мајката Божана. Во првиот чин, за да се засили уште повеќе заплетот, за да се “смрсат” конците на драмата до крај, се јавува уште еден конкурент за Симка, кој праќа свој стројник, стрико Кољо. Јордан се согласува да ја даде Симка на оној кој по прв има да плати, како да прави јавна аукција на сопственото чедо!

Во вториот чин, кога веќе се знае дека Јордан нема да ја даде Симка на Костадин, кога првиот конфликт во драмата е веќе јасен (Јордан против Костадин), доаѓа до разговор меѓу Божана и нејзиниот син. Тој разговор е мошне важен за карактеризацијата (“сенчењето”, исцртувањето) на Костадин: тоа е лик во кој не може а да не се “вљубите” како гледач или читател на *Печалбари*. Тоа е затоа што тој има една особина која сите ја посакуваме: достоинство, чест, гордост. Костадин вели дека не само што нема триесет златници, туку дека и кога би имал, никогаш не би се согласил да купува невеста и љубов за пари! Со тоа тој станува директен противник на Јордана: тие се спротивставени од овој миг во драмата како што се спротивставени црното и белото, позитивното и негативното. Во овој чин се навестува еден можен расплет на конфликтот: Костадин наумува да ја грабне Симка, која би требало да биде бегалка. Но, патријархално воспитаната Симка е премногу покорна кон своите родители (иако го сака Костадин) за да се реши на таков чекор. И токму кога сè е подготвено за бегство, се појавува Јордан и нуди “примирје”, односно привремен расплет на конфликтот: тој лично ќе му даде на заем 50 лири, кои овој ќе му ги плати како надомест за неговата ќерка - Симка! А Костадин се обврзува да му ги врати!

Во третиот чин, во кој Костадин и Симка уживаат во бракот, настанува “привиден мир”, но конфликтот и напнатоста “висат во воздухот”: тоа се 50-те лири заем кои не им даваат мир. Се чека и новороденче, но сè е во сенката на проклетите 50 лири: како да се тие пречка за среќата на луѓето! Јордан си ги бара парите назад и го прекорува Костадина дека е мрзлив, дека не е маж и дека избегнува да го стори она што го прават сите негови “чесни должници”: да заминат на печалба. Немоќен, понижен, скршен, повреден до срж, Костадин решава да замине на печалба. Овде Панов ја допира најболната точка на темата на печалбарството: напуштањето на семејниот праг и “растурањето” на семејството кое останува без “глава на куќата”.

Во овој чин ја следиме и типично битовата, проштална сцена, со која оваа драма ги покажува етнографските карактеристики на Македонецот и негово сфаќање на печалбарството: сликата е исполнета со обреди, ритуали, церемонии на испраќање, со проштални сцени и обичаи за таквиот повод.

Четвртиот чин се одвива четири години подоцна: се наоѓаме во Белград, во пекарницата на суровиот “брат-близнак” на Јордан, фурниџијата Аранѓел. Тој е бездушен трговец кој бара од работниците-печалбари (Македонци) да закинуваат од лебовите мерејќи ги на вагата. Со тоа се објаснува целосно социјалниот, па дури и класно-свесниот мотив на експлоатацијата кај Антон Панов: иако неговиот лик Костадин не е класно освестен работник (тој е повеќе чесен човек кому му била згазена честа), сепак во пекарницата се одвива, пред наши очи свеста за тоа дека богатите станале богати експлоатирајќи ги до бесвест своите работници. Костадин е веќе тешко болен од туберкулоза: тој лежи во пекарницата, а неговите другари го гледаат и го штедат од работата колку што можат, иако суровиот Аранѓел не сака да чуе за болеста на својот работник. Тој е толку бездушен и отуѓен човек, толков роб на парите, што се плаши да не плати казна за држење болен човек во работилницата за тесто, па бара Костадин да биде исфрлен на улица, без оглед на неговата болест!

Завршната сцена од последниот чин е мајсторски водена и една од најтрогателните и драмски најубаво изведените: печалбарите се враќаат со песни во селото, но пред куќата на Костадин наеднаш молкнуваат. И Божана и Симка го разбираат тој молк: од тој молк, следното што ќе уследи е крик, затоа што Костадин умрел. На Божана и на Симка, како и на малото сираче, како цинична утеха за одземената среќа во животот ќе им остане грстот безвреден жолт метал, ставен во печалбарското кесе на Костадина!

И, по којзнае кој пат ќе се потврди старата вистина: општеството кое ги гради своите сфаќања врз парите, она општество кое верува дека и чувствата и луѓето имаат своја цена - ги фрла во несреќа чесните, искрените и добрите!

• Наместо заклучок •

“Печалбари” е битова драма со силно изразена социјална компонента. Тоа е длабоко реалистична драма, во која постапките на ликовите се мотивирани од социјални причини. Костадин “уверливо” и “реалистично” заминува на печалба затоа што тоа би го сторил и секој човек “од стварноста” кој држи до својата чест, кога таа би му била изгазена и навредена како што му беше на Костадин, од страна на неговиот “дедо”. Убедлив е и крајот на Костадин: сите знаеме од искуство

дека најчестата болест од која заболувале ноќните физички работници (особено во деветнаесеттиот и раниот дваесетти век) била токму - туберкулозата, чумата на векот! Во драмата ништо не е претерано, насилино, нереално. Дури и ликовите на Арангел и Јордан се типизирани: тие во себе ги содржат заедничките, општи особини за сите лихвари и скржавци. Симка е типизиран лик на патријархално воспитана ќерка која не се осмелува да го наруши семејниот и општествен морал, и покрај сета сила на својата огнена љубов кон Костадин: “Црна ме закопај, татко, не давај ме за Јован... Костадин го сакам...”, вели таа, но не прави ништо подалеку од тоа за да му се спротивстави на тој ужасен, лажен морал на тоа општество (претставено преку Јордан и Арангел) кое на секој човек и на човековиот живот му определува цена! Според тоа, и таа е “реалистичен” лик, затоа што не било вообичаено за тоа време една покорна ќерка да се осмели на кршење на јавниот морал. Кога тоа би се случило, кога Симка би го сторила тоа, драмата несомнено не би била “чист” реализам, туку би запловила и во водите на романтизмот, бидејќи би прикажала несекојдневен, нетипичен лик, лик на бунтовник и престапник по однос на општеството.

Сепак, ликот на Костадин е најубедливиот лик. Тоа е лик на бунтовник кој, сепак, иако не е целосно класно освестен, навестува цела една галерија подоцнежни ликови во македонската книжевност кои ќе ја сфатат причината за својата несреќа и излезот од неа. И, ќе го побараат излезот!

Речник на поими

Битово-социјална драма: посебен драмски жанр, особено карактеристичен за македонската литература. Во неа се акцентираат две компоненти: основните етнографски обележја на народот (обичаи, обреди, врски со траицијата), со што се добива нејзината битова компонента, и - социјалните моменти на ропство и борба за економски опстанок на македонскиот народ.

Уште нешто:

Потсетете се на делото *Чичко Горио* од Балзак. И таму имаше еден лик кој веруваше дека љубовта може да се изрази во пари! Според Јордан, Костадин мора да плати 30 златници. Кој е кој и може да се спореди со Јордан?

РИСТО КРЛЕ (1900-1975)

По многу свои обележја, творештвото на Ристо Крле треба да се сфати како исклучителна појава во нашата литература. Пред се, станува збор за тоа дека е во прашање писател-самоук, чевлар, кој со своите нажулени прсти успешно ракувал и со чеканот и со перото. Појавата на писатели-самоуци во нашата литература не е ретка. Само благодарение на својот огромен труд некои од нив успеаја да се извишат над сивилото на секојдневието, достигнувајќи прилично завидно творечко ниво...

Александар Алексиев



Ристо Крле

Ристо Крле е роден 1900 година, во Струга. Неговото семејство е занаетчиско (татко му бил чевлар). Основното образование и првиот клас гимназија ги завршува во 1912, додека Македонија уште била под отоманска власт. Вториот клас го завршува во 1916 година во бугарско училиште, потоа се вработува како писар во општина, па умира татко му, по што младиот Ристо мора да продолжи сам да се грижи за егзистенцијата, продолжувајќи да заработува со занаетот на татка си - чевларскиот. Со извесни прекини, со чевларството ќе се занимава се до 1939, потоа работи како тутунски работник во скопскиот монопол, па службеник во Хипотекарната банка во Белград. По ослободувањето работи во Министерството за просвета на СРМ, а пензионирањето го дочекува како службеник во Друштвото на писателите на Македонија.

Вака звучи животната приказна на Ристо Крле.

Неговата творечка, писателска приказна, тече вака:

- Уметноста во него се разбудува некаде во 1921 година кога се зачленува во културното, театарско и спортско друштво *Црн Дрим* и учеството во првата драмска претстава. Тоа било доволно драмскиот автор да почне да страда од неспокојство, од оној творечки немир што ќе го доведе до *Парите се отепувачка*. Оваа драма, пак, неговото најдобро остварување, почнал да ја пишува во 1932, и по многу дотерувања ја завршил летото 1937 година. На сцената на Скопскиот театар е поставена на 27 декември 1938. Следниот драмски текст на Крле е *Антица*, изведена на 25 јануари 1945, а третата *Милион маченици*, на 15 октомври 1940 година.

По ослободување Ристо Крле пишува уште две драма - *Гроф Миливој*, 1950 и *Велик-ден*, истата година.

Ристо Крле е автор и на неколку раскази, како и обемната *Автобиографија*.

Умре во 1975 година.

“Парите се отепувачка”

Драмата *Парите се отепувачка* по професија (иако кусо време работел и како државен службеник), Ристо Крле по многу нешта се разликува од серијата социјално-битови драми на македонските драматичари создавани меѓу двете светски војни. Иако се настанати во период кога на Македонецот му е оспоруван секаков национален идентитет, тие драми сепак го потврдуваат Македонецот како социјално свесно суштество, односно како суштество свесно за својата пропаст. Во тие драми, како што повеќепати до сега истакнавме, се пласираат две компоненти: едната е социјалната, а другата битовата, односно народносната (етнографските карактеристики на еден народ: морал, култура, обичаи и сите други обележја на националниот идентитет).

Во тоа семејство социјално-битови драми *Парите се отепувачка* има посебно место, место на исклучок. Имено, таа драма го користи печалбарскиот мотив (социјално-битов мотив) како и драмата *Печалбари*, но таа со тој мотив се користи не толку да ја истакне социјалната компонента и не толку битовата компонента, колку да ја покаже улогата на *судбинското* во животот на човекот. Од тие причини “Парите се отепувачка” е драма која од сите македонски социјално-битови драми прозвучува најуниверзално, не-локално и се занимава со вечен проблем. Тоа е проблемот на “случајот” или “случајноста”, односно проблемот на судбинската трагедија.

Сиџето на драмата на Крле е следново: во првиот чин ги среќаваме земјоделецот Митре и неговата жена Мара, како и нивните деца Ката и Ангеле. Ангеле се готви да оди на печалба. Во тој чин го “гледаме” и неговото заминување на печалба, односно - разделбата со најблиските.

Вториот чин се случува по дваесет години: Ангеле се враќа од печалба, со поголема сума спечалени пари. Очигледно, неговото кесе добро натежнало. Доаѓа кај неговата сестра, а таа, пресреќна, му предлага една мала игра за изненадување на родителите: имено, таа му предлага да појде кај Митре и кај Мара, но да не им се кажува кој е. И, ако не го препознаат, да побара преноќиште, да преспие, па утредента, кога и Ката ќе дојде дома кај нив, заеднички да им ја откријат среќната вест на родителите: информацијата за тоа кој е богатиот дојденец. Ангеле го прифаќа советот, заминува дома, неговите не го препознаваат, и вечерта, таткото, распален од мислата дека дојденецот е некој злосторник кој заработил толку многу пари со нечесен труд (наспроти мислата дека неговиот чесен син се мачи со чесен труд во туѓина!), решава да го убие и да му ги земе парите! Тоа и се случува, а кога

утредента Ката доаѓа, Митре ја сфаќа својата кобна грешка настаната со непознавањето. Мајката умира од мака, а таткото се самоубива! Трагедијата е комплетирана.

Треба да се каже дека драмата е инспирирана од вистинит настан. Тој настан се случил во 1925 година: еден печалбар, по враќањето од печалба е убиен од својот сопствен татко, кој не го препознал својот син, а сакал да му ги украде спечалените пари! Иако случајот е вистинит, тој, според она што до сега беше кажано за реализмот - воопшто не делува "реалистично", затоа што не е "типичен", туку исклучителен, несекоедневен настан! Познато, е имено дека стварноста која ја конструираа реалистите воопшто не се интересира со исклучителности и ексклузивитети: таа стварност за која се занимаваа и која ја конструираа реалистите беше типична, просечна, се интересираше за вообичаени и типични нешта. Според тоа, уште од самиот старт, од изборот на темата, Крле се оддалечува од основните начела на она што го викаме реализам. Тој ја вклучува играта на судбината како главен фактор во драмата, и со тоа се приклонува кон принципите на - античката трагедија! Токму затоа, може да се каже дека *Парите се отепувачка* се попрво градени врз принципите на античката трагедија, во која елементот *непознавање* (види речник на поими) игра главна улога, одошто врз реалистичките принципи на битово социјалната драма. Тоа што случајот "навистина" се случил воопшто не е гаранција за "реализам", кога стварноста се преточува во уметничко дело. Напротив: во "црните хроники" на весниците честопати читаме толку неверојатни, но вистинити случаи, што просто се прашуваме дали воопшто, кога би биле предадени во литературни дела, би ги сметале за - реализам.

Според тоа, "реалистичноста" на *Парите се отепувачка* е доста спорна, но не и неодбранлива. Пред сè, тука е амбиентот во кој се случува трагедијата - македонското село. Тука се и јасно и реалистично исцртаните ликови од тој македонски амбиент. И, пред сè, тука е темата на печалбарството, типично за македонскиот "реализам". Тие три извори ја обезбедуваат минималната реалистичност на драмата *Парите се отепувачка*. И конечно, тука е и податокот дека настанот навистина се случил и дека е регистриран од печатот и од судските извештаи (види речник на поими: вистина и уверливост). Но, најважно од сè е дека настанот, колку и да е "неверојатен", е предаден со еден убедлив јазик, со жив дијалог, со уверливост дека навистина се случил. Оти познато правило е: за "вистинит" го сметаме не толку оној настан кој навистина се случил, колку оној кој ни е предаден убедливо и веродостојно. Добар пример за тоа се судските сведочења: понекогаш некој сведок говори вистина, но не ја говори на убедлив и веродостоен начин (со многу детали); понекогаш пак некој кажува чиста лага, но пред судот таа лага ја кажува максимално веродостојно и убедливо (со многу подробности, иако измислени), па судот пресудува де-

ка првото искажување е лажно, а второто вистинито! И за реализмот важи истото правило: би било добро писателот да избере “типичен”, вообичаен настан; но ако веќе избира ексклузивен, речиси неверојатен настан (“игра на судбината”), тогаш задолжително треба да ни го предаде убедливо и веродостојно, ако сака да го подведеме под графата “реалист”.

Во таа смисла, Крле се обидува да ја лоцира таа веродостојност токму во психологијата на ликот на Митре. Оти, Митре претходно никогаш не покажувал злосторнички импулси; тој бил чесен човек за кој никој не би претпоставил дека еден ден ќе стане убиец. Крле ги вложил сите напори да не убеди дека и тоа е можно: еден честит човек, за една ноќ да се престори во злосторник. И во тоа успеал: ние ја следиме драмата во душата на Митре, кој почнува да чувствува револт кон дојденецот, затоа што, според негови убедувања, не може да се спечалат толку многу пари за толку кратко време (6 години, како што вели дојденецот), со чесен труд. Понесен од идејата дека дома примил злосторник, Митре помислува и на својот син: додека син му се мачи со чесен труд, некои таму злосторници се збогатуваат преку ноќ. Тоа е мотивацијата на Митре да го убие дојденецот, без да знае дека му е син.

На читателот му останува да процени колку таа мотивација “држи” за да се изврши злостор, од раката на инаку чесен човек. Но, она што возбужда во оваа драма, секако е токму - чинот на непрепознавањето. И во античката драма, и воопшто, во литературата, тој елемент означува највисока фаза на напнатост на дејствието. Што значи: без разлика дали ќе ја сметаме за реалистична драма или за трагедија правена по урнек на античката трагедија, драмата “Парите се отепувачка” е несомнено силно и вредно драмско дело, со *напнатост* (види речник на поими) и драмско исчекување. Таа е можеби и “најдраматичната” творба од сите битово-социјални драми создавани во периодот меѓу двете светски војни.

За тоа сведочи и нејзиниот огромен успех при праизведбата, во 1938 година, кога според посетеноста и гледаноста во Скопскиот народен театар е споредувана со “Печалбари”, исто така хит-претстава на тоа време.

Речник на поими

Непрепознавање: елементот непрепознавање е редовен елемент во трагедиите на Старите Грци и е причина за страдање на ликовите. На пример, во “Цар Едип” на Софокле, младиот Едип, кому му е пророкувано дека по налог на судбината ќе го убие својот татко и ќе се ожени со сопствената мајка, бега од домот на родителите

(без да знае дека тие не му се вистински родители) и заминува да направи еден подвиг: да го спаси градот Теба од Сфингата, која го опседнала. Патем, на еден крстопат, тој фаќа една кавга со еден човек во кочија кој не сака да му отстапи првенство на патот, и го убива! Потем ја убива Сфингата, и за награда ја добива за жена кралицата на Теба, Јокаста, која, како што потем дознава, останала вдовица затоа што нејзиниот маж пред извесно време бил убиен на еден крстопат! Дури потем Едип сфаќа дека го убил својот татко (кралот на Теба) и дека се оженил со својата мајка (Јокаста), односно дека не ги препознал! Сфаќа дека оние за кои мислел дека му се вистински родители го посвоиле, и дека пророчството сепак се исполнило, по волја на судбината и боговите. Пораката е: од судбината не се бега. Истата порака ја наоѓаме во “Парите се отепувачка”, и просто е вчудоневидувачки колку овој текст е правен според законите на античката трагедија, во која поради тоа што еден лик не ги препознава другите, настанува трагедија!

Вистина и уверливост: многупати и денес се случува (особено во филмската уметност) авторите да се бранат од приговорот дека раскажуваат “неверојатен”, “судбински” настан со мотото: “Настанот што е опишан во филмот е вистинит.” Тоа мото обично се појавува на почетокот на филмовите, како “алиби” за реализам. Тоа е доказ дека реализмот не е толку прашање на тоа дали “случката навистина се случила”, туку дали е предадена уверливо и убедливо.

Напнатост, драмска: тоа е оној момент кога и читателите и публиката очекуваат, неколку мига пред убиството, Митре сепак да го препознае својот син и да се откаже од намерата. Непрепознавањето му ја должи својата “драматичност” токму на податокот дека публиката и читателите го препознаваат “спорниот” лик, а некој лик на сцената не го прави тоа! Логична последица од непрепознавањето е трагичниот ефект: најчесто син убива татко, или татко син, или мајка свое дете, или брат сестра. Првиот теоретичар на трагедијата, Аристотел тоа добро го формулираше: најтрагични се оние драми во кои “крв станува против своја крв”, односно кога не се препознаваат блиски луѓе, сврзани со крвна, односно роднинска врска!

Уште нешто:

Направи споредба меѓу најнапнатите, најдраматичните места во *Парите се отепувачка* и *Чорбаџи Теодос*. Кои места се драмски посилни? Што мисли, зошто?

Кочо РАЦИН (1908-1943)

Повеста на современата македонска поезија почнува со името на Рацин (Димитар Митрев);

Во Рациновата епоха ние се среќаваме со појавата на модерната македонска литература (Георги Старделов).



Коста Рацин

Роден е во Велес, во 1908 година, како прво од шесте деца на Марија и Апостол Солеви. Тешкиот, сиромашен живот го почувствувал многу рано, а го живеел сите 35 години. Дека работата била дојдена до таму што во прашање било секојдневно-то обезбедување леб, говори и фактот што Кочо морал да го прекине школувањето во втори клас гимназија, и да слезе во грнчарската работилница. Од тој дена натаму, идниот голем поет постојано ќе води две големи битки: да обезбедува средства за егзистенција и да ја задоволи својата преголема глад за читање, учење и пишување. Иако, имено, повеќе не седнал во училишна клупа, Кочо Рацин е една од најобразованите личности на своето време - бил извонредно упатен во македонската историја (од Кирил и Методиј и Климент и Наум, сè до неговиот современик Крсте П. Мисирков), ги следел случувањата во тогашната југословенска литература - објавувал песни во југословенски списанија, бил апсолутно во тек со судирите на книжевната левица) а ги читал и проучувал Ниче, Фоербах, Хегел...

Но, Рацин имал и други две битки: едната со власта, со српските жандарми кои го прогонувале, затворале, претепувале... другата со самиот себе си која ја извојувал на блескав начин пишувајќи ги *Белите мугри* и другите дела. Вкупно: Рацин е голем победник во сите битки: неговата победа беше темелот и за победата на македонскиот народ.

Во 1932 година, Рацин доаѓа во Скопје, најнапред работи како каменорезец (работел на зградата во која денес е сместена Италијанската амбасада во Скопје) потоа бил коректор, па библиотекар, па уредник на списанието *Искра*. Ова е време кога Кочо веќе е вклучен во комунистичкиот отпор на великосрпската политика во Вардарска Македонија. Се разбира, власта тоа го забележува и во 1934 го апси и го затвора, најнапред во скопскиот затвор, а потоа го испраќа на робија во Сремска Митровица. Но, полицијата постојано му е зад петици, па тој постојано се сели - од Велес во Скопје, па во Белград, Загреб... Пред почетокот на војната повторно е уапсен и повторно затворен, а по почетокот на војната, во 1941 година бугарските окупатори

кои ги заменија српските, го протеруваат во нивната земја, во Бугарија. Во своите краишта Рацин се враќа во 1943 година. Му се исполнува желбата да им се придружи на борците на НОБ, наскоро заминува во партизани, но на 13 јуни, во еден несреќен сплет на околности, трагично го загубува својот живот.

Покрај историската стихозбирка *Бели мугри*, Рацин е автор и на збирката во ракопис *Антологија на болот*, напишана во 1928 (годината кога влегува во литературата со првите објави) на српски и бугарски јазик; потоа на романот *Афион*, зачуван во фрагменти (претпоставка е дека тој бил уништен при аспењето во 1934), а ги објавил и расказите - *Берачи на тутун*, *Еден живот*, *Златен занает*. Познати се и неговите есеи за богомилството, статијата - *Развитокот и значењето на една нова наша книжевност* итн.

• *Бели мугри* •

Бели мугри - е историски настан за македонската литература (**Миодраг Друговац**). Објавена во 1939 година, во Самобор, крај Загреб, во 4.000 примероци, книгата, слично како и нејзиниот автор, е забранувана, прогонувана, уништувана. Но, сепак, таа не можеше да се уништи, таа (о)стана темелот на модерната македонска книжевност.

Не само *Бели мугри*, туку сета поезија на Рацин е автентично поетско сведоштво за тешкиот живот на сиромашните, на аргатите и печалбарите. Покрај доминантните социјални мотиви, треба да се издвојат и песните посветени на борбата и претстојната револуција. Но, Рацин е првостепено лиричар, врвен, *рациновски*, како што го именуваат повеќемина толкувачи на неговата поезија, лиричар.

Не е случајно толку уметнички убедлив Рацин токму во песните посветени на мачниот живот. Тој и неговите најблиски се наоѓале постојано во таква состојба, ним постојано им се случувало:

*Стани си утре порано,
дојди си вечер подоцна,*

нивните, деновите на аргатите, на луѓето чија катадневна преокупација е преживувањето, се *ниски камења студени/ синцир железен околу вратот навезен*. Искреност и бескрајно тага извира од позната песна (*Денови*) на Рацин:

*Роди се човек - роб биди
роди се човек - скот умир,
скотски цел живот работи*

за други, туѓи имоти.

Достоинството, елементарното човечко достоинство го нема, тоа е исчезнато во суровиот свет кој од луѓето прави *робови*, тоа е светот во кого

*За туѓи бели дворови
копај си црни гробови!*

Мрачните *д е н о в и* на сиромашните, обесправените, понижени им *легнале та натежнале* на кревките плеќи, правејќи им го животот *неподнослови, кучешки*.

Со изразити социјални мотиви се и песните *Селска мака, Тутуноберачите, Копачите, Печал*. Својата преокупираност со животот на сиромашните, Рацин ја искажува и во други свои дела, на пример во расказ посветен на берачите на тутун.

Со тутунот е поврзана една од најубавите песни на Рацин и во македонската поезија воопшто *Ленка*. Во оваа песна сè е едноставно, сè е возвишено, сè е беспрекорно - и тагата, и поетското мајсторство. Песната ја раскажува горчливата судбина на младата девојка која е принудена да ја прекине најубавата работа што една тогашна девојка ја работела - ткаењето невестинска кошула -

*Откако Ленка остави
кошула тенка ленена
недовезена на разбој
и на наломи отиде
тутун да реди в монопол.*

Речењето тутун не е воопшто лесна работа. Во монополот, на Ленка

*лицето ѝ се измени
веѓи паднаја надолу
и усти свија кораво*

Гостинката што се населува во градите на Ленка ја пие нејзината свежина; туберкулозата тогаш е неизлечлива болест; таа го совладува младиот живот -

*И ноќе кога месечко
гроб ѝ со свила виеше
ветерчок тихо над неа
жалба и тага рееше:
'Зошто ми, зошто остана
кошула недоткаена!
Кошула беше даровна...'*

Но, Рацин пеејќи за мачниот живот, ја искажува и својата верба во животот што наскоро ќе дојде, во *силно светнатиот*

ден, во пробудените сили, најпосле не е случајно ниту името на книгата - бели мугри. Новите мугри се чисти, во нив ќе почне нов живот, силно ќе светне денот!

ПРОШТАВАЊЕ

На печалбарите

Не ли ти кажав, не ли ти кажав,
не ли ти реков на проштавање?
Ич не ме чекај, ич не ме пекај
Белград е ламња, во Белград ја роб
снага по туѓи палати оставам,
снага во усти несити клавам,
и дома — дома не ке се вратам,
не ке ги пиам очите твои
не ке ја галам снагата твоа —
далеку негде сувата рака
по тебе, Вело, пуста мака
пуста ке остане ...

Знам оти гердан веке не кижеш,
знам оти чеиз и ти не везеш,
анам, Вело, пусто остана сичко —
не ли си и ти аргатка клета?
Тутуни садиш, тутуни нижеш,
тутун таговно у монопол редиш,
ме споменуваш и ем си жалиш
денови — крепи тешки си редиш —
Величко. мори, другачко златна!

Но почуј, Вело, што ке ти кажам!
Не ми се, Вело, жали и клети!

Подигни очи — очи засвети
ониа очи, што душа горат!

Тој што ни, Вело, однесе сичко —
тој ни остави от темно темен
веков за мака — но и за борба.
Има на вој свет како нас многу?

Има ги, има — мачат се, копат,

копачи копаат по темнината,
копачи копат и тунел дупат.

И има, има — радост голема
радост длабока во темнината:
да светиш, Вело, жар да се стопиш
Во борба гроб ти душа не зема.

• **Стилски особености и значење за македонската поезија** •

Со Коста Рацин, македонската поезија станува во вистинската смисла на зборот - современа и модерна. Таа поезија, особено според стилот му се доближува на европскиот експресионизам, особено со сликите на сиромаштијата и социјалното раслојување кое доаѓа од техничкиот напредок на човештвото. Експресионистите беа песимисти по однос на развитокот на човештвото и предност им даваа на своите внатрешни расположби, на песимистичките чувства, симболите и разочарувањето од можноста за рационален напредок на човештвото. Тие техниката ја доживуваа како пречка за моралниот напредок на човештвото и за потенцијален извор на опасност од војна. Иако техниката несомнено го олеснува животот, таа со себе повлекува и несомнена отуѓеност, заладување на топлите, братски и човечки односи меѓу луѓето, ја форсира експлоатацијата на човек врз човек, она што Рацина најмногу и го болеше. Тој европски експресионизам наоѓа несомнен одглас и во поезијата на нашиот Рацин.

Од тие експресионистички одгласи доаѓаат и сите внатрешни треперења на душата на Рацин, кои ги подведуваме под терминот "елегија". Елегичниот тон во Рациновите песни е несомнен: таговноста над минливоста на животот, над неостварената љубов, над попречената слобода на човекот и на човештвото, над сиромавите, малите и угнетените - тоа се главните особини од кои, по Рацин, се роди цело едно поколение поети и писатели, почнувајќи од Блаже Конески па наваму. Во таа смисла, Рацин е татко на поезијата на Македонците во дваесеттиот век.

КОЛЕ НЕДЕЛКОВСКИ (1912-1941)

По својата скромност беспримерен, тих, молчелив, нежен, внатрешно горд, до болка чувствителен поет и борец, една занимлива и трагична личност на македонската поезија...

Роден е во селото Војница, Велешко, во многу сиромашно земјоделско семејство. Поради сиромаштијата морал да ја напушти велешката гимназија уште убаво не седнат во гимназиските клупи и да оди во Скопје, на занает. Тешкиот живот не го остава ниту во Скопје, па кога наполнива 21 година ја напушта татковината и заминува - прво во Атина, потоа во Софија. И како емигрант живее како што живеел сиот живот - скромно, повлечено, со својот внатрешен творечки ритам. Првите песни ги објавува 1938 година, во списанието *Илустрација Илинден* кое го објавува Илинденската организација во Бугарија.

Коле Неделковски е еден од членовите и на Македонскиот литературен кружок во кого, како што е познато членуваат и Никола Вапцаров, Антон Попов, Димитар Митрев, Ѓорѓи Абаџиев, Ангел Жаров... Може слободно да се рече дека Неделковски меѓу најпатените во книжевното творештво во тој период, но и претходно, во времето на Преродбата, го пишуваат македонските автори - Тој ги открил *За македонските работи* од Крсте П. Мисирков, прв ја добил и со големо одушевување ја препорачал натаму *Бели мугри*, со неверојатна страст го чита *Зборник* на Димитрија и Константин Миладиновци... Просто голта сè што е објавено од народното творештво. Но, Неделковски е извонредно упатен и во делата на Лермонтов, Ботев, Пушкин... Неговите песни биле разгледувани и во литературниот кружок, за кои Ѓ. Абаџиев рекол дека тежнеат кон создавање *македонска по дух и содржина литература*.

Коле Неделковски себе си се гледал како македонски поет и како борец против фашизмот. Во поезијата не се доискажал, а како борец сè што имал да каже, кажал на 2 септември 1941 година, кога скокнал од седмиот спрат на една софиска зграда, откако претходно ги фрлил врз полицајците сите бомби што ги имал, не сакајќи жив да им падне в раце.



Коле Неделковски,
поет и револуционер

Со овој подвиг Коле Неделковски како да ја продолжува традицијата на славните Илинденци - да се убиваат самите кога веќе им снемува куршуми...

Во историјата на македонската литература Коле Неделковски влезе со две стихозбирки - *Молскавици* (Софија, 1940) и *Пеш по светот*, објавена исто така во Софија, една година подоцна. Двете се напишани и објавени на македонски јазик. И двете, заедно со нивниот автор стојат високо, во првите редови на борбата на македонскиот народ за свој јазик, за своја литература, за своја држава.

Шеснаесетте песни на *Молскавици* се напишани под големо влијание на народната поезија која, како што рековме погоре, Неделковски, ја читал до ненаситка. И мотивите, и метриката и ритмот на неговите песни, многу наликуваат на народните. Тој пее за печалбарите, за нивните, но и за маките на нивните најблиски (кога Богдан се вратил од туѓина - *Грозда ја в земја ставија*), доближувајќи се до најубавите македонски балади. Поетот пее и за турското ропство, трага по јунаците кои ќе го ослободат народот, кои ќе му ја вратат вербата. Во овие песни допирот со народното творештво е највидлив. Имено:

*Стани ми, Геле, стани ми,
стани ми сине на мајка,
пуста се зора зазори,
над гора сонце огреа.
Стани ми, сине ангеле,
облечи руба ајдушка,
нарами пушка берданка
и тргни в Китка планина!..
(Ангеле).*

Слично како народниот пејач, и Коле Неделковски ги велича мајките на јунаците, преку нив проговорува сиот народ кој копнее по заштитник, по правдина и слобода. Неделковски е блиску и до тешкиот живот на емигрантите, на обичните работници кои работат по цели денови за да заработат колку да преживеат -

*Ни човек-сенка се мерка,
по скеле со сведен врат,
од тешка мака да стенка
со свито срце од глад.
(Стачка)*

Во *Пеш по светот*, Неделковски се обидува да се подолгоди од големото влијание на народната песна. Освен истоимената поема, во оваа стихизбирка има уште неколку песни во кои исто така е видлив напорот да се унапреди поетскиот исказ. *Пеш по светот* е посветена на младите македонски борци, таа, според Миодраг Друговац, е **национална поема, во која на еден романтично-борбен начин е евоцирана историската трагична судбина на македонскиот народ во илинденската и во пост-илинденската епоха... Патриотски вдахновена, поемата е сведоштво кое предупредува.**

Коле Неделковски и со својот поетски збор и со својот живот, влезе во рациновската орбита на македонската литература и на македонската борба за слобода.



Коле Неделковски, Софија 1937 година.

МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА ВО НОВ

Првите четири децении од 20-от век за македонскиот народ се, без сомнение, меѓу најтешките во неговата бурна историја. Во тие четири децении Македонците издржаа: едно големо и неколку помали, **свои** востанија, потоа две балкански војни и, на крајот - две светски војни.

Втората светска војна, во однос на Македонците значеше повторување на претходната: во вардараскиот дел од Македонија, Бугарите ги заменија Србите, а во другите делови беше се исто: Грците во егејскиот дел, Бугарите во Пиринскиот дел од Македонија, а Албанците се приклучија кон фашистичка Италија.

Ако хероите од Илинден народот ги опеја во незаборавни песни, борците во Народноослободителната борба веќе има поети кои пееја за нив, и кои ја формираа македонската литература - **македонскиот јазик**, иако продолжува традицијата да заживуваат песни од непознати автори. *Народниот* творец, на тој начин, продолжил да постои и во новото време. Стеван Бизеркоски е борец од Прилеп, загинал во текот на борбите, се претпоставува дека ја напишал *А бре Македонче*. Такви автори кои напишале повеќе или помалку познати песни се сретнуваат често во билтените кои во текот на НОБ се навистина бројни (секој одред имал свое гласило).

Творците во НОБ зад себе веќе имаа солиден фонд дела напишани на македонски јазик и за македонската литература. Преродбата им ги остави *Зборникот* од Миладиновци, зборниците од Шапкарев, книгите од Крчовски, Пејчиновиќ, Ѓиновски, Синаитски... па Мисирков, Иљовски, Панов, Крле, Рацин, Вапцаров, Марковски, Неделковски... Новото доба - народноослободителната борба за слобода имаше корен - здрав, цврст - над кого почнаа да растат новите ластари.

Песните, главно, напишани од поетите на НОБ ја отсликуваат и атмосферата и потребата од верба во себе, вербата во победа, надежта за слобода. Тие мобилизираат, воспеваат, величаат, го продолжуваат оној неуништлив дух од народната песна која и во екот на борбите наоѓа пат до македонските борци. На Лопушник, имено, во 1943 година, во печатницата речиси сета в земја, меѓу столетните буки, Кочо Рацин ја подготвува збирката *Македонски народноослободителни песни*.

Веќе рековме: велешаните Кочо Рацин и Коле Неделковски ги оставија своите животи на олтарот на слободата. Своите животи ги оставија и пиринците Никола Вапцаров и Антон Попов. Но, тие ги оставија и своите дела врз кои денес се крепи македонската литература. Има уште две звучни имиња кои импонираат со својата појава, со својата одважност, со своите стихови. Тоа се **Ацо Караманов** и **Мите Богоевски**.

Ацо Караманов - 1927-1944. Загинува на 17-годишна возраст, како партизан, штотуку зачекорен и во поезијата и во животот. Роден е во Радовиш, животот му завршува како скопски гимназист.

Караманов напишал 39 песни, насловот на книгата која посмртно е објавена е *Црвена пролет*. Книгата почнува со текстот *Што би сакал да станам*, еден вид манифест, упатство, појаснување и образложение. Ацо, тоа чудо од дете кое веќе почнало да навлегува во големите тајни на Бодлер, Алан По, Рембо, Мајаковски, Шекспир, Балзак, Гете - младешки искрено, но и со некакво претчувство за кусиот, за прекусиот живот - ни јавува - *дека по цели ноќи чита во својата мала соба, и дека пишува брзо, брзо, по цели часови...* Брзал ли младиот Ацо да напише повеќе, колку што може повеќе зашто животот му привршувал?

Еден редок, еден вистински, Караманов е талент што се раѓа ретко. Македонија може да жали што го загуби толку рано, но и да биде горда што го имала. Во прекрасната песна *Псалм за m-He Lili*, која ја има напишано 13-годишно момче! - ќе прочитате и ваков стих - *гледајте / моите очи имаат блесок на вашите лакирани чевли...* Не само поради овој, туку и поради сите стихови на Ацо, може да се потсетиме и на еден голем француски поет, кој на слична возраст пишувал големи песни - Артур Рембо!

Мите Богоевски - 1919-1942, живеел малку повеќе од Ацо Караманов, **само** 23 години! И поет и борец, партизан, влегува во борбата со идеалите на Рацин и Неделковски - се бори со песна и со пушка. Роден е во с. Болно, Ресенско. Ученикиот живот му е исполнет со истите маки низ кои минуваат и другите македонски ученици. Во 1939 се запишува на Економскиот факултет во Белград, но го напушта за да му се приклучи на движењето за ослободување. Станува член на комунистичката партија, во 1940 е уапсен, прошетува 2-3 познати затвори низ тогашна Југославија, за да загине во 1942 година.

Првите песни на Богоевски се печалбарски, силно инспирирани од народната песна. Во партизани ја пишува поемата *Триесет и девет минаа*, која брзо станала популарна меѓу борците, кои ја

читале, ја учеле на памет. Богоевски постојано се навраќал на Илинден, затоа и оваа времето од 1903 наваму:

*Триесет и девет години,
години како векови;
нити се крвта осуши
нити секнаа солзите...*

Непосредната инспирација за оваа песна е вистинското, се разбира и лично, доживување на Богоевски. Имено, одредот *Даме Груев*, кому поетот му ја посветува песна, на 2 август 1942 година дошол во Смилево, за да ги спречи бугарските фашистички окупатори токму во Смилево да го прославуваат денот на Илинденското востание и да покажат дека е тоа нивен, односно ист празник и на Бугарите и на Македонците. Бугарските војници избегале од Смилево, а селаните го прославили СВОЈОТ Илинден со своите борци.

Во текот на НОБ своите први дела ги пишуваат авторите кои подоцна се носечките имиња на првата генерација македонски писатели. Тоа се - **Ацо Шопов, Славко Јаневски, Владо Малески, Блаже Конески...**

Во Белград 1944 година, излегува од печат првата стихозбирка на Ацо Шопов: *Песни*. Во неа се застапени песните кои поетот ги пишува токму во текот на НОБ; за Шопов е речено - *дека е поет на партизанската епопеја, сведок и учесник на таа арсланска борба на живот и смрт меѓу двете спротивставени сили - на светлината и темнината, слободата и ропството, доброто и злото* (М. Друговац). Незаборавни се песните *Љубов* (инспирирана од херојската смрт на Вера Јоциќ), *Очи...*

И Блаже Конески објавува поетска книга со наслов *Песни*, која излегува 1953 година, во Скопје. Првата песна од оваа книга се вика *Сломен*, и е напишана 1939 година. Во овие песни се чувствува времето, атмосферата на окупирана Македонија, немирот што владее наоколу. Набрзо, во последните дни од војната, Конески ќе добие една многу важна задача - нормирањето на македонскиот литературен јазик.

И Славко Јаневски објавува стихозбирка со наслов *Песни*. Независно што е објавена дури во 1948 во оваа стихозбирка има песни кои се директно произлезени од НОБ. Меѓу нив, секако највпечатлива е *Цветови* - еден поетски документ за момчињата од Ваташа кои во 1943 година ги стрелаа бугарските фашисти. Поема-та *Егејска барутна бајка*, Јаневски ја посветува на трагичната судбина на нашиот народ во *Егејска Македонија* и на стотици нејзини борци. (Ѓ. Абаџиев)

Владо Малески е исто учесник во НОБ и, на некој начин, зачетник на театарот во слободна Македонија. Имено, на слободните територии во текот на НОБ, покрај другите форми на културно-забавниот живот (рецитали, музички точки итн.) се изведувале и едночинки и скечови. Меѓу нив најпозната е *Петоимениот Ѓоре*, токму од Малески која се успех се изведувала на многу места низ Македонија.

Има и други писатели кои создаваат во овој период - Лазо Каровски, Јордан Леов...

Може слободно да се заклучи дека книжевното творештво создадено во текот на НОБ не е големо по обем, но е исклучително важно зашто ја продолжува патеката што ја заодеа Рацин, Неделковски, Валцаров... И во такви услови, македонските поети продолжија да го зацврстуваат темелот на идната македонска литература која мошне брзо ќе бликне со голема радост.

МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА ПО ВТОРАТА СВЕТСКА ВОЈНА



Блаже Конески

Исклучително важен настан за македонската литература, и воопшто, за македонскиот народ, е нормирањето на македонскиот литературен јазик - усвојувањето на азбуката и правописот. Овие историски настани се случија на 5 мај 1945. односно на 7 јуни истата година и тие, според Блаже Конески, претставуваат - *два најважни датуми во создавањето на македонскиот литературен јазик*. Проблемот што дотогаш го имале Константин и Димитрија Миладиновци, Григор Прличев, сè до поетите пред и во текот на Војната - со азбуката на македонскиот литературен јазик бил надминат. Новите дела од македонските писатели во иднина ќе се пишуваат на македонски јазик со македонско писмо.

Првиот период во модерната македонска литература е времето на **социјалистичкиот реализам** кој трае од 1944 до 1950 година. Ова е време кога и во литературата силно се чувствуваат брановите од тогашниот Советски сојуз и воопшто од сиот источноевропски социјалистички блок. Писателите се наречени *инжинери на душите*, тие се толкувачи на желбите и потребите на народот, тие му ја објаснуваат сегашноста и иднината. Песните, романите, драмите се во функција на социјалистичкиот развој, на револуцијата, на развојот на работничката класа и партијата (комунистичката) која е нејзин предводник. Ова е време кога писателите не се загледуваат во себе си, во своето чувствување на светот и животот, на смислата од постоењето, во метафизиката. Соц-реализмот, како естетика која во стапка ја следи политичката идеологија во тогашната советска и источноевропска литература внесе сивило, неинвентивност, едно праволиниско творештво кое многу брзо се исцрпи самото од себе.

Во 1944-50 година новоформираните издавачки претпријатија во Македонија ги објавуваат стихозбирките - од Шопов, од Јаневски, од Конески, од Каровски, од Ивановски, раскази од Бошковски, повеста *Улица* од Славко Јаневски, расказите *Гурѓина алова* од Владо Малески, проза од Коле Чашуле...

Во оваа прва фаза од модерната македонска литература има и многу историја, и многу почетништво, но и навестување за еден бурен и драматичен развој кој многу брзо делата од македонските писатели ќе ги израмни со југословенските, а ќе почне пробивот и во светот.

Од 1950 година, во една условна смисла, се одредува следна фаза во македонската литература, наречена - *интимизам*. Оваа фаза има своја книжевна, но и поширока, општествено-политичка подлога.

Во 1948 година се случува остар пресврт во односите меѓу тогашната Југославија со тогашниот СССР: се случи имено прекин со советскиот модел на социјализмот и, она што нас овде посебно не интересира, прекин и со соц-реализмот како модел во творештвото. И со теоретските анализи кои се прават, но уште повеќе со делата кои во овој период почнуваат да се објавуваат, неповратно почнува процесот на десталинизација во литературата, на надминување на претесната рамка на соц-реализмот. Поетите се свртуваат кон себе си, продираат во својот внатрешен свет, доаѓа до израз нивното субјективно, лично гледање на светот и животот, литературата станува поколоритна, пожива. Со отвора простор за нови творечки процеси, за збогатување на книжевниот израз или, речено и со денешна терминологија - од естетски монизам, се тргна кон естетски плурализам.

Почетокот на оваа фаза се врзува со стихозбирката *Лирика*, што во 1951-та ја објавува Славко Јаневски. Во овие песни се почувствува нова атмосфера, дури и насловот тоа го сугерира, одеднаш лирското, личното, интимното е доминантно, подоминантно од општите, заедничките, колективистички, социјалистички расположенија. Се навестува *нова структура на поетското мислење* (М. Друговац) и, иако мотивите и темите од **претходниот период** и натаму се во фокусот на писателските интересирања, начинот на кој сега тие се трансформираат во песните, пред се, ја отвора новата етапа во македонската литература.

Освен *Лириката* на Славко Јаневски, во овој период со истоветен наслов на поетска збирка се јавува и Србо Ивановски, а вистински пресврт и повод за остри книжевни полемика ќе донесат *Стиховите за маката и радоста* на Ацо Шопов. Оваа стихозбирка на големиот Шопов ќе го етаблира интимизмот и најупорно ќе го пробива патот на неговата поетика. Таа, во исто време ќе го означи почетокот на силните конфронтации меѓу *формалистите* и *реалистите* групирани во редакциите на тогаш-

ните списанија **Современост и Разгледи**. Во оваа полемика учествуваат Владо Малески и Ѓорѓи Абаџиев, потоа Славко Јаневски, Ацо Шопов, Димитар Митрев, подоцна се вклучува и Димитар Солев. Наспроти обвинувањата дека **модернистите** сеат песимизам, дека ги напуштиле идеалите на револуцијата, социјализмот итн., основното прашање околу кое се кршат копјата е - **слободата на творештвото!** Оваа полемика која трае во педесеттите, а ги опфаќа и шесеттите години важна, покрај другото, и поради фактот што се избори токму за неприкосновеното право на уметникот - да има целосна слобода во својот творечки процес. Таа слобода македонските и, воопшто, југословенските писатели ја стекнаа барем кога се споредува со сталинистичко-ждановистичкиот концепт, иако комунистичкиот режим и натаму со будно око гледа на уметноста.

Но, македонското литературно творештво во 50-те години не се исцрпува со полемиките околу интимизмот. Во 1950. Јаневски ја објавува поевста *Улица*, а само две години подоцна, во 1952. овој писател, еден од најплодните и најтемелните во македонската литература воопшто, го објавува првиот македонски роман - **Село зад седумте јасени**. Своевидна појава е **Стале Попов** кој со својот роман **Крпен живот**, 1954, се вклучи во расправите што почнуваа токму околу романот. Истата година и Ѓорѓи Абаџиев го објавува својот прв роман - *Арамиско гнездо*. И тука некаде, од, приближно 1955-та тргнува **Модерната книжевност** - еден слободен пробив на повеќе творечки концепти, преплетување на поетики кои се во директна врска и со актуелните случувања на европската книжевна сцена. Набрзо ќе се почувствува свежината на втората генерација - **Матеја Матевски, Анте Поповски, Гане Тодоровски, Димитар Солев, Симон Дракул**, а мошне силовит ќе биде бранот на третата - **Петре М. Андреевски, Петар Т. Бошковски, Радован Павловски, Влада Урошевиќ**. Новите дела дефинитивно внесуваат нов дух, нова содржина.

Најновите остварувања во модерната македонска литература се во тесен дослух со светските трендови. Очигледно, по модернизмот кој стапи на сцена дефинитивно со третата генерација македонски писатели, веќе од четвртата генерација на повидок се постмодерните тенденции. Моментално, најновите генерации во македонската литература се под знакот на постмодерната, за која основно обележје е: навраќање кон познати теми од претходната книжевност, нивна преработка, жива игра со сите познати стилови и колажирање (комбинација) на веќе познати постапки во книжевноста.

СЛАВКО ЈАНЕВСКИ (1920-2000)

Славко Јаневски беше и остана писател на ненадејното и големо изненадување. Тој никогаш и никаде во својата богата литература, во ниту една своја книга, не умееше да се повтори. Остана во секое свое ново дело неуморен трагач и истражувач. Писател на фасцинацијата, Јаневски не престанува да не фасцинира...

Георги Старделов

Славко Јаневски почина во 2000-та година, оставајќи зад себе обемно дело. Тој подеднакво успешно создаваше и поетски и прозни дела (раскази, повести, романи), филмски сценарија, патописи... Пишуваше за возрасни и за деца, беше сликар, режисер, преведувач...

Роден е 1920 година во Скопје, каде што го завршил и техничкото училиште. По ослободувањето го покренува и го уредува списанието за литература *Хоризонт*, потоа списанието за хумор и сатира *Остен* и списанието за деца *Пионер*, сите во 1945 година. Член е на МАНУ од нејзиното формирање.

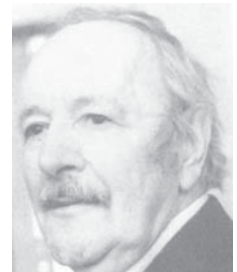
И покрај високите дострели во повеќето жанрови, сепак, најзначајни се романите на Јаневски. Негови се: *Село зад седумте јасени* (подоцна препработен, и со нов наслов *Стебла*), *Две Марији*, *Месечар*, *И бол и бес*, потоа циклусот романи за селото Кукулино кои опфаќаат временско растојание од 700. до 2096 година, во кого влегуваат: 1. *Девет Керубинови векови*; 2. *Легионите на всети Адофонис*, 3. *Кучешко распетие*; 4. *Чекајќи чума*; 5. *Чудотворци*; 6. *Тврдоглави*; 7. *Континент Кукулино*; 8. *Рулет со седум бројки*. Од прозниот дел на опусот на Јаневски, треба да се споменат уште повеста *Улица*, збирките раскази *Кловнови и луѓе*, *Омарнини*, *Ковчег*, *Зад тајната врата*.

Поетските книги: *Крвава низа*, *Леб и камен*, *Евангелие по Итар Пејо*, *Каинавелија*, *Астропеус*, *Оковано јаболко*, *Змејови за игра*, *Песји шуми*.

Неколку десетици години најмладите читатели растеа со - *Шеќерна приказна*, *Марсовци и глупци*, *Сенката на Карамба Барамба*, *Црвени и жолти*, *Барам барам барамбаш*.

Само еден месец по смртта од печат излезе Романот *Депонија*, а во 2001 година, збирката раскази *И петто годишно време*.

Делата на Јаневски се преведувани на српски, хрватски, словенечки, романски, чешки, италијански, руски, англиски, унгарски, албански, турски, германски, француски, полски јазик и на



Славко Јаневски

есперанто. Добитник е на сите (тогашни) југословенски и македонски награди.

• Улица •

Улица - е првото прозно остварување, објавено 1950 со кое Јаневски го почна својот обемен опус.

Нема сомневање дека поевста е градена врз личните доживувања. Јане Славковиќ (перветираното име тоа најдобро го сугерира) е младиот Славко Јаневски, во годините пред Втората светска војна, во оние сопствени години кога се излегува од детството и се влегува во раната младост, кога и излезот и влезот се случуваат на улицата, кога, всушност, еден голем дел и од личниот и од заедничките животи се случува токму на улицата.

Јане е гимназијалец, но учењето тешко му оди, главно поради односот на учителите кон него, воопшто кон сите деца (постојани навреди, омаловажувања, казни со котек и целодневни **затвори** во заклучените училници). Улицата е некаква алтернатива на монотониот и здодевен училишен живот - во неа е сè поинаку: слободата е целосна, доживувањата постојани, созревањето побрзо. Сите овие **особини** на улицата ги откриваме од *искуствата* на Јане: тој ни ги соопштува, речиси, хронолошки, како да читаме дневник во кого внимателно се забележани фазите на постепено менување, на созревањето.

Се разбира, најмногу внимание им е посветено на **другарите** на Јане, на *децата на на улицата*. Како што се случува со секое момче, тој се соочува со поголемите од себе, со поискусните, од нив почнува да ги учи *лекциите на улицата*, тие му импонираат, му се закануваат, го земаат со себе. Тоа се Баждар, Пенчо, Кузман... момчиња отфрлени од општеството, принудени толку рано сами да се снаоѓаат во животот. Тоа *снаоѓање* се исцрпува на улицата - ситни кражби, разни палавости, меѓусебни кошкања, до посериозно насилништво. Тие деца-момчиња ги собираат првите сознанија, застануваат пред животот со својата искреност, со нејасните емоции кои почнуваат да ја вознемируваат нивната свест. Еве што ни вели самиот Јане за тоа:

Но, и за мене неочекувано, јас навистина созревав, создавајќи полека однос кон своите врсници и спрема сите овие луѓе од улицата. Две чудни црти забележував и кај малите и кај големите. Самоистакнување пред други и чудни, често зли постапки од долга здодевност или немаштина. Во тешка, неразбирлива и неполезна себичност, тие сакаа да се допаднат некому и секогаш се

истакнуваа со нешто случајно и смешно што кај мене подоцна преизвика нејасен презир и гомарни сомневања.

Сепак, независно што Јане Славковиќ нè води низ неговите доживувања, би можело да се рече дека главен јунак во поевста е - улицата! Писателот дискретно, низ момчешките згоди и незгоди, како да сака да ја открие неа - улицата, нејзината суштина, нејзината филозофија, нејзината (незаменлива) улога во развојот на децата, но и опасностите што ги нуди. Барем онаа улица од времето на раната младост на Јаневски - 30-тите од минатиот век, која својот лик во Скопје го задржува некаде до земјотресот во 1963 година. За неа, писателот вели:

Улицата како порој се лееше во широчината, ту матна од тажните пакости на луѓето и децата, ту бистра од сините очи на Ана, од гласот на Андона, од гитарата на студентите. Но, поројот понекогаш со бес се запенуваше, бучеше и ги носеше со себе сивите жители што несвесно и тапо ѝ се пуштаа на својата стихија. Неотпорот понекогаш и мене ме зафаќаше, ме тркалеше по кривата, нерамна калдрма кон широчината, чиниш ќе ме искрши од слепиот сид ишаран од раката на инспекторовиот син со зборови што не требаше да ги знае во своите години.

Или:

Улицата тапо нè гледаше со многуте ситни прозорци како да нè заплашува со своето молчење.

Улицата, го движи животот на Јане Славковиќ и на неколку други ликови во два правца - едните по неколкугодишното дружење со неа ја напуштаат, продолжувајќи по други патеки и оние другите кои засекогаш остануваат на неа и во неа. Јане и неговата дружина, *Црните браќа*, како и беспризорните полека излегуваат од преграчките на улицата, влегуваат подлабоко во животот. - *Сеедно растев, безизлезната улица ми стануваше тесна. Рабовите на мојата животна гуња прскаа и јас барав пат да се извлечам од тој задушен правоаголник во кој единствена знаменитост беа петте беспризорни паторчиња на маштеата судбина. И тројцата распеани студенти, од кои еден веќе се сомневаше во животот, во луѓето, во себе.*

Јане на улицата стапува како плашливо момченце, но излегува од неа рамноправно момче со сите други, кое со тупаници му се спротивставува дури и на Пенчо, кое станува член на *Црните браќа*, кое ја стекнува довербата на Кузман. Јане, исто како многу деца од тогашното сиромашно Скопје се исправа пред дилемата: *А сега каде? Која школа требаше да ја избирам - жолтата гимназија,*

полна со лажна, наметната жалост на носестиот крал, или школата за злосторниците на дивиот Кузман?

Поголемиот дел од ликовите наликуваат едни на други: и надуениот Пенчо, син на алкохоличар кој во моменти на татковска слабост го бара синот, а кога ќе го најде пак ќе го избрка, и темниот Баждар кој спие во стар, напуштен форд, и високиот Кузман кој го наоѓа грнето со пари од дедо му, кое му останува нему по трагедијата што се случува во неговото семејство и кој прв го открива светот на возрасните (кафеаните и жените)... Се разликува само Ана во која е вљубен Пенчо, но која дискретно му ги соопштува своите симпатии на Јане - колку да се навести љубовта која наскоро ќе почне да ги обзема сите момчиња од улицата. Тука има, се разбира, и возрасни ликови кои се цврсто во преграатките на улицата.

Но, улицата не е само местото за растење на момчињата. Таа ја отсликува и социјалната положба, поуверливо од што и да е друго. Имено:

Ми стана тешко и неразбирливо сето тоа кошкање, расправање, мачење. Зачмаената улица оживуваше. Како матен порој ги валкаше во мов удавените луѓе - себични и нечовекољубиви. Тие чекаа туѓа несреќа за да ја забораваат својата. Беа гладни дробноимотници. Набожни, озлобени, додворливо наведнати пред власта, иако многумина од нив луто ја мразеа, нејасно и потајно барајќи нешто што не ќе е вака - жандармско, даночно, грабливо... Тоа беше безизлезен сокак на безизлезни граѓани.

Славко Јаневски во повеста *Улица* освен психолошкиот, социјалниот го допира и национално-политичкиот момент. Не го соопштува директно времето на случувањата, но соопштувајќи ја смртта на тогашниот југословенски крал Александар Караѓорѓевиќ писателот ни кажува дека настаните се случуваат во Скопје под српска окупација. Каков бил односот на српските колонизатори се гледа и од описите во гимназијата, од жандармите кои се врткаат улицата. Тоа само го дополнува амбиентот, ја комплетира улицата, го комплетира животот во тогашно Скопје - и кај помладите и кај постарите.

Уште нешто:

Како ја доживуваш твојата улица? Колку и како **таа** денес влијае врз младите? Колку и како влијаела врз тебе?

СТАЛЕ ПОПОВ (1902-1965)

Стале Попов се појави во современата македонска литература како неминовност. Не ја бараше само Стале Попов нашата литература, туку и нашата литература го бараше својот Стале Попов. И го најде. И ни го донесе, бидејќи тој мораше да дојде, зашто него го подготвуваше историјата, која литературата не можеше да ја прескокне...

Георги Старделов

Роден е 1902 година, во селото Мелница - Мариовско. По завршувањето на основното образование се запишува на богословија во Битола, продолжувајќи ја семејната традиција (татко му бил свештеник). Иако веќе има некакво образование, меѓу двете светски војни работи како земјоделец, дрвар, тутунски работник, даночник. Престојувал и во Белград каде успеал да се вработи во Собранието на градот. Во Белград завршува и Теолошки факултет и тоа во текот на Втората светска војна. Уште не била завршена кога дошол во родниот град, но бугарските окупатори веднаш го интернирале во Неврокопско, Бугарија. По војната е избран за претседател на Околинскиот одбор на Прилеп, потоа е управник на Шумската дирекција, а работниот век го завршува како професор по македонски јазик. Умира на 10 март, 1965 година.



Стале Попов

Во своите дела Стале Попов во најголем дел го отсликува родното Мариово - тешкиот живот во овој пасивен крај кој, сепак, има бурно историско минато.

Своите првите дела Попов ги објавува во годините кога се објавуваат првите дела на македонска литература. Тоа се расказите *Мице Касапчето* и *Петре Андов*, публикувани 1951 една година по објавувањето на *Улица* од Јаневски и една година пред излегувањето на *Селото зад седум јасени* - првиот македонски роман, исто така од Славко Јаневски. Но, вистинското влегување во литература, со вистинско свртување на вниманието и на критиката и на пошироката читателска јавност, се случува со објавувањето на романот *Крпен живот*, во 1954 година. Две години подоцна, излегува *Толе Паша*, роман за истоимениот, легендарен мариовец, кој цел живот бил одметник заштитиувајќи го населението од зулумите на Турците.

Две години подоцна излегуваат две повести: *Калеш Анѓа* и *Дилбер Стана*. Во *Калеш Анѓа*, писателот слегува дури во 16 век, кога живеела убавата Анѓа, опеана во една од најубавите македон-

ски народни песни *Ајде слушај, слушај, калеш бре Анѓо*. Тоа било време кога единствено Мариово не било под турско ропство и кога Турците се обидуваат да го заземат. И за втората повест, авторот тргнал по трагите на народната песна. Овојпат, прекрасната *Кажи, кажи, Дилбер Стано* за да ја опише трагедијата на жената која сака еден, ја мажат за друг маж, а неа ја измачува немањето пород.

Три години подоцна, 1961. Стале Попов објавува три дела: *Мариовски панаѓур, Мариовски раскази и Итар Пејо*.

“Крпен Живот”

• Тип на роман •

Романот *Крпен живот* од Стале Попов му припаѓа на оној тип романи, кои во исто време можат да се наречат и *битово-социјални*, и *историски* романи. *Крпен живот* е битово-социјален роман, затоа што, како и битово-социјалната драма, ја покажува етнолошката суштина на еден народ (обичаи, култура, морал, народни знаења и сфаќања), но и неговата економска, односно социјална положба (тип на семејство и домаќинлак, начин на опстанување/заработување, тип на заедница: конзервативна или напредна, патријархална или либерална и слично). Тој може да се нарече и *историски* роман (или уште: роман *хроника*), затоа што раскажува настани во еден поширок временски отсечок: крајот на деветнаесеттиот и почетокот на дваесеттиот век, односно временски период на смена на неколку генерации. Бидејќи романот “Крпен живот” од Стале Попов пак сите овие нешта ни ги покажува како на дланка, и тоа специјално за еден цел географски регион во Македонија (Мариово, родниот крај на писателот), тој уште може да се именува и како *регионален* роман, односно да се смета за дело на *регионалниот реализам* (види речник на поими: македонски реализам).

Романот започнува со еден широк, детален опис на крајот (регионот) во којшто ќе се одвива натамошното дејство. Описот за кој станува збор ја зафаќа целата прва глава на романот. Во него не се споменува ниту еден од ликовите кои подоцна стануваат дејствувачи во романот. На пет густо печатени страници се дава *амбиентот*; небаре сценограф кој ја мести сцената во театарот пред на неа да се појават ликовите, авторот ја дава “герографската карта” на местото, како и во секој реализам, а особено *регионалниот*: “Од исток планинскиот гребен: Перун - Трибор - Српјановец - Козјак - Зелка го пара небото и прави ѕид меѓу Прилепско и Тиквешко; од запад: Голата Скрка - Шипка - Кимкова река; од север: Рожден, Становица - Коленеш, и од југ: Панделе и Полчишкото поле држат

завет од необузданите ветришта: Северот, Југот, Мегленецот и Дерикоза. Така заштитено, селото живее и се множи. Некогаш дваесет-триесет куќи, денеска брои двесте и некоја." Овде јасно се гледа документарноста карактеристична за еден географ, а веќе следниот пасус донесува текст кој треба да ни го престави писателот и како историчар, оти дава одговор на прашањето за настанокот на селото. Откако ќе се раскаже "историјата" за тројцата браќа кои го основале селото, се поминува на *опис на куќите*: "Од камен сосидани, од едно одделение, немалтерисани ни однатре, а камо ли еднадвор, без никакво душеме, со две врати: една голема на средето на ѕидот, обично на источниот ѕид, другата малечка, само човек да може да се протне со наведната глава, на спротивната страна големата... Од гредата нагоре е 'горни крај', а од неа надолу - 'долни крај', каде што остануваат и вратите. Горниот крај, до самиот ѕид е спружена друга греда што се вика 'горно било'. На неа седат чесните гости." Со последната реченица писателот станува и етнограф: тој не само што ја бележи архетурата на македонската куќа од Витолишча, ами станува и запишувач на обичаите на македонскиот човек. Во романот се дава, на пример, детален опис на свадбите со сите обичаи и детали - од носите до ритуалот на заклучување на младите во земникот со бокал вода при првата брачна ноќ.

Затоа се вели дека *Крпен живот* е битов роман. Тој е тесно сврзан со обичаите, моралот, верувањата на народот во еден регион. Но, како и секој роман и битовиот роман - мора да раскаже некаква приказна. Таква приказна има и *Крпен живот*.

• Сиже и ликови •

Сижеото на романот е крајно едноставно: Илко Сукалов, од селото Витолишча, Мариовско, останува вдовец на четириесетгодишна возраст. И, бидејќи економскиот живот во тој регион е многу тежок, а жената (поради сиромашното домаќинство) рамноправно учествува и во полските и во сите други домашни работи, тој мора да се прежени! Тука веќе се соочуваме и со едно специфично етнолошко сфаќање на бракот: бракот не се склучува само од љубов, туку и од причини да се преживее! "Во такви куќи, горни крај живеат луѓето, долни крај - добитоците: воловите, коњите, маските, магарињата, та понекогаш прасињата прескокнуваат и горни крај спијат во една постела со децата, да им биде потопло и на едните и на другите." Очигледно тоа е исклучително сиромашен и суров крај, во кој луѓето мора да се помагаат за да опстанат! Снаата на Илко, Митра, го убедува да се прежени и за таа цел се наоѓа стројник: де-

до Петко, кој познава една жена од село Рожден, која би била одлична друшка за Илко: тоа е ликот на Доста Рожденката. По неколку перипетии (патувањето на дедо Петко и Илко кај невестата, првото видување и бендисување), се случува вториот главен настан: свадбата на Илко и Доста. Потем настанува едно мало “затишје”: Илко и Доста Рожденката се среќни, но не знаат дали ќе можат да имаат пород, па стравуваат. Вака си размислува Илко Сукалов: “Пак со домаќинка, пак послано, опрано, закрпено, месено, испечено, пак во редот на луѓето. Е, боже, сполај ми ти на милоста твоя оти направи дел и за мене! Кога му дојде мисла оти покрај жена може да го обрадува и со некое детенце, за малку што не скокна од постелата (...)” Но, и покрај сите стравувања, детето конечно се раѓа: тоа е малата Нешка.

Интересно е дека во овој дел од романот писателот сиот свој интерес го префрла врз ликот на Доста Рожденката, така што може да се рече дека од тој миг натаму таа станува главен лик на романот и “глава” на семејството. Преку неа писателот го дал ликот на идеалната, силна, храбра и прва еманципирана жена во Мариовскиот крај од тој период. Доста, за разлика од другите жени во Витолишча имала градско искуство, бидејќи била прислужничка во град, кај богати луѓе (била слугинка кај рускиот конзул во Солун). Таа ја донесува и првата еманципација и првото знаење во заостанатото и примитивно село: таа знае “градски рецепти” за готвење, поседува и основни хигиенски и медицински знаења, ги поздравува луѓето со “добар ден”, ноктите ѝ се уредни и чисти, си го брише носот со шамиче, а знае и да пишува и чита. Доста има и поинакви сфаќања за положбата на жената во традиционалното македонско село: кога Илко ќе сака да плати за неа (“купување невеста”), таа размислува еманципирано, “модерно”: “Јас не сакам од него ни лири ни вранги, ни бели меџудии. Не су кобила да се продавам.” Таа е зрак светлина во инаку запустеното село. И, како што обично се случува и во животот, таа нема да биде прифатена од средината: од другите жени ќе биде исмејувана како “нагиздена” граѓанка што носи долна облека, како “разгалена” невеста и слично, што се разбира, е далеку од вистината. Но, ден за ден, со голема упорност, Доста ќе почне да ја покажува својата широка душа и да им помага на своите примитивни соселанки, придобивајќи ги на страна на знаењето. Таа прва ќе ја прати својата Нешка на училиште, наспроти вообичаеното сфаќање на заостаната средина дека женските деца не треба да се школуваат! Таа е еден вид просветител: нејзините соселанки со време ќе научат многу знаења и од домаќинството, од хигиената и воопшто, ќе почнат да се просветуваат и опишменуваат.

Потем писателот го префрла својот интерес кон ликот на Нешка, кон “втората генерација” на семејството Сукаловци: опишани се детално нејзиното растење, нејзините млади години, вљубувањето во Крсте. Во овој дел се јавува и првиот вистински конфликт меѓу ликовите: обидот на Митра да ја убие Нешка со помош на магија за да не дојде до делба на имотот меѓу нејзините деца и Нешка. Тука писателот опишал уште едно традиционално верување на македонскиот народ од регионот: верувањето дека определени жени, маѓосници, можат да влијаат врз судбината на луѓето. Затоа и се вели дека “Крпен живот”, покрај тоа што е роман, е и извонредно богат етнографски материјал.

Обидот е неуспешен, затоа што дури и жената која се занимава со правење лоши магии е веќе освоена од добрата душа и просветителската мисија на Доста. Баба Бисера, маѓосницата, очигледно најдобро ја опишува расипаноста на Митра, која не сака Нешка да се замеша како наследник на имотот на Сукаловци: “Кога има будала народ и расипан, оти пак да не му зема пари? А виде ли ти Миша Сукалова, сестричко? Ти се чини на мравка не згазуа, светица ти се праве секаде, а кога а жегна оти малот ќе го преполоват Илковите деца, ‘и кошулата од грбот да знам ќе а дада, и не ‘оставам да ми се башарат туѓи деца на мојото огнишче’. Море, та не се туѓи песјачко, и они се од тоа симсиле. И на Илка Стојан Сукала му беше татко, не само на Стоја твој: Па вели: ‘и греот јас ќе го носа’. Море ќе ти а носат пците главата по долишчата, лели такво срце имаш. (...) Ако не а послуша јас да ‘направа ‘маѓиата’ можеше настина да ‘напакости на сиромашката.” Како што може да се забележи, дури и овој конфликт во романот е опишан како “традиционален”: тоа е традиционалната “нетрпеливост” меѓу снаата и јајтрвата во сиромашните македонски семејства, во кои тие се доживуваат како “конкуренти”!

Ликот на Митра е целосна спротивност на ликот на Доста Рожденката: таа е примитивна, зла и заостаната селска жена, со силна себичност и нагон за приграбување материјална корист. Таа најчесто колне наместо да благословува кога кај Сукаловци се случува нешто убаво. Таа е и суеверна и верува дека со црни магии може да ‘наштети на Доста.

Потем писателот ни ја предава повторно со детален опис церемонијата на свадбата на Нешка и Крсте, со сите обичаи и ритуали.

Треба да се има предвид дека ликовите на Стале Попов, за разлика од многу други ликови во македонската проза имаат две специфични својства: тие главно *зборуваат* (види речник на поими: дијалект) и *учествуваат во обреди*. Живиот народен говор на лико-

вите ја дава исклучителната реалистичност на делото: ликовите како да стојат пред нас, како пред нас да разговараат селските жени со стомни в рака на чешмата! Тоа е специфичен *реализам на говорот* на ликовите каков што ретко наоѓаме кај другите македонски писатели: нема ништо извештачено, сè е природно во разговорите на тие ликови, како да е снимен говорот од мариовските села на магнетофонска лента! Стилот на Стале Попов е многу близок до стилот на македонската народна проза.

Романот, со текот на времето, откако ќе се заврши приказната за семејството и бракот (Илко и Доста, Нешка и Крсте), почнува да се интересира и за пошироки прашања - народот и неговата политичка положба. Во тој дел од романот, интересот на писателот се префрла на историјата. Типичен пример за историски прашања се партиите на романот кои се јавуваат по воведувањето на ликовите на Толе Паша и на Јован Ѓуровчето, на пример: "И оваа година помина како помина, со десетици црни дни за мајки, сестри и жени во Мариово. Уште есента дојдоа грчките андарты (кои пред две - три години ги поклопија селата: Градешница, Будимирци, Старавина, Бсовиќ и Груништа, оние откаде што Толе Паша собра најмногу востаници на востанието за да го брка Турчинот) на манастирот свети Илија во Мелница и ги заклаа сите петина момоци со десетгодишното дете на меѓерот Стојка..." Авторот ја користи историјата и нејзините искуства на поделби на Македонецот за да извлече поуки за нужното национално единство: "Престанаа да си одат, да си идат на гости, престанаа да се женат и мажат со 'Грци' и 'Бугари' и од вчерашни браќа, братучеди, стриковци, вујковци, кумови и светијовани, станаа смртни непријатели..."

Горниот извадок точно покажува во што се разликува пристапот на писателот во вториот дел од романот по однос на првиот: семејните ролји (вујковци, стриковци, браќа) се сменети со општествени (побугарчени или погрчени Македонци, војводи и предавници и слично). Со други зборови, во првиот дел во центар на вниманието е семејството со неговите вредности и обичаи, а во вториот - народот со неговата политичка и историска положба. Конкретно, станува збор за времето пред и по Илинденското востание, Балканските војни (во кои настана најтрагичната поделба на Македонецот на "Срби", "Бугари" и "Грци") и Првата светска војна, настани кои го потресоа и регионот на Мариово, како одглас, но и директно, преку активно учество на некои негови жители во одбраната на националниот идентитет.

Затоа и се вели дека романот *Крпен живот* започнува како битово-социјалаен, а потем прераснува во историски, односно во роман-хроника. И во двата дела животот е претставен како "кр-

пен”: со таа метафора се изразуваат сиромаштијата и бедата на Македонецот од тој крај и во тоа време.

Речник на поими

Македонски реализам: не треба овде да збунува тоа што говориме за реализам во македонската литература дури во дваесеттиот век. Како што е познато, македонскиот деветнаесетти век немаше авторска индивидуална проза (со исклучок на обидот на Рајко Жинзифов да го напише расказот “Прошедба”), ами само собирачка дејност на народни приказни. Поради исклучително тешките општествено-економски, политички и национални прилики во кои живееше македонскиот народ, тој дури по Втората светската војна се стекна со официјален, утврден литературен јазик, и дури тогаш македонската проза беше навистина “родена”. Романот како жанр во македонската проза е чедо на дваесеттиот век; за разлика од македонската, другите литератури имаат долготрајна традиција на пишана проза и романи. Првиот *печатен* македонски роман е “Село зад седумте јасени” (1952) од Славко Јаневски, но постојат некои показатели дека најпрвин (во ракопис) настанал токму романот “Крпен живот” на писателот Стале Попов.

Дијалект: романот е исполнет главно со дијалози, и тоа на локалниот, мариовски дијалект, и затоа лесно и брзо се чита. На тоа се должи и фактот дека романот беше вистински “хит: по своето објавување тој беше најчитаниот роман во македонската литература сè до појавата на романот “Скакулци” на Петре М. Андреевски. Речиси и немаше македонска куќа која го немаше романот “Крпен живот”: живиот народен говор со кој говорат ликовите, очигледно беше примамливо четиво за сите: и за образованите и за помалку учените читатели!

Уште нешто:

Наврати се на единицата “Видови реализам”. Кои сè видови реализам ги препознаваат во романот *Крпен живот*?

МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК

Марјан Марковиќ

НАУКА ЗА ЈАЗИКОТ

Јазиците во светот

Јазикот претставува најсовршено средство за комуникација меѓу луѓето. Со јазикот луѓето најлесно воспоставуваат меѓусебен контакт и преку него нашето мислење наоѓа свој израз, своја форма.

Според науката за јазикот - **лингвистиката**, секој јазик има свој систем од знаци .

Класификација на јазиците

Според **лингвистиката** постојат повеќе видови класификации на јазиците во светот, но како основни класификации, се јавуваат:

- **генеалошката класификација**
- **типолошката (морфолошката) класификација**
- **ареалната класификација.**

Генеалозна класификација

Според **генеалозната класификација** (грч.genos=род и logos=учење) јазиците во светот се групираат врз основа на нивното заедничко потекло.

Со помош на споредување на јазиците се определува нивното потекло и нивниот *заеднички прајазик*. Така се доаѓа до сознанието дека постојат заеднички својства помеѓу одделни јазици што дава можност да се потврди сродноста на тие јазици. Врз основа на овој критериум сродните јазици образуваат едно *јазично семејство*.

Така на пример зборот *снаа* во македонскиот јазик може да го споредиме со соодветниот збор во повеќе изумрени и живи индоевропски јазици:

- snusá- санскрит
- nurus - латински
- nuse - албански
- nu – ерменски

Според *генеалогичката класификација*, постојат повеќе јазични семејства:

- **уралско**, во кое спаѓаат *унгарскиот, финскиот, естонскиот* и други ;
- **алтајско**, во кое спаѓаат *турскиот, тибетскиот, монголскиот* и други ;
- **северноамериканско**, во кое спаѓаат *индијанските јазичи, ескимскиот* и други;
- **семитското**, во кое спаѓа *арабскиот* и други ;
- **кинескотибетското**, во кое спаѓа *кинескиот* и други;
- **индоевропско јазично семејство** кое ги опфаќа повеќето јазичи во Европа и во Азија, но денес се распространети и на другите континенти во светот.

Индоевропско јазично семејство

Според проучувањата, јазичите што припаѓаат на *индоевропскиот јазично семејство* имаат потекло од **индоевропскиот прајазик**. Во ова јазично семејство има повеќе јазични семејства :

1. **Словенско**, во кое спаѓаат :
 - **источно**: *руски, белоруски и украински*
 - **западно**: *полски, чешки, словачки, лужички и долнолатински*(изумрен)
 - **јужно**: *македонски, српски, хрватски, бугарски, словенечки и старословенски* (изумрен)
2. **Балтичко**, во кое спаѓаат : *литвански, латвиски и старолитвански* (изумрен)
3. **Германско**, во кое спаѓаат:
 - **северно**: *исландски, шведски, норвешки и дански*
 - **западно**: *англиски, германски, фламански, холандски* и други
 - **источно** : *гојски* (изумрен)
4. **Келтско**, во кое спаѓаат : *ирски, ирски, велики* и други
5. **Романско**, во кое спаѓаат : *француски, романски, италијански, шпански, португалски, латински* (изумрен) и други
6. **Индиско**, во кое спаѓаат : *хинди, бенгалски, урду, ромски, санскрит* (изумрен) и други
7. **Иранско**, во кое спаѓаат : *персиски, авганистански, курдски* и други

Во *индоевројскојо јазично семејство* припаѓаат и *грчкиот, албанскиот, ерменскиот и хетитскиот* (изумрен). Тие не припаѓаат на ниедно јазично семејство, бидејќи според своите особености се изделуваат. Но, сепак припаѓаат на големото *индоевројско јазично семејство* и нивниот прајазик е **индоевропскиот**.

Типолошка (морфолошка) класификација

Според оваа класификација јазиците се групираат врз основа на нивните сличности во граматичката структура. Со оваа класификација јазиците во светот се групираат според морфолошките карактеристики, без оглед на нивното потекло. Постојат четири типа на јазици, и тоа:

1. **Флексивни** (лат. flexio=промена), тука спаѓаат оние јазици во кои *зборовите ја менуваат својата форма*. Еден збор може да се јави во повеќе форми. Во овој тип влегуваат сите **индоевропски и семитски** јазици.

На пример во македонскиот јазик, зборот *око* во множина ја менува својата форма во *очи*, или *нога* = *нозе* итн.

2. **Аглутинативни** (лат. agglutinare=прилепува), тука спаѓаат оние јазици кај кои *на основата на зборот се додаваат наставки*. Основата на зборот останува непроменета. Такви јазици се: **алтајските и уралските**.

На пример во унгарскиот јазик, зборот *embereknek* е составен од:

ember (основа на зборот) = *човек*

ek (наставка за множина)

nek (наставка за падеж) и целиот збор преведен на македонски значи *на луѓето*.

3. **Коренски**, кај овие јазици не се додаваат наставки, ниту пак зборовите ја менуваат својата форма, туку *зборот е еднаков на коренот*. Таков е **китанскиот јазик**. Најчесто кај овие јазици зборовите се еднословни.

4. **Полисинтетички**, во овие јазици зборови го добива својот облик само во реченицата. Такви се индијанските јазици и абориџинските.

Ареална класификација

Оваа класификација ги опфаќа јазиците кои се во непосредна близина. Тие јазици под дејство на постојани влијанија и контакти формираат *јазичен сојуз*.

Јазичниот сојуз претставува заедница на јазици кои имаат *заеднички структурни особености*.

Таков пример е **балканската јазична заедница**, во чиј состав влегуваат : *македонскиот, албанскиот, бугарскиот, грчкиот, романскиот и ароманскиот* јазик.

Како што може да се забележи сите јазици во **балканската јазична заедница** припаѓаат на различни јазични семејства, но имаат заеднички структурни карактеристики.

Прашања :

1. Кои видови класификации на јазиците постојат?
2. Какви се аглутинативните јазици?
3. Напиши неколку промени на глаголот оди:

4. Кои јазици се во составот на **балканската јазична заедница** ?
5. Каде спаѓа *македонскиот јазик* според сите три вида на класификации?

ИСТОРИЈА НА МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК

Македонскиот јазик во XIX век

Јазикот на првите македонски писатели

Во периодот од XVI до XIX век во црковните текстови постепено навлегуваат елементи од **народниот јазик**. Во почетокот на XIX век почнува да се изразува стремежот писмениот јазик да се постави на **народна основа**. Се појавува **првата македонска печатница** што ја основал **Теодосија Синаитски** во Солун. Најважни во тој период се делата на **Јоаким Крчовски** и **Кирил Пејчиновиќ** пишувани на народен јазик. Делата на **Крчовски** се пишувани на неговиот роден **кратовски** говор, со елементи од црковнословенскиот јазик. Покрај тоа, му влијаел и јазикот од бугарските текстови што му служеле при составување на неговите книги. Додека, делата на **Пејчиновиќ** се пишувани на **тетовски** говор, со примеси од црковнословенскиот јазик.

Нивните книги, иако во себе содржеле и елементи од црковнословенскиот јазик, биле многу разбирливи за народот. Со тоа, тие дале голем придонес за усвојувањето на народниот јазик во писменоста и за ширењето на **просветата** меѓу народот.

Извадок од книгата на **Крчовски** "Чудеса пресвјатија Богородици" (Будим, 1817 год.):

Чудо 29

У еден град имало еден човек, именован Јоанн, многу богоугоден и богај, ама имал тврда и тупа разума, не можел ништо да научи, ни една молива. И зајова отишел у монастир и дал сега стока да го браќија научат книга. И му чиниле икрам, и сите се мучиле да го научат книга, сите училе го, и не можел.

А еден браќа бил учен, и у чиста живој живеал, прочитал му многу моливи по ред и ишал го која му се види помила, да го научи.

Извадок од книгата на **Пејчиновиќ** "Утешение грешним" (Солун, 1840 год.):

Ама царој, кога виде лицето мајкино му и кога чул глас мајкин му, куде се молил за граѓанието, и му велил: "Сине мој, милиој мој, за хитир мој проси душмани

*ѿвој", и му ѿказуеѿ ѿазухиѿе свои куде сисал, - и цароѿ,
како чул ѿна речови мајкини му, начал да се умилн, му се на-
жали зза мајка му куде ѿлачейѿ и им ѿросѿи на душманиѿе
неѿови, и рече на војскаѿи своја: "Враѿиѿиѿе си саблиѿиѿе во
ножниѿа, зере ја ѿросѿих на душманиѿиѿе мои".*

Прашања:

1. На каква основа бил поставен писмениот јазик во почетокот на XIX век?
2. Кој ја основал првата македонска печатница?
3. На кој говор пишувал Крчовски, а на кој Пејчиновиќ?
4. За што дале голем придонес Крчовски и Пејчиновиќ?

Македонскиоѿ јазик во македонскаѿи ѿреродба

Во втората половина на XIX век се засилува стремежот за употреба на народниот јазик во црквата и во училиштата. Тој период се нарекува период на **македонската преродба**. Тогаш се јавуваат повеќе македонски писатели кои имале различни идеи околу литературниот јазик. Браќата **Константиѿн** и **Димитрија Миладинови** пишувале на својот роден говор, **струшкиот**, и сметале дека треба да се пишува на **народен јазик**. Поетот **Григор Прличев** пишувал на својот охридски говор со примеси од црковнословенскиот. Тој потоа имал идеја да направи еден **опшгословенски** јазик со основа врз старословенската граматика. **Рајко Жинзифов** сметал дека треба да се создаде еден "среден" македонско-бугарски јазик.

Во седумдесетите години од XIX век се јавуваат сѐ силни идеи за посебен **македонски литературен јазик**. Преродбениците кои ја застапувале оваа идеја се нарекувале **македонисти**. Тие сметале дека македонскиот народ е посебен словенски народ и како таков треба да има свој посебен литературен јазик. Меѓу поистакнатите македонисти бил и **Горѓи Пулевски** кој своите дела ги пишувал на својот галички говор. Тој во 1875 година го отпечатил својот **Речник од ѿри јазика**: македонски, албански и турски, а четири години подоцна објавил збирка од народни и некои свои песни, под наслов **Македонска ѿснарка**. Во овие дела јасно ја истакну-

вал својата национална македонска свест и силно се залагал за **посебен македонски литературен јазик.**

Примери:

Извадок од песната "Шупељка" на **Константин Миладинов** пишувана на **сѝрушки говор**:

ШУПЕЉКА
*Ушѝе ко си беф малечок,
 Оѝ клас си сфирка најѝраиѝф,
 Со неја свиреѝф, ѝодскаквеѝф,
 И ѝо зелени ледини
 Си ѝрчах ѝо ѝреѝеруѝи.
 Досѝиѝне друѝи ѝодини,
 Да свира мило ми беше:
 Радосен свирка најѝраиѝф
 И со моѝѝе друѝари
 Иѝраѝ со срце весело,
 Трчаѝ ѝо ѝоле широко,
 Шеѝаѝ ѝо ѝори високи
 И низ езера ѝоминаѝф.*

...

Извадок од еден говор на **Григор Прличев** пишуван на **охридски говор**:

Је адеѝѝ ѝосѝоари, на сфекое исѝиѝѝание да се речѝиѝ ѝо некое слово, неѝѝи нароѝоѝи незнаѝѝи ичѝо је харно и ичѝо је лошо, ѝѝа еден чѝек можѝиѝ да даскаллаѝсаѝи еден нароѝиѝ. Умрен је денеска ѝѝоѝ ичѝо думаѝи оѝи со насѝаѝѝиѝе неѝоѝ можѝиѝ да донесѝиѝ сфеѝѝло во еден нароѝиѝ. Сфekoѝ ѝознаѝи харноѝо и лошоѝо. ...

Извадок од "Сердарот" на **Григор Прличев** (авторот сам го превел на "општословенски")

*Тамо ѝодлеск ѝѝвѝи, знак ѝечалниѝ,
 Как художниѝ ѝубер хиндиѝанскиѝ,
 Сини ѝодлеск ѝрѝбиѝиѝа ѝокрива,
 Ниѝи е можно виде чрна земѝа.
 Там ѝрелесѝѝним ѝвейѝним блаѝовенѝем*

*Издалека привлеченниј ѿѿѿник
Забо̀рава ѿѿѿно намерение.
Та̀мо чѐсѿѿо жена чрнобулна
Оѿлакува ѿокојници драѿи.*

Извадок од "Речник од три језика" на **Ѓорѓи Пулевски**
каде што се претставени идеите на македонистите:

Пи.

Шѿѿо се велиѿѿи народ?

Одѿ.

Народ се велиѿѿи људи ко̀ји се од еден род и ко̀ји зборувајѿѿи еднаков збор и ко̀ји живувајѿѿи и се дру̀гараѿѿи едни со дру̀ѿи и ко̀ји имајѿѿи једнакви обичаји и ѿесни и весеља. Тије људиѿѿе ји викајѿѿи народ, а месѿѿо во ко̀је живуваѿѿи народ се велиѿѿи оѿѿечесѿѿиво од ѿѿој народ.

Така и Македонцѝве се народ и месѿѿово нивно је Македониѿѿа.

Прашања:

1. Како се нарекува периодот во којшто се засилува стремежот за употреба на народниот јазик во црквата и во училиштата?
2. На каков јазик пишувале браќата **Миладиновци**?
3. Кој сметал дека треба да се направи еден заеднички општословенски јазик?
4. За каков јазик се залагал **Ѓорѓи Пулевски**?

Погледите на Крсте Петков Мисирков за македонскиот јазик

Стремежот за посебен македонски литературен јазик ја достигнал својата кулминација кон крајот на XIX век и почетокот на XX век преку ставовите на К. П. Мисирков за оформување на **македонски литературен јазик**. Во 1903 година во Софија, тој ја објавува својата книга "За македонските работи" во која е јасно поставено прашањето за посебен литературен јазик на Македонците.

Крсте Мисирков сметал дека за основа на македонскиот литературен јазик треба да се земат **централните македонски го-**

вори, поточно говорите на линијата **Велешко-Прилепско-Битолско-Охридско**. И книгата "За македонските работи" тој ја пишува со таков јазик кој ги вклучува особеностите од овие говори. Така на пример, тој во 3 л. сегашно време ја употребува наставката **-т**: *мислиѝ, имаѝ, ѝребѝ, можѝ*; потоа **шч** место **шт**: *нишчо, оѝшчо, ишчо*; **јн** место **њ**: *којн, сирејне*; скоро секогаш го испушта интервокалното **в**: *чоек, ѝрашѝ, осноа* и др. Како што може да се забележи, тоа се претежно карактеристики на западните говори кои подоцна не влегле во стандардниот македонски јазик.

Во однос на фонетиката, Мисирков се залага за фонетски правопис кој е многу близок до денешниот. Имено, тој ги пишува **ќ** и **ѓ** со апостроф: **к', г'**; потоа за **љ** и **њ** ги употребува **љ', њ'**; а гласот **ј** го одбележува со *i: ieѝ, каi*.

Со своите ставови Мисирков ги поставува основите на македонскиот литературен јазик и неговите принципи се застапени во голема мера при конечната кодификација на македонскиот јазик по Втората светска војна.

Извадок од книгата "**За македонските работи**" на **Крсте Петков Мисирков** каде што се изнесени неговите ставови за македонскиот јазик:

Неколку зборои за македонскиот литературен јазик

.. .Секој народен јазик имаѝ своја историја и своји современи вариации или дијалекѝ, поддијалекѝ и ѝр. Своја историја и вариации имаѝ и нашиот јазик. По ѝаја историја можѝ да се изучѝ, како сегашните вариации се добија оѝ по стари и последните од еден обич македонски јазик, а ѝоѝ од една јужно-словенска група и ѝр. Истѝ ѝака ѝо неја можѝ да се проследиѝ на која вариација или на кои дијалекѝ, во које време имало ѝо голема литература..

.. .Благодарен'е на ѝриликите сега није си избираме за обич литературен јазик, централното македонско, ѝ.е. Велешко-Прилепско-Битолско-Охридското наречие..

.. .Около централното наречие ѝребѝ да се групираѝ сѝе наши научни и литературни сили, за да го очистиѝ и обогатиѝ со сокровища од дружител македонски наречия и да создадаѝ од него еден убав литературен јазик. На него ѝребѝ да се создадиѝ една бојата скопска, научна и убава литература, за да можѝ ѝреко ниф да се рашириѝ низ цела

Македонија во вид на литературен јазик, кој илч ке изместити од неја ир ојагандикиите јазици..

Прашања:

1. За што се стремел Крсте Мисирков?
2. Кои македонски говори ги зел Мисирков за основа на македонскиот литературен јазик?

Македонскиот јазик меѓу двете светски војни

Иако спречуван на разни начини, стремезот за оформување на литературен македонски јазик продолжува и во периодот меѓу двете светски војни. Најголемата пречка се појавува **по завршувањето на Балканската војна** во 1913 година - тогаш Македонија беше поделена на три дела меѓу Србија, Бугарија и Грција. Во некои делови од Македонија беше забранувана употребата на македонскиот јазик дури и во меѓусебната комуникација. Во Вардарска Македонија, македонскиот јазик беше сведен на дијалектно ниво и немаше статус на официјален јазик.

Но, во тој период почнуваат да **се појавуваат книжевни творби пишувани на македонски јазик** со што се продлабочува свеста за потребата за создавањето на македонски литературен јазик. Напишани се неколку **драми** кои се играат ширум Македонија и кои наидуваат на широк прием меѓу народот. Така, во Скопје и во некои други градови се играат драмите на **Васил Иљоски: Ленче Кумановче** (1928) и **Чорбаџи Теодос** (1938); **Печалбари** (1935) од **Антон Панов**; **Паријте се ојдејувачка** (1938) од **Ристо Крле**. Исто така, во тој период е поставен и текстот *Македонска крвава свадба* на **Војдан Чернодрински**, напишан уште во 1901 година.

Во триесеттите години од XX век се појавуваат и **првите поетски збирки** на македонски јазик, што е од голема важност за развојот на македонскиот литературен јазик. Тоа се пред сè збирките: *Народни биџори* (1938) и *Оѓинојџи* (1938) од **Венко Марковски**; *Бели муџри* (1939) од **Кочо Рацин**; *М'скавици* (1940) и *Пешиџи свейџиџи* (1941) од **Коле Неделковски**.

Овие книги имаа огромна улога во процесот на оформувањето на македонскиот литературен јазик. Сите беа пишувани на централното наречје (велешки говор) со што ја продлабочија веќе поставената основа за македонскиот литературен јазик.

Прашања:

1. Кога се појавуваат книжевни творби пишувани на македонски јазик?
2. Набројте неколку автори кои пишувале драми меѓу двете светски војни.
3. Кој поет ја напишал "Пеш по светот"?
4. На кој говор се напишани поетските збирки во триесеттите години од XX век?

Кодификација на македонскиот стандарден јазик

Стандардниот јазик се формира најчесто по пат на договор, а неговата форма се **кодифицира** во граматиката, речникот и правописот, така што тој станува јазик на државната управа, образованието, на средствата за масовна комуникација и најголемиот дел од литературата.

Кодификацијата на македонскиот јазик е извршена веднаш по завршувањето на Втората светска војна и за таа цел е избрана Комисија во која најголема улога одиграл **Блаже Конески**.

Таа Јазична комисија е избрана на Првото заседание на АСНОМ (2 август 1944 год.) кога е и донесено решението за воведување на **македонскиот како службен јазик во македонската држава**.

Јазичната комисија беше задолжена да изработи македонска азбука и правопис и за таа цел работеше до мај 1945 година. На 5 мај 1945 година беше прогласена **Македонската азбука** од страна на Народната влада на федерална Македонија. На 7 јуни 1945 година беше одобрен и **Правописот** на македонскиот литературен јазик.

Основни принципи кои беа поставени од страна на Комисијата при донесувањето на азбуката и правописот беа следниве:

1. *Во македонскиот литературен јазик треба да се усвојат оние форми од централните говори и во најголем степен ќе ги поврзат сите наши говори и ќе бидат лесно приемливи за луѓето од сите наши краишта.*

2. *Во македонскиот литературен јазик треба до најголем степен да се изрази неговата народна основа. Речникот на литературниот јазик да се обогатува со зборови од сите наши дијалекти.*

лекѝи, да се изградуваат зборови со живи насѝавки, и само колку шѝо е поѝребно да се усвојуваат и туѓи заемки.

3. Македонската азбука да биде составена од толку букви колку шѝо има гласови во литературниот јазик. Правото да се изработи врз **фонетскиот принцип**.

(**Блаже Конески**, Граматика на македонскиот јазик, Култура, Скопје сѝр.56)

Овие донесени акти го означуваат конечното решавање на македонското јазично прашање и со тоа го овозможуваат брзиот развој на македонскиот литературен јазик.

Прашања:

1. Кога е извршена кодификацијата на македонскиот јазик?
2. Кога беше прогласена македонската азбука?
3. Врз кој принцип беше изработен македонскиот правопис?

Улогата на Блаже Конески во кодификацијата на македонскиот литературен јазик

Како што и беше спомнато, **најголемата улога** во кодификацијата на македонскиот литературен јазик ја одигра **Блаже Конески** (1921-1993), кој ги продолжи и ги оствари принципите поставени од македонистите во XIX век и од Крсте Петков Мисирков.

Покрај учеството и активната улога што ја имаше **Блаже Конески** во Јазичната комисија, тој ги издаде **македонскиот правопис, македонската граматика и Речникот на македонскиот јазик**. Со тоа тој го афирмираше македонскиот литературен јазик во науката за јазикот како рамноправен и општопризнат литературен јазик.

Од особено значење за македонскиот литературен јазик е **Граматиката на македонскиот литературен јазик I-II**, објавена во повеќе изданија почнувајќи од 1952 година.

Извадок од предговорот на "**Граматиката на македонскиот литературен јазик**":

Единствениот облик на литературниот јазик, создаден врз основа на централните говори, е безусловната претпоставка од која се тврди. Во овој дел на граматиката укажувањето на особеностите на дијалектниот изговор

наспрема она што се налаѓа како норма во литературниот јазик ја има токму таа цел да придонесе, преку разликувањето, за полесното усвојување на книжевниот изговор.

Избор на дијалектната основа на македонскиот стандарден јазик

Како што е спомнато погоре, за основа на македонскиот литературен (стандарден) јазик се земени **централните македонски говори**. Прв кој ги споменува централните говори како основа на литературниот јазик е Крсте Петков Мисирков. Впрочем, подоцна и Блаже Конески ги вградува тие принципи во својата Граматика.

За да ги објасниме подобро Централните говори ќе наведеме два извадока од книгата *Дијалектите на македонскиот јазик* на академик Божидар Видоески (Том 1, МАНУ, Скопје 1998):

Дијалектна диференцијација на македонскиот јазик

Македонскиот јазик го зафаќа централниот дел на Балканскиот Полуостров. Го зафаќа сливото на реките Вардар и Струма и долниот тек на реката Месџа. На запад тој граничи со албанската јазична територија. Јазичната граница на тој дел во голема мера се совпаѓа со државната граница меѓу Република Македонија и Албанија. На југ македонскиот јазик граничи со грчкиот на целиот простор од планината Грамос па до реката Месџа во Тракија. Јазичната граница на овој дел навлегува значително подлабоко на југ од денешната државна граница меѓу Република Македонија и Република Грција. Македонска реч може да се чуе сè до линијата Грамос – Бер – Солун. На исток македонскиот граничи со бугарскиот јазик. На овој дел имаме природна граница. Неа ја сочинува планинскиот венец Десџај – Рила. На север спрема српската јазична територија јазичната граница се поклопува со денешната граница меѓу Република Македонија и СР Југославија. И на овој дел имаме природна граница која ја сочинуваат планините Козјак – Руен – Скопска Црна Гора – Шар Планина – Кораб.

Овие се денешните граници на македонската јазична територија. Во минатото македонско словенско население имало далеку по на запад и по на југ од денешните граници.

Многу историски извори говорат дека словенско население живеело во Јужна и во Средна Албанија, а на југ во Еџир, Тесалија и на северо-исток Егејско крајбрежје.

Централните говори

Централните говори зафаќаат најголемо просторанство во рамките на западното македонско наречје. Во оваа група влегуваат говорите во Пелагонија, во Кичевската, Поречката и Скопската котлина (без Скопска Црногорја) и на великиот северен говорен појас до долините на реките Тополка и Бабуна.

Источната граница на централната група говори се поклопува со границата меѓу западното и источното наречје. На скопскиот терен таа започнува од с. Миладиновци, ја сече реката Пчиња кај с. Катланово и продолжува на југ по правецот на селата Брезница – Лугунци – Кумарино, го сече Вардар нешто малку југоисточно од Велес и преку областа Клепа (на правецот Црнилиште – Подлес – Попадија – Никодин) и превојот Плетвар продолжува по планинскиот венец на Селечка сè до завојот на реката Црна во близина на с. Скочивир. На југ спрема леринското говорно подрачје дијалектната граница оди приближно по актуелната државна граница меѓу Република Македонија и Република Грција сè до пл. Баба. На запад спрема охридско-преспанско-дебарската група говори границата се протега по правецот на планинскиот венец Баба – Бигла – Караорман – Бистра – Буковик, а планинскиот синцир Буковик – Добра Вода – Сува Гора и Жеден централните говори ги разграничува од положките. Северната граница на скопскиот терен допира до линијата Рашче (под Жеден) – Ново Село / Волково – Радишани – Брњарци – Миладиновци. На овој дел од Скопската котлина има еден тесен појас со т.н. преоден говор меѓу централните и скопскоцрногорскиот и кумановскиот, кои спаѓаат во северната група говори.

1. Дијалектно-диференцијалните особености на централните говори можат да се поделат во три групи.

Една група претставуваат оние особености што ги поврзуваат централните со другите западни говори во рамките на сето западно наречје, и коишто се истовремено и диференцијални по однос на говорите од источното наречје.

Меѓу најкарактеристичните црти од оваа група на типолошки план спаѓаат: фиксираниот акцент на третата

мора (слог) од крајот во збороформите со повеќе од три мори (слога) и неговиот синтагматски карактер, сп. *вод'еница – воден'ицаӣа, бр'аӣучеӣ – браӣ'учеди – браӣуч'едӣӣе, з'еми-̄о, зем'и-му-̄о, земей̄'е-му-̄о, не-му-с'е-̄леда, ко̄о-̄о-виде, кај-̄о-в'идоф̄ӣе, кому-му-р'екоф̄ӣе*, – отсуството на фонемата *x* и нејзината измена во */в, ф/* во финална позиција и пред согласки, сп. *ѵраф, ̄реф, врф, суф, ѵуф, чевли, евла, беф – бефме – беф̄ӣе*, – испуштањето на */в/* во меѓувокална позиција во одредени фонетски услови, сп. *ѵоар, чоек, осноа, волоар*, – во областа на флексиите: разликувањето на номинативната и општата форма кај личните и роднинските имиња од м.р. што завршуваат на согласка, на *-о* и на *-е*, сп. *Сѵојан – ̄о виде Сѵојана, беше со Сѵојана, Марко – ̄о виде Марка, Сѵасе – ̄о виде Сѵасеӣа, се враӣи кај Сѵасеӣа, ѵеӣӣн – ̄о виде ѵеӣӣна, вујко – беф кај вујка, баӣе – беф со баӣеӣа*, – множинската наставка *-о(в)и*: *леӣ – лебој*, – три вида членски морфеме: *леӣ – лебоф (лебов) – лебоӣ – лебон, кнӣава – кнӣаӣа – кнӣана*, мн. *кнӣгиве – кнӣг̄ӣе – кнӣгине, деӣево – деӣеӣо – деӣено*, – личната замена *ѵој (ѵаа, ѵоа, ѵӣе – ѵӣа)* за 3 л., – кратката замена *и* за директен објект во множина, сп. *и виде децаӣа*, – употребата на синтетички дативни форми кај заменките, сп. *мене ми (рече), нему му (даде), нејзе / нејзи је/ӣ, нам ни, вам ви, ним(и) им*, – системот од три вида демонстративни заменски форми: *овој (овај, оваа, ова, овие), ѵој (ѵаа, ѵоа, ѵӣе), оној (онаа, она, оние)*, и со посесивно значење: *ове̄оф (ово̄оф, ове̄оа, ове̄оо, ове̄ој), не̄оф (не̄оа, не̄оо, не̄ој) / ѵо̄оф, оне̄оф (оне̄оа, оне̄оо, оне̄ој)*, ж.р. *ове(ј)зӣн, нејзӣн, онејзӣн*, – во глаголската флексија: наставката *-ӣ* во 3 л. едн., сп. *викаӣ, носиӣ*, – обликот *се* во 3 л. мн. од 'сум', – широката употреба на глаголските конструкции со помошните глаголи 'има' и 'сум' од типот: *има дојдено, имаше дојдено, имал дојдено, беше имал дојдено*, одн. *е дојден, беше дојден, бил дојден, беше бил дојден*, и разгранетиот систем од конструкции со партикулата *ке (ка)*: *ке носиӣ, ке носеше, ке носел / носил, ке беше носел / носил, ке имаӣ носено, ке имаше носено, ке имал носено*, – редовното испуштање на помошниот глагол во 3 л. едн. и мн. во перфектот: *ѵој доӣол – ѵӣе доӣле*, – отсуството на презент од свршени глаголи со повторливо значење, – во синтаксата: регуларната употреба на двоен објект, сп. *̄о виде Сѵојана, мене ме виде, му рече на деӣеӣо, ̄о зеде лебоӣ*, – препозитивната употреба на заменските и глаголските клитики во синтагми од типот: *̄о виде Пеӣреӣа, му рече на деӣеӣо, е дојден* и др.

На историски план како диференцијални меѓу западната и источната група дијалекти се покажуваат: остатоците од старата замена на секвенцата *jε во *jɔ, сп. *јазик* (*јџик*, *јозик*, *јџик*), *јачмен*, *јайрва*, – протетичкото j- пред рефлексот на иницијалното *ɔ, сп. *јаже* (*јџе*, *јџе*, *јоже*), *јаџлен*, *јайок*, – вокализацијата на в во у во старите секвенци *svъ-, *svъ-, *zvъ- во примери од типот *џуџиџиџи*, *ке осуниџи*, *сунџиџи*.

Сите овие особености, и уште редица други, централните говори ги поврзуваат со другите западни дијалекти.

Втората група ја сочинуваат оние црти со кои централните говори се диференцираат од западните периферни дијалекти. Меѓу позначајните типолошки особености во оваа група ги изделуваме: петочлениот вокален систем (и, е, а, о, у), слоговното p, сп. *пи*, *рџа*, *зарџа*, *џрџи*, *врџ*, *врџи*, *врџн*, *врџ*, *џруџи*, заменската форма *ниџ*, наставките -*аџи* во 3 л. мн. сегашно време (*викааџи*, *носаџи*, *сечаџи*) и -*а* во 3 л. мн. минато определено свршено и несвршено време (*викаа*, *носеа*, *дојдоа*), а на дијакхрониски план: рефлексите /a/ за *ɔ, сп. *џаџи* – *џаџиџи* – *џаџиџиџа*, *рака*, и /ol/ за *j: *волк*, *волна*, *жолџо*, *џолно*; етимолошкото *л' во поголем дел од централните говори затврднало, сп. *луџи*, *клуч*, *недела*, *џриџаџел*; место ч во старите групи *čr- и *črě- редовно се јавува /ц/: *џрн*, *џрвен*, *џрви*, *џрџка*, *џрешна*, *џрејна*, *џресло*; во централните говори фонемите /k/ и /č/ се пофреквентни во однос на другите западни дијалекти – побројни се примерите каде што се јавуваат место *tj / *kt' и *dj, а нови се добиени со палатализација на групите -*џџ-*, -*џџ-* („**tvj*, **dvj*), сп. *џвеџе*, *браџа*, *луџе*, *ливаџе*, *оџраџе*, *џаол*, *лаџа*.

Повеќето од приведените особености (рефлексот на *ɔ, а, вокалното p, наставките -*аџи* и -*а*, замената на ч со џ во споменатите консонантски групи, палатализацијата на *tj и *dj во k, č) централните говори ги поврзуваат со источните, делумно и со северните (p, k, č, *tj, k, *dj, č, наставката -*а*).

Во третата група ги земаме дијалектните особености што ги диференцираат локалните говори во рамките на централната група: фонетската реализација на самогласките /e, o/ во акцентирана позиција, реализацијата на секвенците /ea, eo, oa, oe/, појавите сврзани со меките согласки /њ, k, č/, континуантите на сек. њ₂ пред финалните -p и -n, фонетската реализација на согласничките групи /џџи, жд/, во флексијата: фонетскиот облик на членот -*оџи*, множинските

форми од именките 'нога' и 'рака', дативната наставка кај личните и роднинските имиња од м. и ж.р., некои заменски форми, кај глаголите: наставките за 1 и 3 л. едн. и мн. на сегашно време, наставките за 1 л. мн. на минати определени времиња и за глаголки прилог, распределбата на глаголите во конјугациски модели, како и бројни лексички особености.

Врз основа на реализацијата на приведените диференцијални црти, централните говори можеме да ги поделеме во три групи: 1. прилепско-битолска (пелагониска), 2. кичевско-поречка и 3. скопско-велешка.

Како дополнение, ќе наведеме неколку илустративни дијалектни текстови за да се видат сличностите и разликите со стандардниот македонски јазик :

Централни говори

Прилепско-битолски говори

Прилеп

(Господ и Нојо)

Му-к'ажал Г'оспо на-Н'оја, ќе-б'иди п'отоп. Н'ојо р'екол: Кога-к'е-биди п'отоп да-зн'ам. Кога-к'е-биди, ко^а-к'е-ј'адиш на-ж'елезна с'инија, т'огаш да-се-с'етиш, да-се-с'етиш оти-ќе-б'иди. Ама-да-си-н'апрајш к'орап п'оголем, да-з'емиш от-с'еко^а л'ишка по-дв'е да-не-се-з'агуби с'емето. Било л'ете, жн'ијале. 'Озгора в'рни, 'оздола в'ода 'извирај. И-кл'але спр'ојте в'ака, и-ск'рстиле, и-кл'але л'еб да-ј'адат, и-т'огаш се-с'етиле оти-ќе-б'иди п'отоп, како-шо-р'екол Г'оспо. Се-нас'обрале от-с'ите л'ишки по-дв'е, по-дв'е, вл'егле во-к'орабо и-на-некој-р'ид н'ајголем шо-б'ил на-св'етот, н'ајвисок, т'аму ќе-го терал Н'ојо. Се-ск'инал п'усти к'орап н'егде, вл'егло в'ода, зм'ијата со-оп'ашката го-з'атнала. И-ко^а -'излегле т'аму в'еке на-суво, р'екла зм'ијата: от-која крф је-н'ајблага 'од-не^а да-п'ијат. Па-чоечкат'а-крф б'ила н'ајблага. Г'арванот з'инал да-к'ажи, дури-р'екол г'а, ласт'ујцата му-го-ск'инала ј'азико со-кл'унот, 'останал г'аврано б'ез-јазик в'ек и-с'ут. А-пак-ласт'ојцата з'ела ч'ес, с'е^а з'ато^а во-к'уќа пр'ај с'едела.

Дунавка Конеска (Блаже Конески)

Велес

За вампирот

У-т'аја к'ука к'ајшто 'има в'ампир не-д'одева – у-т'ова м'аало к'ајшто-је, т'аму по-к'уките д'одева. З'имал врчв'ичин'а м'ас 'от-куки и н'осел у-к'уката к'ајшто с'едел. Се-'ис... у-п'екмезот и м'едот. Да-си-н'ајдел р'абота, маг'арето го-ч'ешал у-т'аја к'ука, к'ајшто 'отишол, низ-дв'орот го-раз'одуајал или го-ј'аал. "Се-н'асластил како-в'ампир на-п'екмес, 'има 'една р'еч. На-ж'ени кад'елките им-ѓи-з'имал, ѓи-вл'екол по-чард'аците и по-дв'орот, и на-ср'ет-соба си-ѓи-нав'оѓале. "М'ори, гл'едајме на-св'еќата н'оќеска се-трк'алаше кл'опчето, ч'орапот се-вл'ечеше и с'аани испрев'ртени на'опаку си-ѓи-н'ајдоо̀ме". С'офра, с'ито, с'е што-му-д'ојде д'о-рака ќе-т'ури на'опаку и многу др'узи п'акости пр'ави. У-'еден п'етелот 'от-кука му-го-'извадил 'от-потон и го-'оставил на-дв'орот, с'акал да-го-'однесе на-н'екаде з'ар. Вл'езуе и ф-с'оба, к'ајшто 'има м'аш и ж'ена, и з'а-гуша н'оќно време ѓи-ф'аќал. За-да-н'е-идел, на-вр'атата му-ст'авиле т'рн'е. Др'уѓи-пак и-'околу л'еглото ст'авале, оти-то-т'рн' го-стр'аело н'огу. Вамп'ирите им-ја-п'ијат к'рфта на-д'ецата от-п'алците на-н'озите од-н'октите. К'ајшто 'има в'ампир, со-д'ајрин'а, со-ќем'анин'а (и т'амбура) му-св'иреле, 'он ќе-д'ошол да-'игра, вампирџ'ијата ќе-го-'утепал и п'ихтија к'рф ќе-ст'ане. Со-вр'ела в'ода ќе-го-п'опарат да-не-се-повамп'ирила к'рфта. Ч'умата кога-б'ила, к'ажујат ст'ари, многу в'ампири 'имало – т'огај еѓ'упците се-повампир'уеле. В'ампир ќе-те-н'алегне к'рфта да-ти-ја-'испие, и ч'овек 'умира. Н'еде Б'елје 'откај К'ојник б'еше к'ажујал: "н'оќеска 'еден в'ампир ме-н'алегна, та-т'ежина, т'ежина вр'и 'у-мене и н'е-можеф да-се-п'омрднам и 'издишам, го-б'уцнаф со-т'рн' и п'ихтија ст'ана".

Југоисточно наречје

Штипско-струмички говори

Штип

Мојата младос

Род'ена-с'ам у-Шч'ип и-м'омчето ми-е-шчип'јанец; од-д'едо, пр'едедо ст'ари б'иле шчип'јани. Ког'а б'е^x дев'ојче, с'еде^x на-ч'ардако, 'имаше ст'ари б'аби и-ј'а-ги ст'арите б'аби п'оска^x на-с'ајце. И как'о-да-ме-в'идат ерг'ените, свик'аа и ј'азека с-излаж'а, стан'а и посрн'а от-ч'ардако да-в'идам к'ои ерг'ени-са. И туг'ај р'екло м'ојто м'омче (шо-ме-зем'а): "Ј'а ќе-а-изл'аж'а, ќе-гл'едам да-а-з'емам". 'Он как'о-ќе-

направе: викн'ал една-жена, друг'арска мајка, како-стројник на-т'атко-ми да-каже. И-туг'ај т'атко-ми рече: "Ке-питама у-градо како-е м'омчето, да-не-е пијаница или-комарџија (није б'е:ме у-Ново Село, а-м'омчето седеше у-градо)". Ојде т'атко-ми у-градо, пит'ал двуица св'ет, пријатели: како-е м'омчето. 'Они му-р'екле: "Д'обро-е м'омчето, нема-си мајка, има-си п'арички, има-си к'укичка". И туг'ај т'атко-ми одобри. Б'е^хме на-една-св'адба, б'ехме т'амока на-св'адбата и в'ечерта фан'аме-се да-играеме ширто (ф'алс) и-так'а се-запознаме. И м'омчето усигури-се оти ќе-б'иде в'аа р'абота. И-ош'ел д'ома, каж'ал на-т'атко-му: "Т'ате, ја бендис'а едно девојче уб'аво, ќе-го-земам, утре стројник ќе-пр'атам". И т'атко-му согласил-се. И-дојд'оа една-в'ечер и-направиме год'еш. 'А се-год'име, стан'а в'ојна, Турците коа-бег'аа. Дојд'оа Бугарите и го-зем'аа војник. Венч'аме-се и-п'осле ојде војник. И-ме-остави три недели невеста. Војник биде д'евет м'есеци. И-п'осле кога-дојде д'ома, д'етето се-род'и. 'Он дојде в'ечерта и д'етето се-род'и. Т'оа има с'ега четириесе и п'ет год'ини.

Дојранско-кукушки говор

Дојран

Т'аргов'ацо и на'речниците

Им'ало 'едно време некуј т'аргов'ац к'ој шат'ал уд-гр'ат на-гр'ат. Шат'ајки дуд'ел на-неко: прист'анишче, испадн'ал уф-неко: село. Било д'оцк'ана и т'о: т'аргов'ацо вид'ел д'ека сват'е уф-неко: к'ашча свит'ило (туг'ај нам'ало л'амби, сад'еле на-канд'ила, на-св'ешчички) фл'аз'ел уф-дв'оро и-чукн'ал на-вр'атта. Ти: испадн'але г'аздите и-ф-праим'але на-г'осте. Та: в'ечар 'они-па ки-прав'иле парж'ешка, им'але р'одано д'ете, ж'енцко. Прав'иле шо-прав'иле т'амка, в'ечарта, ад'етто й-направ'иле и-си-л'агн'але. 'Оти с'елцка к'ашча, сирум'ашка, уф-'една удај'а с'ите спиј'але, и т'о: л'агн'ал пра-них. 'Ама не-о-фат'ило с'он, рач'ел: "Ст'ој да-в'идум в'а: в'ечар шо-ки-д'ојдат, на-'та: м'ома шо-ки-кажат!" Там'ам са-чин'ило пул'унуш дуд'еле на'речниците и-пучн'але да-каж'уват. П'арвата рач'ела: "Е, д'е-ј-жива и зд'ава, да-пур'асне гул'ема, 'убуф к'асмет д-има." Др'угата: "К'а ки-пур'асне, т'о: шо-ј-д'ојдан на-г'осте м'аш да-ј-б'иде". Тр'етта на-рач'ела: "Уф-гул'ем гр'ат д-оде". Ут-т'ам стан'але т'и, си-удд'еле. . . .

Мара Кречова 1931 (Коста Пеев)

СИНТАКСА

Синтаксата е дел од науката за јазикот која ги разгледува правилата по кои **зборовите се поврзуваат меѓу себе**. Исто така, таа се занимава и со изучување на **целините** што се добиваат со поврзувањата на зборовите. Зборот синтакса е од грчко потекло (Syntaxis) и означува точно редување на зборовите во реченицата. Синтаксата ги проучува оние јазични единици кои се на повисоко ниво од **зборот** (збороформата). Најмалата единица со која се занимава синтаксата е **именската група** т.е. **именска синтагма**. Конститутивен член на именската група е **именката** или некој друг именски збор.

Поголема единица (и **основна**) со која се занимава синтаксата е **реченицата**. Под терминот реченица најчесто се подразбира јазична порака со кое се оформува, изразува и соопштува една информација. Таа е синтаксичка единица што содржи глагол во лична форма а покрај него и други именски делови.

Поголема синтаксичка единица од реченицата е **сложената реченица**. Таа претставува **спој на најмалку две реченици** кои можат да бидат прости или проширени. Според тоа, сложената реченица содржи најмалку две личноглаголски форми (два прирока) најчесто придружени со именски групи.

залез	➤ именка
прекрасниот залез на сонцето	➤ именска група
Вљубените го гледаа прекрасниот залез на сонцето.	➤ реченица
Кога стигнаа до морето, вљубените го гледаа прекрасниот залез на сонцето.	➤ сложена реченица

Прашања:

1. Со што се занимава синтаксата?
2. Која е основната јазична единица со која се занимава синтаксата?
3. Која е поголема синтаксичка единица од именската група?

Модална карактеристика на реченицата

Во зависност од ставот на говорителот, речениците може да се поделат на: расказни, прашални, заповедни и желбени.

Со **расказните** реченици се **соопштува** за дејства, настани, состојби и сл. Овој вид на реченици е еден од најчестите форми на усното и писменото изразување. Примери: *Македонија се граничи со Грција. Тони има нов мобилен телефон. Таа не може да им одолее на слајкиите.*

Со **прашалните** реченици се поставува некое **прашање** со цел да се дознае нешто. Тие можат да се образуваат со прашални зборови, а можат да се образуваат и само со помош на интонацијата: *Колку ѝари го куќи мойорой? Што игра утре во кино? Ке одиме заедно? Мими ќе дојде? Ти ме слушаш или синеи?*

Со **заповедните** реченици се искажува некоја **заповед** со цел соговорникот да го изврши или да не го изврши дејството: *Донеси ми еден сок! Избриши ја таблаи! Немој да си синал! Не гледај во мене!*

Со **желбените** реченици се искажува некоја **желба** или **потреба** на говорителот: *Да ми донесеш една чаша вода... Колку би сакал да одам на море! Те молам, додај ми ја книгаи.*

Сите овие реченици може да се употребат и во потврдна и во одречна форма.

Прашања:

1. Какви се следниве реченици :

Дали ја имаш научено лекцијаи? _____

Би сакала да имам маче. _____

Надвор грее сонце. _____

Ке дојдеш со мене во театар? _____

Игор, седни до мене! _____

Игор седи до мене. _____

Те молам, немој да бегаи од училии. _____

Немој да бегаи од училии! _____

2. Во следниот текст одредете какви реченици се употребени:

Некој го извика надвор од часот, како што често се случуваше (Фискултурецот беше најголем шверцер во училиштето

и продаваше секаква стока за мали пари), и тој го определи Павел Земанек да застане до разбојот и да внимава на нив додека вежбаат. Земанек застана до разбојот и сите ние, машките, почнавме да му довикуваме; сите му завидувавме, затоа што таа помош што требаше да им ја пружи на девојчињата подразбираше да ги фати за половината, да ги поткрене за да ја дофатат пречката и потем, при слегувањето да ги дочека на ист начин: околу половината. (Го правев тоа во циркусот потоа милион пати, но никогаш со Луција, туку со други жени). Почнавме да врескаме, да свиркаме, да полудуваме; при секое качување на некое од девојчињата на разбојот му го правевме на Земанек истото (викавме: „О-ооооооо-ооп“); девојчињата се вцрвуваа, нè молеа да престанеме така да се однесуваме, некоја од нив и нè опцу, рече дека сме кретени. Луција стоеше во стројот и чекаше да ѝ дојде редот; јас со поглед го барав Земанек, го молев, го проколнував да му се случи нешто, да го удри инфаркт, да падне, гром да му отепа мува на челото, што и да му се случи, во краен случај да му се оди по надвор, само да замине и да ме постави мене на негово место, како заменик, оти стројот брзо се движеше и Луција сè поблиску доаѓаше до него, до Земанек. А тој го сфати мојот поглед, разбра што сакам, и токму кога Луција стигна трета во стројот, викна: „Лудвик, замени ме; морам на едно место“.

Кутриот Земанек; не сфати каква лоша услуга си направи. Момците побеснеа од смеење; се фаќаа за стомак, паѓаа на подот и со тупаници удираа по паркетот; девојчињата, исто така, почнаа да се кикотат; некој довикна: „Земанек, ќе додржиш ли до таму?“

*(Извадок од романот „Пайокој на свейој“
од Венко Андоновски)*

Негација

Како што е веќе спомнато, сите видови реченици можат да бидат потврдни или одречни. **Негацијата** се употребува кога говорителот соопштува за **дејство кое не се извршило, не се врши и нема да се изврши**. Најчести средства за негација се честичките: **не, ни, нију**; потоа одречните заменики, заменски придавки и прилози: **нишио, никој, никако, никогаши, николку, ...**

Негацијата може да биде **еднократна и повеќекратна**. Тоа се однесува на бројот на одречните зборови во реченицата, доколку има само еден - тогаш се работи за еднократна негација (*Не доаѓај утре.*), а ако има два или повеќе одречни збора - се работи за повеќекратна негација (*Нему никој ништо не му може.*).

Примери: *Не сакам да те видам повеќе. Ни лук јал, ни лук мирисал. Ништо не добив на наградната игра. Нема да играм повеќе. Никогаши не си дошла кај мене дома.*

Прашања:

Образувајте негација од следниве реченици:

Секој може да патува со авион до Охрид.

Ако имаш пари, можеш купи си нов автомобил.

Утре ќе одам на одмор во Грција.

Сејмак што ќе посакам.

Сакам да излезам со тебе во петок.

Грамматичка структура на реченицата

Проста реченица

Подмет и прирок

Во голем број случаи, простата реченица е составена од два члена: **подмет и прирок**.

Подметот е граматички независен член и покажува за што се однесува информацијата содржана во прирокот. Подметот и прирокот се сметаат за **главни реченични членови**.

Подметот се бара со прашањата **кој?** (за лице) и **што?** (за предмет) + прирокот:

Кој пишува? - **Зоран** пишува.

Што падна? - **Книгата** падна.

Пр.	Зоран	пишува.	Книгата	падна.
	↓	↓	↓	↓
	<i>подмет</i>	<i>прирок</i>	<i>подмет</i>	<i>прирок</i>

Најчесто подметот е претставен со **именска група чиј главен член е именка** или **лична заменка**: **Зоки** ошиде на море. **Тој** ошиде на море. **Книгата** беше на масата.

Освен именките и личните заменки кои се јавуваат најчесто, во улога на подмет може да се јават и другите зборови:

а) придавки: **Црвение** ги победија синиите. **Присутниите** добија награди.

б) броеви: **Двајцата** стигнаа до целта. **Едниот** беше побрз.

в) неменлив збор: **Колку** е прашален збор. **Вчера** не е денес. **Во** е предлог.

Во улога на подмет може да се јават и други зборови или зборовни групи, а исто така, подметот може да биде и изоставен: **Вчера** куив карти за диско. (**јас**); **Конечно** се вративме дома. (**ние**)

Како што е спомнато погоре, за да може да се оформи една реченица, потребно е присуство на **глагол** во лична форма. Таа форма го претставува **прирокот** во реченицата. Прирокот воспоставува **согласувачка врска** со подметот.

Прирокот може да биде **глаголски**: *Девојчетио дојрча* дома. *Мики ќе донесе подароци. Тој ѝочна да ѝрча* со сеѝа сила.

Прирокот може да биде и **глаголско-именски**: *Тој е добар ученик. Диме е ѝрв* во аѝлеѝика.

Глаголско-именскиот прирок е составен од **глагол-врска** (најчесто глаголот сум) и **именски дел**.

Вежба

Во следниов текст подвлечете го глаголско-именскиот прирок:

Според овој напис, високиот Дугович не можел да го турне полничкиот јаничар од кулата, па затоа го повлекол в амбис. Како момче коешто сѐ уште растеше, бев опчинет со околноста дека некој поради својот висок раст морал да појде в смрт. Тоа беше неодоливо убаво. Јунаштвото на Дугович е и симболично, и неповторливо, како унгарската историја во целост, неговата херојска смрт е вечна енигма за секој ученик. Паѓа, се стрмоглавува од високата кула, во временска оддалеченост од десет-петнаесет човечки векови, како пречист пример на патриотизам. Цела една земја се фрла со него в амбис, обидувајќи се да ја повлече Азија: Турците, Татарите, Златната орда, Советите - петнаесет милиони шенгенски граничари. Петнаесет милиони камикази, без непријатели. Бедемот на Европа. Унгарска статистика на самоубијците.

Согласување меѓу подметот и прирокот

Подметот и прирокот се согласуваат по лице, по број и по род.

Прирокот се јавува во она лице во кое се јавува подметот: *Јас гледам ѝтелевизија. Ние и гrame кошарка. Снегоѝи ѝа-га цел ден. Луѓеѝо го гледаа заѝемнувањеѝо на сонцеѝо.*

Истото се однесува и на бројот. Ако подметот е во еднина, тогаш и прирокот е во еднина. Ако пак подметот е во множина, тогаш и прирокот е во множина: *Девојчетио се враѝи дома. Девојчињаѝа се враѝија дома.*

Секако дека тука постојат и случаи кога нема директно согласување по број: *Група извидници заскиѝаа во шумаѝа. Вие сѝе ѝознаѝи ѝисаѝел. Јас и ѝи ќе одиме на кино.*

Согласувањето по род се однесува на случаите кога прирокот е искажан со сложено глаголско време образувано со л-фор-

мата: *Весела дошла дома многу доцна. Таа ќе ситиѓнела навреме, но го испуштила авиобусот.* Исто така, согласување по род има и кога именскиот дел од глаголско-именскиот прирок е придавка: *Тој е добар ученик. Весна е слаба по математика.*

Прашања:

1. Подвлечете ги подметот и прирокот во речениците:
Сега јас живеам во Скопје.
Описувањето беа заштитени во дневник.
Мими е втора по висина во класот.
Долго им се восхиќував на убавините.

2. Во следниот текст подвлечете ги подметот и прирокот :

Најпрвин беше Луција П., сегашна Земанек, мојата Луција. Ја сакав Луција, ја сакам и сега, и покрај тоа што ми го стори. Беше на моја возраст, малку глупава, но многу работлива; сè постигнуваше со работа. Од првиот ден, кога влеговме во училиштето, од првиот клас, ѝ ставив до знаење дека ја сакам. Ї напишав песна; таа ја доби (на часот по биологија), ја прочита, се вцрви и потем го стутка листот и ми се чинеше дека сака да го сокрие, да го голтне, да го снема.

Три години ѝ пишував песни, а таа ме одбиваше и се излекуваше. Ме сметаше за луд; секој талент тие го сметаат за еден вид лудило. Така беше и со Луција: се плашеше од мене, а јас дознавав од нејзините другарки дека кај нив тајно се распрашува за мене и дека прашува од какво семејство сум, што работат моите и дали имам девојка.

Немав девојка, ја сакав Луција. И тоа е сосема доволно за ова кратко нешто што го пишувам, оти мојот живот, навистина може да се раскаже во неколку реченици. И во тие реченици најважниот збор повторно ќе биде: точка. На која можеш да стоиш, а да не паднеш. И да не те изместат, да не те избркаат оние кои го имаат целиот свет, наспроти твојата точка.

*(Извадок од романој „Пајокој на светтој“
од Венко Андоновски)*

Безлични реченици

Безлични реченици се оние во кои **не се соопштува вршителот** на глаголското дејство. Во безличните реченици нема потреба од подмет, бидејќи најважно во нив е да се искаже глаголското дејство. Тие се образуваат најчесто со безличните глаголи, а и со формите за 3 лице еднина од другите глаголи: *Врне. Грми. Се разденува. Се сѝемни. Тешко е. Овде многу се учи. Ми се сѝие. Не ми се излегува по дождоѝ.*

Активни и пасивни реченици

За активни и пасивни реченици се зборува во однос на тоа дали подметот во реченицата е **вршител** или **трпител** на дејството.

Кога подметот во реченицата има улога на **вршител на дејството**, тогаш имаме **активна реченица**: *Марко купи нова книга. Директороѝ ја врачѝа прваѝа награда. Судијаѝа му додели жолѝи карѝон на играчоѝ.*

Кога пак подметот во реченицата има улога на **трпител на дејството**, тогаш се работи за **пасивна реченица**: *Новаѝа книга беше купена од Марко. Прваѝа награда беше врачена од (сѝрана на) директороѝ. На играчоѝ му беше доделен жолѝи карѝон од сѝрана на судијаѝа.*

Прашања:

Од следниве активни направете пасивни реченици и обратно:

Миле го скрши прозорецоѝ, а не јас.

На 26 јули 1963 година, Скопје го поѝтресе силен земјоѝтрес.

Александар беше во Рим, за да си купи нова облека.

Театроѝ беше реновиран од сѝрана на сѝрански експертѝи.

Оваа разгледница е испратена од другарка ми од Лондон.

"Пред дождоѝ" беше прикажан на повеќеѝо филмски фестивали во своѝоѝ.

Во следниов текст подвлечете ги пасивните реченици:

* Унгарскиот поет Миклош Радноти (Radnóti Miklós, 1909-1944) како Евреин бил заробен во германски работен логор крај Бор, во Југославија, од каде што фашистите, бегајќи пред Црвената армија, под засилен марш го гонеле кон Запад. Убиен е крај пат, на 9. ноември 1994. во Адба, близу до Ѓер, на северот на Унгарија. При ексхумацијата (1946) во неговиот џеб е пронајден ткн. „борски бележник“ со неговите последни песни.

* Троцки, Лав (вистинско име Лав Давидович Бронштајн, 1879-1940) руски револуционер, политичар и публицист. На револуционерното движење му пристапил како средношколец, во 1898. е уапсен и протеран во Сибир, од каде што побегнал во странство. Станува соработник на Ленин во 1902 година. Убиен е во 1940., во Мексико.

* Ѓилас, Милован (1911-1995), југословенски револуционер, политичар, публицист. Член на ЦК на КПЈ од 1938, учесник во НОВ, потпретседател на југословенската влада (1945-1954). Отстранет од сите државни и партиски функции поради критиката на развојниот пат на југословенското општество (1954). Рехабилитиран 1989 година.

Предмет

Како што е веќе спомнато, подметот и прирокот се **главни реченични членови**. Покрај подметот и прирокот, во рамките на граматичката структура на реченицата се јавуваат и други реченични членови. **Предметот** и прилошките определби се сметаат за **неопходни реченични членови** бидејќи некои реченици нема да бидат целосни без нив. Други реченични членови се атрибутот и апозицијата и тие се нарекуваат **второстепенни реченични членови** бидејќи се дел од именската група и нивното отсуство не ја загрозува структурата на реченицата, туку само ја осиромашува информацијата.

Директѝен и индиректѝен ѝредмеѝ

Удвојување на директѝниоѝ и индиректѝниоѝ ѝредмеѝ

Како што знаеме, **предметот** е додаток на прирокот врз кој **директно** или **индиректно** преминува дејството изразено со прирокот. Најлесно го препознаваме со прашањата **коѝо?** и **шѝо?** за директниот предмет (*Го виде Марко. Коѝо ѝо виде? Ане куѝи книѝа. Шѝо куѝи Ане?*), и со прашањето

кому? за индиректниот предмет (*Мира му кажа на Марко. Кому му кажа Мира?*).

Една од најважните карактеристики на нашиот јазик е **удвојувањето на предметот**. Се удвојуваат и директниот и индиректниот предмет. Удвојување на предметот имаме кога покрај именската група во функција на директен или индиректен предмет ќе употребиме и **кратка заменска форма**. Кратките заменски форми за директен предмет се: *ме, ѝе, љо, ја, нѐ, ве, љи*; а за индиректен се: *ми, ѝи, му, ѝ, ни, ви, им*.

Најчестите случаи на удвојување на директниот и индиректниот предмет се:

1. Со кратка заменска форма и **членувана именска група чии главен член е општа именка**: *Пејѝар љо исѝуиѝи брзиоѝи возоѝи. Тој му рече на друљароѝи.*
2. Со кратка заменска форма и **сопствена именка**: *Тој ја среѝна Вера. Не му кажувај на Марко.*
3. Со кратка заменска форма и **долга форма на личните заменки**: *Нељо можеш да љо ѝуиѝиѝи. Му верувам не-му, а не ѝи верувам ѝебе.*

Прашања:

1. Кој предмет го препознаваме со прашањата *кољо* и *ѝиѝо*?
2. Кога имаме удвојување на предметот?
3. Наведете ги кратките заменски форми за индиректен предмет.
4. Наведете ги долгите заменски форми за директен предмет.
5. Издвојте ги формите на удвоениот предмет во следниве реченици: *Миѝико му соѝиѝиѝи нему. Тој љо виде Марко, а не ѝе виде ѝебе. Таѝикоѝио им даде ѝари на синовиѝе. Вчера љо ѝосеѝиѝив Охрид.*
6. Подвлечете ги формите на удвоениот предмет во следниот текст :

Она што всушност ме одби од Луција таа вечер беше едно ситно движење на нејзините нозе, едно сосема беспрекорно, *технички* изведено поместување на нејзините колкови, со кое таа ме привлече кон себе, ме *зароби*, и јас се најдов токму на местото каде што треба да биде маж кога спие со жена; беше тоа една совршена технологија на водење љубов, нешто што за искусниот маж е вистинска посланица, кога ќе го сретне кај некоја жена. Меѓутоа, за младиот и неискусен маж, тие технички движења на љубовта дејствуваат застрашувачки и се еден вид инхибиција; и така, се случи – она што сите го бараат кај една жена, мене да ме одбие од неа. Беше, се разбира, тоа страв; беше тоа еден вроден страв од *граматикаџиџа* на љубовта, резултат на незрелост и неискуство; оти јас очекував нешто сосема друго. Во ноќите во кои сум копнеел по телото на Луција, не сум предвидел таков потег; имаше во тој потег нешто сосема студено, рутинско, клиширано; оној кој гледал како пајакот ја плете својата мрежа, знае дека тој тоа го прави со геометриски студена прецизност, според сосема јасната самосвест за сопствените анатомски можности. Тоа беше потег *со цел*, сосема *прагматско* движење; тоа е она што ги инхибира младите мажи при средбата со искусни жени; кај мене, таа инхибиција се засили и со оној добро познат и наивен младешки гнев кој доаѓа од агонистичката, речиси спортска свест дека *не си прв*; тоа многу потсетува на наивното убедување на младите уметници дека се оригинални, дека се први и дека ќе напишат нешто сосема непознато и неочекувано, заблуда од која потем тешко се ослободуваат и страдаат. Ми беше јасно дека Луција не ме избрала мене за оној кој прв ќе има можност да го види раѓањето токму на тоа движење; јас знаев дека тоа движење на Луција не е и мое, и сакав ние да имаме само наше движење, и не сакав да учествувам во тоа, како што е природно љубовникот на една жена да не сака да ги носи пиџамите на нејзиниот претходен љубовник; ме излудуваше помислата дека таа *оури сега* ме допушта во себе, откако стекнала извесна предност во искуството со мене, откако го научила тоа движење и сега ете, *ми го покажува*, како што се покажува нов автомобил на некој кој нема никаков.

(Извадок од романот „Пајокоџи на светиот“ од Венко Андоновски)

Прилошки определби

Прилошките определби исто така спаѓаат во **неопходните реченични** членови и тие всушност носат податоци за **околностите под кои се врши глаголското дејство** претставено од прирокот. Се нарекуваат прилошки определби бидејќи најчесто во таа улога се наоѓаат прилозите (*овде, дома; вчера, сега; полека, брзо; многу, малку*), а покрај нив во таа улога се јавуваат именските групи и др. Се izdelуваат неколку вида на прилошки определби, и тоа: за место, време, начин, количество и степен, причина, цел и др.

Прилошките определби за **место** носат информација за местото каде се врши глаголското дејство: *Овде се продаваат карти за концертот. Овие двајца седнале на нашиот клупа.*

Прилошките определби за **време** носат информација за времето кога се врши глаголското дејство: *Вчера се видов со Горан. Во неделата врнеше дожд.*

Прилошките определби за **начин** носат информација за начинот на кој се врши глаголското дејство: *Дождот полека се приближуваше до нас. Со голема радост го дочекавме крајот на школската година.*

Прилошките определби за **количество и степен** носат информација во кое количество или степен се врши глаголското дејство: *Мимоза јаде малку, а може многу да ѝлива. Тој учи сè повеќе и повеќе.*

Прилошките определби за **причина** носат информација за причината за вршење на глаголското дејство: *Градот беше поплавен поради обилниот врнеж. Благодарение на нас, тие стигнаа во Охрид.*

Прилошките определби за **цел** носат информација за целта со која се врши глаголското дејство: *Милена отиде по карти. Тој си замина на сиење.*

Прашања:

1. Што се прилошки определби?
2. Какви видови прилошки определби постојат во македонскиот јазик?

3. Определи го видот на прилошките определби во следните реченици:

Уиџре ќе одиме на изложба. _____
Тие ќе одаџ на море. _____
Ученициџе мноџу зборуваа. _____
Тој добро ја научил лекцијата. _____
Иџор оџиде џо леб. _____
Таа не сиџиџна на џреџсиџаваџта џоради снеџоџи _____
Таму се куџувааџи ученички книшки. _____
Тој џрчаше најбрзо. _____
Во џонеделникоџи имаџме џесџи. _____
Вуџко ми оџиде џо риба. _____

4. Во следниов текст подвлечете ги прилошките определби:

Да, Чанга за нецела година научи убаво да чита. Другата година позачестено позајмуваше книги од татковата библиотека, не само оние за козите туку и други. Сега нивните разговори не се однесуваа само на козите.

Татко му го откриваше на Чанга својот живот. Та историјата на нашето семејство беше долго време голема тајна за сите во Козар маало, во градот. Дојденци, со друг јазик и вера, под иста идеологија, со книги во необична мешаница на сето тоа, просто како уфрлени во градот крај реката во ова време на козите, ние, нашето семејство, останавме долго како недостапен остров.

Татко ми ревностно си ја вршеше својата работа, главно врзана за преведување стари документи од отоманското време од XVI до XIX век, значајни за сите на овој дел на Балканот, документи што самиот ги откри при едно од своите многубројни трагања...

Една вечер тој му се довери на Чанга дека пишувајќи за козите, трагајќи по бројни податоци за нивното заедништво со луѓето, се надоврзувал на еден свој животен труд за Историјата на балканските империи, во која биле замешани и козите! Размислувањата за козите сакаше да ги сврзе со сознанијата што ги собираше за јаничарите, тој вечен ешалон на сите балкански империи, но секогаш присутен под друго име. Преку судбината на јаничарите сакаше да дознае за сите други освојувачи на Балканот.

Луан Старова (Времето на козите)

Употреба на именските групи во реченицата

Освен прирокот, чија функција ја врши глагол во лична форма, сите други реченични членови се именски групи, а во функција на прилошки определби се јавуваат и прилозите.

Како што е веќе погоре изнесено, именските групи во реченицата може да се јават со следниве **функции**: подмет, предмет, именски дел од глаголско-именскиот прирок, и прилошка определба.

Во функција на **подмет** најчесто се јавуваат следниве именски групи:

1. **Именките**, кои можат да стојат самостојно или заедно со придавки и со броеви: *Девојчето се врати дома. Убавото девојче се врати дома. Двете девојчиња се вратија дома.*
2. **Заменките**: *Таа имаше пет години. Ние се вративме вчера. Тој трчаше низ паркот.*
3. **Придавките**: *Стариот си отидоа, а младиот отидоа. Присушниот го поздравил со ајлауз.*
4. **Броевите**: *Двајца дојдоа, тројца си отидоа. Пешмина влегоа во куќата.*

Придавките и броевите најчесто стојат заедно со именката кога се во функција на подмет.

Во функција на **предмет** најчесто се јавуваат **именките** и **заменките**, но можат да се јават и другите именски зборови:

1. **Именки**: *Тој купи леб. Марко ја виде прејскава. Јас му реков на брат ми. Јас им верувам на другариите.*
2. **Заменки**: *Јас го видов него. Мила ви кажа вам. Зоки му јави нему.*
3. **Придавки**: *Наставничката ги викна помалиите. Петар го зеде зелениот. Тој им верува на младиите.*
4. **Броеви**: *Милица зеде десет намесито пет. Кире им даде сладолед на тројцата.*

Како што знаеме, именскиот дел на глаголско-именскиот прирок го носи значењето на прирокот и му припишува некои особености на подметот. Во функција на **именски дел на глаголско-именскиот прирок** може да се јават:

1. **Именките**: *Јас сум ученик. Анеја му е сестра. Андреј е сина фудбалер.*

2. **Придавките:** *Книгата е интересна. Децата се весели. Клупите беа дрвени.*
3. **Заменките и броевите:** *На сликата сме ти и јас. Тој е прв, а јас сум втор.*

Прилошките определби даваат податоци за околностите под кои се вршело глаголското дејство изнесено со прирокот. Тие прилошки определби можат да бидат за: место, време, начин, количество, причина и др. Најчесто во ваква функција се јавуваат прилозите за кои тоа е нивна основна функција. Исто така, во ваква функција се јавуваат **именките** или **именски групи со предлози:** *Двајца луѓе одеа по улицата. Марко и Мила ќе одаат на одмор во недела. Борче се закашпа од густиниот чад. Тој ошиде по леб и млеко.*

Прашања:

1. Во кои функции можат да се јават именските зборови во реченицата?
2. Во каква функција е именката *оцак* во првата, а во каква е во втората реченица:
3. *Оцакот идна од окривот.* _____
4. *Диме го оправи оцакот* _____
5. Кои именски зборови се јавуваат најчесто во функција на предмет?
6. Подвлечете го именскиот дел од глаголско-именскиот прирок во речениците:
Марта е добра ученичка. Оваа прејсјава е интересна.
7. Подвлечете ги именките кои се јавуваат во функција на прилошки определби:
Мајка ми ошиде во продавница. Во петок ќе одиме на море. Зоран се движеше со брзи чекори кон училиштето.

Атрибут и апозиција

Од сето погоре изнесено, структурата на една реченица изгледа на пример вака:

Марко	во саботата	гледаше	телевизија.
<i>подмет</i>	<i>прилошка определба за време</i>	<i>прирок</i>	<i>директен предмет</i>

Како што може да се забележи, во овој пример глаголот има функција на прирок, додека именските зборови имаат функции на подмет, предмет и прилошка определба.

Оние реченични членови кои не влијаат на структурата на реченицата се нарекуваат **второстепени реченични членови**, а тоа се **атрибутот** и **апозицијата**. Атрибутот е **несамостоен реченичен член**, додека апозицијата е **самостоен реченичен член**. Со нивното отсуство не се загрозува структурата на реченицата, туку само се осиромашува информацијата.

Атрибутот претставува збор или повеќе зборови што воспоставуваат согласувачка синтаксичка врска со именките во реченицата. Атрибутот покажува некоја **особина или својство на тоа што се именува со именката** во реченицата.

Атрибутот може да го појаснува **подметот**: *Новото златно ланче висеше на нејзиниот врат. Книгата со златен поев беше најинтересна на изложбата.*

Атрибутот може да го појаснува **предметот**: *Весна носеше бело џемперче. Тоа куди автомобил со кожни седишта.*

Атрибутот може да појаснува и друг член на реченицата: *Тој е прекрасно момче. Нашиите пријатели живеат на високо место.*

Како што може да се види, како атрибут најчесто се употребуваат придавките (*златен, високо, прекрасно*), а потоа заменските придавки (*Нејзината коса е прекрасна.*) и броевите (*Тој успеа да ѝправи три оценки.*). Но, како атрибут може да се употреби и именка со или без предлог (*Таа носеше ланец од злато / = златен ланец; Дај ми чаша вода. Кобрат е змија оцрвница.*).

Апозиција

Апозицијата е самостоен второстепен реченичен член. Со апозицијата се објаснува истото она што го искажува именската група во реченицата. Апозицијата има исто значење со именката со која може да си ги заменат местата. Апозицијата може да се јави покрај секој реченичен член освен прирокот. Таа редовно се одделува со запирки и стои после именката што ја објаснува.

Примери:

Охрид, лулкаџиџа на словенскаџиџа џисменосџиџа, се наоџа на бреџоџиџа на Охридскоџиџа Езеро.

Весна седеше до Томче, најдоброџиџа ученик во класоџиџа.

Вчера ја џосеџиџивме Сџиџруџа, родниоџиџа џрад на Миладиноџиџа.

Прашања:

Во следните реченици подвлечете ги примерите со атрибути и апозиција:

- 1. Вчера бевме со џолемиоџиџа брод до "Свеџиџи Наум", џреќрасен манасџиџир на бреџоџиџа на Охридскоџиџа Езеро, и џџаму осџиџанавме цел ден.*
- 2. Некои се каџеа во бисџиџраџиџа вода, а некои оџиџидоа до ладниџиџе извори на Црн Дрим, една од најубавиџиџе реки во Македониџа.*

Во следниот текст подвлечете ги примерите каде што атрибутиот го појаснува предметот:

Во машина за перење можете да ги ставите распараните делови само ако од костум за возрасен сакате да преправите костумче за првиот школски час на некој од надобудните потомци. Треба, значи, да ги користиме базичните материјали и искуства од првата фаза на претходното, ненародно едноумие, кога сме сега во иста таква, почетна, фаза на новото народно едноумија. А во поглед на модата, во услови на сиромаштија, тоа е и најевтино. Тука ќе укажеме на една заблуда во врска со модата, која произлезе од еден неточен превод. Кај нас се даваше некој филм или серија на телевизија под наслов „Висока мода“. Голема грешка. Оригиналниот наслов на француски се изговара приближно „Прет-а-портџ“ а се пишува малку поинаку и тоа на

латиница. А тоа прет-а-портè буквално значи „готово за носење“, нешто сосема обратно од висока мода, значи просто - конфекција. Дистрибутерите погрешно го превеле за да привлечат гледачи, зашто кој, пак, ќе гледа нешто во врска со конфекција?! Виосока мода на француски се изговара приближно „от кутјур“ и тоа значи дека облеката ви е уникатна, по мерка, кај шнајдер, шивач или терзија, било да е тоа Диор или Версаче. И сè на рака. А ова што ви го препорачуваме, преправката, е уште по на рака зашто има и претходни рачни фази - парањето и перењето. Значи дека преправката е нај „от кјутур“. Затоа е преправката голема шанса за сиромаштијата да биде елегантна, уникатна и шик. Тоа е тоа.

Слободан Мицковиќ (Тоа е тоа)

Сложена реченица

Синтаксис на сложената реченица

Сложена реченица е онаа реченица која содржи најмалку два **прирока**, односно онаа која е составена од најмалку **две реченици** (*Тој седеше на креветот и гледаше телевизija. Кога заврши со домашната работа, седнав да гледам телевизija.*). Во зависност од односот меѓу двете одделни реченици што ја создаваат сложената реченица ја вршиме нејзината поделба. Ако двете реченици **не зависат** една од друга, т.е. се поставени во однос на приреденост, тогаш се работи за **независносложена реченица** (*Пејар заспана, се заврше околу себе и погледна наоколу.*). Ако едната од речениците е поставена во **зависен однос** кон другата (однос на подреденост), тогаш се работи за **зависносложена реченица** (*Не можев да дојдам, бидејќи бев уморен.*). Речениците што влегуваат во состав на сложената реченица се нарекуваат **дел-реченици**.

Независнослужени реченици

Во независнослужените реченици спаѓаат: составните, спротивните, разделните, исклучните и заклучните.

Составни независнослужени реченици се оние што соопштуваат напоредни дејства поврзани меѓу себе. Овие реченици може да бидат одделени со запирка или поврзани ме-

ѓу себе со сврзниците: *и, ѝа, ѝа, исѝо и* (*Бојан излезе од собайѝа и дојде до нас. Тој излезе надвор, ѝрошеѝа до ѝаркоѝи и ѝак се враѝи. Ке ѝоучи малку, ѝа веднаш ке засѝие.*)

Спротивни независнословени реченици се оние што покажуваат спротивен однос меѓу поврзаните содржини. Се поврзуваат со сврзниците: *а, ама, но, ѝуку, меѓуѝоа* (*Јас му зборувам, а ѝој се смее. Тие не седеа мирно, ѝуку фрлаа со ѝѝо ке сѝиѓнеа.*)

Разделни независнословени реченици се оние што искажуваат дејства еднакви по важност, така што е сеедно кое дејство е прво. Се поврзуваат со сврзниците: *или, или-или, а-а, било-било, ни-ни, ниѝу-ниѝу* (*Или работѝи како ѝѝо ѝреба или оди си дома. Ниѝу дојде дома, ниѝу се јави некому.*)

Исклучни независнословени реченици се оние со кои се исклучува нешто од она што е искажано со едната дел-реченица. Одат со следниве сврзници: *само, само ѝѝо, освен ѝѝо, единсѝивено, единсѝивено ѝѝо* (*Сѝие дојдоа, само Марко не дојде. Одмороѝи беше ѝрекасењ, освен ѝѝо врнеше малку дожд.*)

Заклучни независнословени реченици се оние во кои дејството од едната дел-реченица доаѓа како заклучок на она што е кажано во другата. Се поврзуваат со сврзниците: *значи, сѝоред ѝоа, заѝоа, сиѓурно* (*Од сѝадионоѝи се слуша бука, значи Вардар ѝобедил. Тој ѝрѓна рано, сиѓурно до сеѓа сѝиѓнал.*)

Зависнословени реченици

Во зависнословените реченици има најмалку по една главна и една зависна дел-реченица. Главната реченица може да стои самостојно, а сврзникот секогаш оди со зависната. Зависнословените реченици се делат на: временски, причински, последични, целни, условни, допусни, начински, односни и исказни.

Временски зависнословени реченици се оние во кои зависната дел-реченица го означува времето во кое се врши дејството на главната реченица. Тие одат со сврзниците: *кога, дури, штом, откако, откакога, додека, дури да* (*Коѓа влезе во собайѝа, сѝие сѝанаа да се ѝоздраваѝи.*)

Причински зависнословени реченици се оние во кои се искажува причината поради која се врши дејството во главната реченица. Сврзници во овие реченици се: *бидејќи, затоа што, зашто, поради тоа што* (*Не ѝрчајѝе веќе заѝоа ѝѝо сѝе исѝоѝени.*)

Последични зависнослужени реченици се оние во кои се искажува последицата што произлегува од дејството во главната реченица. Овде како сврзнички зборови се јавуваат: така што, толку што (*Вчера многу ирчав, иака ишо ме болаи мускулише.*).

Целни зависнослужени реченици се оние во кои се искажува целта на дејството во главната реченица. Одат со сврзниците да и за да (*Таа одеше полека за да не ги разбуди домашнише.*).

Условни зависнослужени реченици се оние кои покажуваат услов под кој се врши дејството во главната реченица. Се поврзуваат со сврзниците: ако, да, кога, ли (*Ако ја наишеш домашнаа, ќе одиме на кино.*)

Допусни зависнослужени реченици се оние во кои се изразува допуштање дејството во главната реченица да се изврши или да не се изврши. Одат со сврзниците: иако, макар што, и покрај тоа што, и да (*Никола не се јави, иако бевме договорени.*).

Начински зависнослужени реченици се оние во кои зависната дел-реченица донесува податоци за тоа како се одвива дејството во главната реченица. Се поврзуваат со сврзниците: како, како што, колку што, отколку што, како да (*Тој одеше по улица како ишо одаи сише.*)

Односни зависнослужени реченици се оние во кои зависната дел-реченица се однесува на еден дел од главната реченица или на целата реченица и поблиску ја одредува. Се поврзуваат со следниве сврзувачки зборови: што, кој, којшто, којашто, чиј, чијшто, каков што, колкав што (*Дојде иријашелот ишо го чекавме. Заврна иаков снег каков ишо одамна немало.*).

Исказни зависнослужени реченици се оние во кои зависната ја појаснува и ја развива содржината на еден дел од главната реченица. Се среќаваат сврзничките зборови: дека, оти, како, дали, кој, чиј, каков, како (*Насивничкаа ни кажа дека ише ќе имаме ишест. Слушавме како иеаи иишицише.*)

Прашања:

1. Што е сложена реченица?
2. Како се дели сложената реченица?
3. Какви дејства се соопштуваат со составните независнослужени реченици?

4. Кои зависносложени реченици одат со сврзниците: кога, дури, штом, откако, откако, додека, дури да?

5. Какви се следниве реченици:

Јас ти зборувам, а ти си чистиш книга.

Штом влезе во училищата, напишана тишина.

Ќе одам да кувам леб.

Ако собирам доволно пари, ќе одам на одмор

Не можам да ја научам лекцијата како тебе.

6. Одредете ги видовите сложени реченици во следниот текст :

Не знаев, господине судија, зошто ме сака. Никогаш не го сфатив тоа. Тој беше згоден, силен, умен, надарен за уметност и полн со физичка издржливост; беше виртуоз и на перо, и на разбој; не знам зошто се вљуби во мене. Половина од девојчињата во класот беа готови да си ги пресечат вените за него, но тој тоа не го гледаше; тој гледаше во мене. Мене не ми се допаѓаше; беше премногу влакнест, а јас природно имам одбивност кон такви мажи. Тој можеше да ги има сите, освен мене; но тој се вљуби во мене. Ви го кажувам ова по многу години; тогаш не ми беше така лесно да го кажам ова. Јас имам сопруг (нека кажам и дури *имав* сопруг); јас сега ја имам Здењичка; тоа сепак обврзува за она што се зборува.

Имаше една сцена на еден разбој, во гимнастичката сала; можеби бевме во втора, можеби во трета година; тој, со измама дојде на местото на Земанек, кој требаше да ни помага нам, на девојчињата, да се качиме на разбојот. Знаев дека Јан Лудвик ме сака; но јас веќе половина година гледав во Земанек, и мене само Земанек ме интересираше; со него излегов одвај десетина пати, кога Земанек ќе успееше да се ослободи од Јан; Јан беше како приврзок на Земанек, и јас не можев да му закажам состанок на Земанек; мислам дека и Земанек избегнуваше да се види со мене, поради таа нивна цврста пријателска врска. Како и да е, таа случка на разбојот беше многу непријатна; најверојатно (оти не го имам читано дневникот на Лудвик), тој си замислил дека со тоа што го прегрнав при доскокот (го гушнав, затоа што во суштина ми беше многу жал за него, оти беше подготвен на најниски понижувања, само за да биде еден миг со мене), негувам некои длабоки чувства кон него. Но, тогаш не беше така. Јас го гушнав затоа што ми беше само симпатичен, а освен тоа требаше да се мисли и на рејтингот на Партијата, а јас во тоа време бев нејзин активист, и се очекуваше наша победа на изборите.

Во тоа време, господин судија, многу значеше да се декларираш како *национален уметник*. Лудвик, за жал, беше и интернационален. Мислам дека во него сепак имаше некој инает; многу малку требаше за да биде среќен. Но, токму инаетот и таа негова глупава потреба да не се покори, подоцна ме врзаа за него, а ме оддалечуваа од Земанек. Јас знаев дека полека но сигурно почнува да ми се допаѓа; бев убедена дека ќе паднам во неговата мрежа и бев, се разбира исплашена: тоа можеше сосема да ми ги искомпликува работите во животот, оти јас целосно ѝ се бев веќе предала и ветила на Партијата. И затоа, во мигот кога видов дека попуштам кон него (беше тоа една летна ноќ, на кејот на Вардар во Велес, кога речиси водевме љубов), јас решив да го опоменам, да го навредам, да го оддалечам од мене; и јас ја предадов неговата збирка песни во Партијата. Се разбира дека таму му се потсмеваа и дека тоа го оддалечи за некое време од мене. А потем тој помина, така да кажам, во напад и го напиша оној есеј со којшто си ја запечати судбината. Не можеше да добие диплома, да матурира; на разговорот со директорот беше дрзок, и на овој му попустија нервите, оти во есејот Лудвик беше направил некои неумесни асоцијации и за него, и за неверството на неговата прва жена. Го претепа, и јас и Земанек го изнесовме од училиштето (подоцна Фисот беше сменет поради тоа и доби укор пред исклучување и од Партијата, но веќе сè беше готово, оти Лудвик веќе нè беше напуштил); тој го замоли Земанека да претрча до кај него дома, да му земе една торба со алишта и да му го донесе саксофонот. Тоа е сè што имаше, и тоа беше сè што му треба. Го чекавме Земанек пред циркусот; јас го бришев со шамиче и му велев да појдеме на лекар; тој одбиваше. Ми зборуваше дека боите веќе не се бои, и дека се само обоени; јас тоа го сфаќав како последица на потрес на мозокот, оти навистина Фисот не беше нималку нежен кон него. Се обидов да му кажам дека не сум виновна и дека ме принудиле да дојдам на сослушувањето; тој не сакаше воопшто да разговара за тоа. „Простено ти е, Луцијо!“, рече. И потем рече дека без разлика на сè, сè уште ме сака, и дека секогаш ќе ме сака; рече дека си оди засекогаш, затоа што му се гади од сè и дека сака да најде мир. Потем рече дека ако не најде мир ни во циркусот, сигурно ќе се замонаши и ќе му се посвети на Бога.

*(Извадок од романот „Пайокој на светот“
од Венко Андоновски)*

Интерпункција

Употреба на запирката во реченицата

Во рамките на една реченица се става запирка за да се одделат некои нејзини споеви и делови.

Во реченицата, со запирка се одделуваат еднаквите делови во реченицата (подмети, предмети, атрибути и други додатоци). На пример: *Сонцето, месечината, ѕвездите и планетите се небески тела. Нејзините порте беа насликани со виолетови, сини, црвени и жолти бои.*

Како што спомнавме, и апозицијата се одделува со запирка: *Сања, мојата најдобра другарка, тренира пливање.*

Вметнатите изрази се одделуваат со запирка: *Јас, за волја на висината, ништо не учев вчера. Вие, се разбира, имате право да молчите.*

Запирка се става пред зборовите *то е, односно, точно* и др. : *Треба да ја научите лекцијата до петок, односно до крајот на неделата.*

Запирка се става пред спротивните сврзници *а, ама, туку, но* : *Јас сишнав прв дома, а не ти. Книгата не е кај мене дома, туку кај тебе.*

Со запирка се одделуваат потврдната честица *да* и одречната честица *не* кога стојат на почеток на реченицата: *Да, успеав да решам првото. Не, не преишав ништо.*

Прашања:

Ставете запирка во следниве реченици:

Дијамантите рубините и сафирите се скапоцени камења.

Титаник најознаменит брод на светот сè уште не е извлечен од длабочините на океанот.

Утре наука ќе правиме првото математичко точно геометрија.

Да ќе одиме утре заедно на кино.

Запирката во сложената реченица

Во рамките на **независносложената** реченица, запирката се употребува во следниве случаи:

Кај составните реченици кога сврзникот е испуштен при искажување на напоредни дејства: *Мишџе сџана, се изми, викна штакси и ошџиде на училишџџе.*

Спротивните реченици редовно се одделуваат со запирка: *Јас џлачам, а шџаа се смее. Сакав да дојдам на роденденот, но не можев да сџџџнам.*

Исклучните реченици во рамките на независносложената реченица се одделуваат со запирка: *Сџџџе ошџидоа на излеџџ, само јас ошџанав дома.*

Усџеав да сџџџнам, само шџџо морав да џрчам џо авџџобусошџ.

Заклучните реченици во сложената реченица најчесто се одделуваат со запирка: *Ние џрениравме џовеќе, сџоред шџоа ќе џобедиме.*

Во рамките на **зависносложената** реченица со запирка се одделуваат сите зависни реченици кога се во инверзија и кога се вметнати: *Кога ќе се врашам од џаџџ, ќе одиме на шџеаџџар. За да сџџџне навреме, мораше да џрча.*

Директен и индиректен говор

Со **директниот говор** предаваме свои или туѓи искази во својата оригинална форма. Со **индиректниот говор** внесуваме извесни измени во формата, а содржината останува иста. Значи, директниот и индиректниот говор се разликуваат само во начинот на нивното пренесување.

Пренесување на сопствен исказ:

- директен говор-

Во сабошџаџџа џ реков на Мила: "Многу џџе сакам."

-индиректен говор-

Во сабошџаџџа џ реков на Мила дека многу ја сакам.

Пренесување на туѓ исказ:

-директен говор-

Професорошџ вчера нџ џраша: "Дали сџџе сџремни за шџесџџошџ џо машџемашџџџка?"

-индиректен говор-

Професорошџ вчера нџ џраша дали сме сџремни за шџесџџошџ џо машџемашџџџка.

Директниот говор, освен со наводници, може да се обележува и со црта (тире):

- Уйре ќе одиме на најпревар. - рече Влајко.

- А каде ќе се одржи најпреварој? - праша Маја.

- Во Сирумица. - ѝ одговори Влајко.

Прашања:

1. Од речениците во индиректен говор, направете реченици во директен говор:

Професорој ме праша дали сум ја прочитал книгата.

Ушше вчера ти кажав дека картиите за најпреварој се распродадени.

Својан му рече на Мирко да не си оди дома бидејќи е веќе доцна.

2. Во следниот текст, ставете ги речениците во индиректен говор

СЦЕНА 6

ЗАЈДИ, ЗАЈДИ, ЈАСНО СОНЦЕ

**НОЌ. ГЛУВО ДОБА. УЛИЦА. КЛУПА. НА КЛУПАТА СЕДАТ
СВЕТЛЕ И ЃОРГИ. СЛАБО СВЕТЛО ОД УЛИЧНА СВЕТИЛКА.**

Љубоморен си.	СВЕТЛЕ
Не е тоа.	ЃОРГИ
Што е?	СВЕТЛЕ
Друго е. Чекај малку. Нешто не ми е јасно. Ти не си го гледала него?	ЃОРГИ
Не.	СВЕТЛЕ

ЃОРЃИ

И не знаеш зошто те гледал баш тебе, цела вечер?

СВЕТЛЕ

Не знам.

ЃОРЃИ

А зошто те гледал баш тебе, а не мене, на пример? Немал причина, така?

СВЕТЛЕ

Така.

ЃОРЃИ

Значи ти си му дала причина?

СВЕТЛЕ

Каква причина сум му дала?

ЃОРЃИ

Каква причина си му дала?

СВЕТЛЕ

Немал причина да ме гледа.

ЃОРЃИ

Те гледал или не те гледал?

СВЕТЛЕ

Не знам дали ме гледал.

ЃОРЃИ

Сега рече дека те гледал.

СВЕТЛЕ

Ти рече дека ме гледал.

ЃОРЃИ

Ти не знаеш дека те гледал? Да ти кажам една работа. Лажеш уште пред да отвориш уста. Ме правиш будала. Ме гледаш во очи и ме лажеш. Сигурно се слушате по телефон. Се слушате?

СВЕТЛЕ

Зошто ми правиш вакви работи?

ЃОРЃИ

Си закажувате некаде? Слушате плочи? Трчате голи по месечина? Затоа така се смее токмакот. Се гледате како заљубени голуби. Не. Како пацови се гледате. Се чудам после зошто цела кафана гледа во тебе. Ти ги викаш со поглед. Им даваш повод. Ти импонира.

*(Извадок од драмскиот шекспир "Буре баруи"
од Дејан Дуковски)*

Фразеологија

Зборот **фразеологија** има грчко потекло, *phrasis*-израз и *logos*-учење, наука. **Фразеологијата** претставува дел од лексикологијата што се занимава со проучување на зборовните состави како јазични единици.

Зборовите во реченицата може да се поврзуваат во состави, т.е. споеви. На пр. : Тој има *чисти раце*, бидејќи редовно си ги мие. Во оваа реченица зборовниот состав *чисти раце* е **слободен**, односно и двата збора го задржуваат самостојното значење и може да се спојат со други зборови, на пр. : *мие раце*, *вредни раце*. Истиот зборовен состав во друга реченица може да има потполно различно значење, на пр. : Тој излезе со *чисти раце* од судскиот спор. Во оваа реченица зборовниот состав *чисти раце* е **неслободен**, т.е. двата збора немаат самостојно значење и ја гледаме улогата на составот во целост. Зборовниот состав *чисти раце* во оваа реченица има значење *дека не е виновен*.

Зборовните состави, т.е. споеви што се единствени по своето значење и се употребуваат во јазикот како неделиви јазични елементи се нарекуваат **фразеологизми**.

Тоа се скаменети состави, кои не се создаваат при самото зборување или пишување и со нив се изразува некоја метафора. На пр. : *Око не му ирејнува*. (*За нишио не се грижи.*), *Ахилова иеја* (*слаба иочка*).

Фразеологизмите настануваат како резултат на јазична креација со која на специфичен начин се искажува некое сознание, животно искуство, или се врзуваат за некоја личност.

Во секој јазик постојат оригинални **фразеологизми**, затоа што тие се одраз на духот на еден народ, на неговата култура и традиција. Поради тоа преводот на **фразеологизмите** од еден на друг јазик е отежнат и не можат да се преведуваат буквално, туку треба да се користат други состави со слично значење.

Прашања:

1. Кој дел од лексикологијата се занимава со проучување на зборовните состави?
 2. Што се фразеологизми?
 3. Наведете неколку примери на фразеологизми.
-

Класификација на фразеологизмите

Можат да се направат неколку класификации на фразеологизмите и тоа според неколку признаци: потеклото, значењето, функциите, степенот на слеаност, т.е. неделивост, граматичкиот состав итн.

Ќе ги обработиме класификациите на фразеологизмите според степенот на слеаност, т.е. неделивост и според граматичкиот состав.

1. Според степенот на слеаност, т.е. неделивост фразеологизмите се делат на три групи: **фразеолошки срастувања**, **фразеолошки единства** и **фразеолошки спојки**.

а. **Фразеолошки срастувања** се целосно неделиви зборовни состави со потполно ново значење кое не произлегува од значењето на одделните зборови што влегуваат во составот. Одделните зборови целосно ја загубиле својата самостојност и само во состав на фразеологизмот добиваат значење.

Тие претставуваат најнеслободни врски на зборовите во реченицата и понекогаш се еднакви на одделен збор, на пр. *со крсиоџи на чело=чесно*, *дуйнаџа вреќа=расиџник*, *кожа и коски=слаб*.

Тие се потполно скаменети, сраснати што дури и не ја менуваат граматичката форма. Не може да се каже, на пр. *рака на срцеџо*, туку само *рака на срце=оџворено*, *чесно*.

б. **Фразеолошки единства** настануваат кога зборовите во еден состав основното значење ќе го заменат со преносно значење. На пр. *му ѝаднала секираѝа во мед, удира со ѓлава во сид, лови во маѝно* и др.

Во нив врската меѓу значењето на одделните зборови и преносното значење не е целосно прекината, таа е мотивирана од значењето на составните зборови. Затоа **фразеолошките единства** можат да се сретнат и како слободни состави, со директно значење, и како неслободни состави, со преносно значење. На пр. *Му фрли ѝрав во очи* = го измами (преносно значење); *Камионоѝи му фрли ѝрав во очи.* (директно значење)

в. **Фразеолошки спојки** се такви фразеологизми во кои само еден збор во составот има преносно значење, а другите зборови се употребуваат со своето основно значење. Тие немаат ново значење во зборовниот состав, туку нивното значење веќе делумно се содржи во еден од зборовите во **фразеолошката спојка**. На пр. *леден ѝоѓлед, медна усѝа, челична дисциплина.*

За разлика од **фразеолошките срастувања** и **фразеолошките единства**, **фразеолошките спојки** може да имаат променливи делови. Едниот збор се јавува како постојан, а другиот како менлив. На пр. *зрно висѝина, ѝрошка висѝина, малку висѝина.*

2. Според граматичкиот состав фразеологизмите се делат на две основни групи: **фразеологизми кои имаат структура на реченица** и **фразеологизми кои имаат структура на зборовен состав**.

а. **фразеологизмите кои имаат структура на реченица** можат да бидат во вид на проста, сложена или дел-реченица во составот на сложената реченица. На пр. *Бери ум. ; Круша ѝод круша ѝаѓа. ; Ги збрка конциѝе. ; Тој се знае, дури и на ѓаволоѝи дуѝкаѝа му ја знае. ; Селоѝо ѓори, бабаѝа се чешила.*

б. **фразеологизмите кои имаат структура на зборовен состав** може да имаат елементи од различни видови на зборови:

- придавка и именка, на пр. *цврсиѝа рака, ѝврд орев, нужно зло, ѝоѓан јазик, сиѝара коска*

- именка и именка, на пр. *иѓрачка ѝлачка, младосѝи лудосѝи, дукаѝи збор*. Во составот може да биде и сврзникот **и**, на пр. *лук и вода, кожа и коски, веѝар и маѓла* и др.

- придавка и придавка, на пр. *мр̄ӣов уморен, жив зако-
ѝан, од добар ѝодобар* и др.

- број и именка, на пр. *од ѝрва рака, во еден здив, два-
ѝри збора* и др.

- прилог и прилог, на пр. *наваму-наѝаму, како коѝа, на-
долѝо и нашироко* и др.

*Изделени се само оние сосѝави иѝѝо се јавуваат ка-
ко најѝѝични во македонскиот јазик. Не се исцр-
ѝени разновидностите на граматичкиот сосѝав
на фразеологизмите, затоа иѝѝо со развојот на ја-
зикоѝ ѝѝѝојано ќе се јавуваат нови, а со ѝѝоа и се
збоѝаѝува речникоѝ на македонскиот јазик.*

Прашања:

1. Набројте ги групите на фразеологизмите според сте-
пенот на сланост, т.е. неделивост.

2. Наведете ги значењата на следниве фразеологизми:

ѝѝаа му ѝо сврѝе умоѝ = _____

има злаѝни раце = _____

ѝѝој е кожа и коски = _____

фаѝѝ маѝла = _____

ѝуѝѝѝ јазик = _____

Заѝреј ја сѝѝолицѝа! = _____

Содржина

ЛИТЕРАТУРА	5
Наместо предговор	7
РОМАНТИЗАМ. ПОЈАВАТА И ОПШЕСТВЕНО-ИСТОРИСКИ КОН- ТЕКСТ. ПОЕТИЧКИ ОДЛИКИ	9
Дефиниција и контекст	9
Бунт против клишето. Ослободување на фантазијата	10
Делото е заматено, а не бистро стакло низ кое се гледа светот	10
Чудно. Чудесно. Фантастично. Ужасно	11
Бесконечното. Мирокосмосот и макрокосмосот	12
Поезијата не е музика, но се стреми тоа да биде	13
Индивидуална чувствителност. Бездомници во општеството	14
Појавата на романтизмот во Франција	17
Виктор Иго (Victor Hugo, 1802-1885)	20
<i>"Клетници"</i>	21
Ликови и конфликти. Дијагноза на општествените зла.	21
Терапија за општествените зла: пресвртот на Жан Валжан	25
Иго и драмата. Предговорот на "Кромвел"	27
Поетското творештво на Виктор Иго	28
Романтизмот во Германија	32
Јохан Волфганг Гете (Johann Wolfgang Goethe, 1749-1832)	34
<i>Страданијата на младиот Вертер</i>	36
Градба на делото	36
Сиже	38
Ликови	42
Романтичарски белези	43
Романтизмот во Англија	46
Колриџ за поезијата (извадоци):	50
Валтер Скот и романтичарско-историскиот роман	52
Џорџ Гордон Бајрон (George Gordon Byron, 1788-1824)	53
<i>"Странствувањето на Чајлд Харолд"</i>	54
Заклучок	56
Романтизмот во САД	59
Едгар Алан По (Edgar Allan Poe, 1809-1849)	59
<i>"Гавранот"</i>	60
Расказите на По	66
РОМАНТИЗМОТ КАЈ СЛОВЕНСКИТЕ НАРОДИ	69
РОМАНТИЗМОТ ВО РУСИЈА	72
Александар Сергеевич Пушкин (1799-1837)	73

“Евгениј Онегин”	75
Романтизмот и жанровските “мутации”	75
Сиже и ликови	75
Наместо заклучок	82
Поетското творештво на Пушкин	83
Михаил Јурјевич Лермонтов (1814-1841)	88
Избор од поезијата	89
Заклучок	93
Романтизмот кај јужнословенските народи	96
РОМАНТИЗМОТ ВО МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА	101
Собирачи на народното творештво	101
Димитрија Миладинов	108
Рајко Жинзифов	110
Поезија	111
Татко на расказот	115
Константин Миладинов	119
Песни	120
Песни за осаменоста и љубовта	121
Т’га за југ	123
Заклучок	125
Предговорот кон “Зборникот”	125
Григор Прличев	129
“Сердарот”	131
Структура: настани и ликови	131
Заклучок	136
Војдан Чернодрински	139
“Македонска крвава свадба”	140
Наместо заклучок	144
РЕАЛИЗАМ	147
Уметничкото дело и стварноста	147
Романтизмот и реализмот	147
Надворешни причини за појавата на реализмот	149
Наука и технологија	149
Политичко-економски потреси	150
Наместо заклучок: жанровите на реализмот	152
Оноре де Балзак (Honore De Balzac, 1799-1850)	155
“Чичко Горио”	157
Видови реализам	163
Николај Василевич Гогољ (1809-1852)	168
Раскази	170
“Шинела”	170
“Нос”; “Портрет”	175
Фјодор Михаилович Достоевски (1821-1881)	181

<i>Злосторство и казна</i>	185
Лав Николаевич Толстој (1828-1910)	191
<i>“Смртта на Иван Илич”</i>	194
Заклучок	199
МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА	
МЕЃУ ПРВАТА И ВТОРАТА СВЕТСКА ВОЈНА	201
Васил Иљоски (1902-1995)	205
<i>“Чорбаџи Теодос”</i>	206
Саат на две нозе	206
Механизмот на чорбаџи Теодос	207
Чистотникот	207
Зараза од човештина	208
Саат со пијани нозе	209
Жанр и структура	211
Антон Панов	212
<i>“Печалбари”</i>	213
Наместо заклучок	216
Ристо Крле	218
<i>“Парите се отепувачка”</i>	219
Кочо Рацин	224
<i>Бели мугри</i>	225
Стилски особености и значење на македонската поезија	228
Коле Неделковски (1912-1941)	229
МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА ВО НОВ	232
МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА ПО ВТОРАТА СВЕТСКА ВОЈНА	236
Славко Јаневски (1920-2000)	239
<i>Улица</i>	240
Стале Попов (1902-1965)	244
<i>“Крпен Живот”</i>	245
Тип на роман	245
Сиже и ликови	246
МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК	251
Наука за јазикот	255
Јазиците во светот	255
Класификација на јазиците	255
Генеалозна класификација	255
Индоевропско јазично семејство	256
Типолошка (морфолошка) класификација	257
Ареална класификација	258
ИСТОРИЈА НА МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК	259

Македонскиот јазик во XIX век	259
Јазикот на првите македонски писатели	259
Македонскиот јазик во македонската преродба	260
Погледите на Крсте Петков Мисирков за македонскиот јазик	262
Македонскиот јазик меѓу двете светски војни	264
Кодификација на македонскиот стандарден јазик	265
Улогата на Блаже Конески во кодификацијата на македонскиот литературен јазик	266
Избор на дијалектната основа на македонскиот стандарден јазик	267
Дијалектна диференцијација на македонскиот јазик	267
Централните говори	268
<i>Централните говори</i>	271
<i>Југоисточно наречје</i>	272
СИНТАКСА	274
Модална карактеристика на реченицата	275
Негација	276
Грамматичка структура на реченицата	278
Проста реченица	278
<i>Подмет и прирок</i>	278
Согласување меѓу подметот и прирокот	279
Безлични реченици	279
Активни и пасивни реченици	280
Предмет	282
<i>Директен и индиректен предмет</i>	282
<i>Удвојување на директниот и индиректниот предмет</i>	282
Прилошки определби	284
<i>Употреба на именските зборови во реченицата</i>	285
Атрибут и апозиција	287
Апозиција	288
Сложена реченица	289
<i>Структура на сложената реченица</i>	289
<i>Независносложени реченици</i>	289
<i>Зависносложени реченици</i>	290
Интерпункција	294
<i>Употреба на запирката во реченицата</i>	294
Запирката во сложената реченица	294
Директен и индиректен говор	295
Фразеологија	297
Класификација на фразеологизмите	298

КУЛТУРА АД - Скопје
ул. „Никола Кљусев“ бр. 6, 1000 Скопје
Комерција + 389 2 3111-332
РЕПУБЛИКА СЕВЕРНА МАКЕДОНИЈА
e-mail: ipkultura@gmail.com
www.kultura.com.mk

Книжарница КУЛТУРА
ул. „Македонија“ бр. 33
Тел. + 389 2 3296 763
e-mail: knizarnica.kultura@gmail.com

Печат
„АЛФА ‘94“
ул. 23-ти Октомври 19/15,
1000 Скопје

Тираж: 100 примероци

Година и место на издавање: Скопје, 2019

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

811.163.3(075.3)
82(075.3)

АНДОНОВСКИ, Венко

Македонски јазик и литература : учебник за III година
за реформираното гимназиско образование / Венко Андо-
новски, Марјан Марковиќ, Глигор Стојковски. - 5. изд. -
Скопје : Култура, 2019. - 302 стр. : илустр. ; 24 см

ISBN 978-608-262-037-4

1. Марковиќ, Марјан [автор] 2. Стојковски, Глигор [автор]

COBISS.MK-ID 110842122